

Amar las imágenes técnicas

Loving technical images

Guadalupe Lucero
 Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires / CONICET
 Buenos Aires, Argentina
 guadalupe.lucero@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada

Año IX, #18, Segundo semestre 2017

Buenos Aires, ARG | Págs. 119 a 133

ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 13/09/2017 – Aceptación: 17/11/2017

Resumen:

A partir del diagnóstico benjaminiano sobre la politicidad de los medios técnicos de reproducción de imágenes, y desde una consideración crítica de la tecnocultura, querríamos mostrar que es *con* las imágenes técnicas y no *contra* ellas como se podría considerar aun la posibilidad de un arte activista o con horizontes libertarios. Tanto Foucault como Deleuze y Guattari parecen afirmar esto a través de un uso distorsivo de las imágenes y enunciados, anclados en la consideración crítica de los dispositivos técnicos en los que se anudan. Tomaremos dos intervenciones artísticas que con sus matices pueden leerse bajo la lógica anfibia del manifiesto: el texto “Un arte de los medios de comunicación” redactado por Jacoby, Escari y Costa, y la primera película de Harun Farocki, *El fuego inextinguible*.

Palabras clave: *imagen técnica, arte político, Deleuze, Benjamin, Farocki*

Abstract:

Taking as a starting point Benjamin's political foundation of the technical means of image reproduction, we will propose a critical lecture of technoculture. Art can't be considered as activism if it doesn't work with technical images rather than against them. We agree with Foucault and also with Deleuze and Guattari concerning the fact that art should distort images and discourses, taking into account the technical devices they are caught in. We will also analyze two examples of artistic interventions

that will illuminate our thesis: the manifesto “A mass media art” (Jacoby, Escari & Costa) and the film *The inextinguishable fire* (Farocki).

Keywords: *technical image, political art, Deleuze, Benjamin, Farocki*

Quien se comprometa políticamente en la actualidad tiene que trabajar no con las formas sagradas sino con las nuevas técnicas.

V. Flusser, *El universo de las imágenes técnicas*

Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!

F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*

¿Cómo pensar hoy la producción imaginaria? ¿Es posible y/o deseable mantener las fronteras siempre difusas entre arte y publicidad, entre medios de comunicación masiva y dispositivos de intervención artística? Y a la vez, ¿cómo pensar en este contexto los vínculos entre producción imaginaria y activismo político?

El presente trabajo busca releer el diagnóstico benjaminiano sobre la politicidad de los medios técnicos de producción y reproducción de imágenes desde una consideración crítica de la tecnocultura que evite tanto su demonización como su exaltación. Querríamos mostrar que es *con* las imágenes técnicas y no *contra* ellas como se podría considerar aún la posibilidad de un arte activista o con horizontes libertarios. Esto es lo que tanto Foucault como Deleuze y Guattari parecen afirmar a través de la idea de un uso distorsivo de las imágenes y enunciados, anclados en la consideración crítica de los dispositivos técnicos en los que se anudan. Para ello tomaremos dos ejemplos: el caso del manifiesto para “un arte de los medios de comunicación” redactado por Jacoby, Escari y Costa, y la primera película de Harun Farocki, *El fuego inextinguible* (1969), que podría también pensarse como un manifiesto.

1. Abrazar la imagen técnica

En los años 30, en el ensayo sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, Benjamin instaba a comprender la dimensión revolucionaria de los nuevos medios, su potencialidad afectiva y su novedad perceptiva¹. También su politicidad intrínseca: si el arte deja de tener

1 En este sentido deben leerse el prólogo y el epílogo del ensayo, donde la pregunta rectora se formula en términos de ¿cómo hacer para que los medios artísticos no

su fundamento en el ritual, entonces ese fundamento debe ser político. A su vez, Benjamin entrevió claramente los peligros de las nuevas tecnologías: el fascismo las utiliza de un modo aurático, espectacular y alienante, separando las nuevas condiciones de producción imaginaria de sus efectos. A corto plazo, el diagnóstico de Benjamin parecía erróneo. Adorno y Horkheimer señalaron la imposibilidad de radicalidad política alguna en alianza con las nuevas tecnologías, entendiendo que están siempre bajo la órbita de la industria y el mercado de la cultura. La tecnocultura sustraería la potencia crítica del arte en pos de la homogeneización del goce estético en términos de espectáculo y espectadores. Así, la monotonía de la cadena de montaje se traslada a la producción cultural homogenizada: “La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío” (Adorno y Horkheimer, 2006: 181). Es condición de esta prolongación el hecho de que la producción imaginaria se encuentre más o menos centralizada, o al menos centralizados sus medios de producción, y por lo tanto, el espectador quede sin defensa frente a una imagen que se le impone. El diagnóstico no es lejano al del propio Heidegger, quien considera que la técnica se convierte en un modo particular de vínculo con el mundo, entendido como dominio y producción.

Sin embargo, observado con un poco más de distancia, el texto de Benjamin continúa siendo un faro que vale la pena seguir. Benjamin no era ingenuo respecto de la apropiación de las nuevas tecnologías por el fascismo, sin embargo instaba a pensar el problema en el campo de batalla por los usos y tergiversaciones de la tecnología, como veremos a propósito de los artistas que nos servirán aquí de ejemplo o caso.

Poco después de la muerte de Adorno y del diagnóstico oscuro respecto del futuro del arte que se desprende de *Teoría estética*, Foucault renueva la vieja pasión benjaminiana respecto de la circulación y producción técnica de las imágenes en un pequeño texto sobre de Fromanger. Allí reniega de una estética del silencio que evite las imágenes, y no sólo denuncia en una estética tal la reproducción de la oblicua distinción entre una alta y baja cultura, sino que lo más alarmante es que deja en manos del tecnocapitalismo la producción, uso y distribución de las imágenes. Foucault se detiene especialmente en la protohistoria de la fotografía. En sus orígenes la fotografía era ante todo una tecnología tergiversante que circulaba *entre* las imágenes pictóricas, no *contra* ellas. Había cierta continuidad entre la pintura y la fotografía, es decir, entre la práctica de la pintura como intervención manual sobre la superficie y la producción técnica de imágenes. Las fotografías eran intervenidas, las pinturas usaban de boceto la foto:

trabajen para el fascismo?

Un gran espacio de juego se abría, donde técnicos y aficionados, artistas e ilusionistas, sin problemas de identidad, gozaban felizmente. Se amaba menos los cuadros y las placas sensibles, que las imágenes mismas, su migración y su perversión, su travestismo, su diferencia disfrazada. Se admiraba, sin duda, que las imágenes —dibujos, grabados, fotos o pinturas— pudieran hacer pensar tan bien las cosas; pero fascinaba sobre todo que pudieran, a través de desfasajes subrepticios, confundirse unas con otras (Foucault, 2001).

Foucault llama la atención respecto de la libertad de uso, intervención y producción de imágenes en este momento inaugural. Los aficionados conocían el mecanismo del aparato, lo distorsionaban y manipulaban a gusto. Y contraponen la ascesis implicada en cierta estética crítica de la espectacularidad de la imagen que olvida su potencia creadora y abandona las armas imaginarias al capital. Cito *in extenso* el argumento foucaultiano:

Todos los giros técnicos de la fotografía que los aficionados dominaban y que les permitían tantos pasajes fraudulentos, fueron cooptados por los técnicos, los laboratorios y los comerciantes; unos “toman” la foto, otros la “entregan”; ya nadie para “liberarla”. Los profesionales de la foto se replegaron sobre la austeridad de un arte cuyas reglas internas debían contener el delito de la copia.

La pintura, por su parte, emprendió la destrucción de la imagen, no sin decir que se emancipaba. Y discursos huraños nos enseñaban que era preferible el recorte del signo a la ronda de las semejanzas, el orden de los sintagmas al curso de los simulacros, el régimen gris de lo simbólico a la fuga loca de lo imaginario. Hemos intentado convencernos de que la imagen, el espectáculo, la apariencia y el fingimiento, no estaban bien, ni teórica ni estéticamente. Y que era indigno no despreciar todas esas tonterías.

Gracias a esto, privados de la posibilidad técnica de fabricar imágenes, limitados a la estética de un arte sin imagen, plegados a la obligación teórica de descalificar las imágenes, destinados a no leer las imágenes más que como lenguaje, podíamos ser entregados, atados de pies y manos, a la fuerza de otras imágenes —políticas, comerciales— sobre las que no tendríamos poder² (Foucault, 2001).

2 La traducción es mía.

Vemos entonces el punto central de Foucault:³ no podemos pensar la producción imaginaria, mucho menos su potencialidad de intervención o su politicidad, por fuera del universo técnico de producción. Para comprender la tecnocultura contemporánea es necesario situarse en el nivel de los agenciamientos que anudan tecnologías concretas, modos de subjetivación y producción de enunciados. El arte hoy debe medirse con la potencia de los medios de comunicación. Y esto no es otra cosa que medirse con la construcción imaginaria de lo que hay como única dimensión de la verdad. Esta construcción imaginaria remite tanto a aquella vieja facultad del sujeto que puede sintetizar, simbolizar y construir una dimensión objetiva desde la cantera caótica de la imagen, como a la definitiva independización de la imagen respecto de su anclaje subjetivo. La imagen se emancipa así de su ser-copia para devenir una realidad que lejos de ser intermediaria entre lo que es y lo que no es, se presenta, como leemos en Kafka, del modo ontológico más potente: *esos espectros que no morirán de hambre, mientras que nosotros sí pereceremos*.⁴

2. Salir de la mayoría de edad

Para alcanzar esta dimensión compleja, donde las imágenes parecen haber abandonado súbitamente su anclaje derivado y reclaman un análisis que las tome por sí mismas, es necesario reconstruir el horizonte desde el cual la acción del productor de imágenes y discursos dejó de entenderse en los términos tradicionales de una *póiesis*⁵, es decir como *creación* de obra. Actualmente la intervención artística activista parece confundirse, de hecho, con el trabajo de toda una serie de actores que intervienen en el medio social, perdiendo su especificidad imaginaria. No solo el artista parece no *crear obras*, sino que a su vez la intervención se

3 Este punto es el que señalan Penley y Ross en la introducción a *Technoculture*, cuando eligen como epígrafe la referencia al rechazo de la tecnología en los movimientos estudiantiles de los 60, como si la rebelión fuera contra la tecnología. Lo que esto muestra es cierta falla en la construcción del "enemigo" que impide hacer un uso revolucionario de la tecnología y así librar la batalla en su propio campo.

4 Carta a Milena de 1922 citada por Paul Virilio (2003: 14).

5 Vale la pena recordar aquí, al menos brevemente, el sentido antiguo de este término, que lo arranca del ámbito religioso de la *creación* para devolverlo a su dimensión productiva. Cuando Platón afirma que en la república ideal no serán admitidos los poetas, uno de sus argumentos se asienta en el carácter perverso de su *póiesis*: el pasaje del no-ser al ser implicado en cualquier producción se convierte en un pasaje del no-ser al no-ser. A su vez en *Banquete*, en un movimiento que permite a la filosofía arrebatarse las armas de la poesía, se dice que el *poeta* es aquel que ha mantenido en su nombre el sentido de la creación en general, en lugar de la creación de cosas particulares que conviene a cada uno de los artesanos (Platón, 1988: 205c). Esta zona de contacto entre el poeta y el artesano que conjuga sus modos de hacer bajo la lógica de la producción es la que nuevamente relea Benjamín a la luz de la teoría marxiana del trabajo, de allí que la consideración del artista como productor en dicho discurso tenga una potencia tanto más interesante en tanto que se asienta en un problema tradicional de la estética.

confunde con la acción política directa.⁶ Por otra parte, la intervención tiene a la base un diagnóstico donde la *politicidad* a menudo es entendida como denuncia y visibilización, como un acto de justicia.⁷ La cuestión será entonces ¿de qué tipo de justicia se trata?

En “El autor como productor” Benjamin exhortaba al artista a ocupar un lugar imposible: alinearse con el proletariado (Benjamin, 1989). El artista debía interrogar su propio lugar en la estructura económica, y superar a través del concepto de producción la oposición forma-contenido tal como se presentaba problemáticamente en las teorías luckacsianas. Este problema respecto del lugar político del artista reaparece en el arte de los 80 y los 90, y es lo que Foster señala al recurrir a la figura del “etnógrafo” (Foster, 2001). El paso del “productor” al “etnógrafo” es de algún modo el testimonio de cierto fracaso y de cierta fisura en la cuestión del arte político. Se ha pasado, como indica Foster, de un término económico a uno cultural, es decir, de la alianza con las fuerzas productivas, con el trabajador, a la alianza con el siempre más difuso *otro* que permite pensar bajo una misma lógica desde las minorías sexuales, religiosas, mestizas, etc., hasta los excluidos del sistema productivo. Esta complejidad del espacio exterior con el que se busca una *alianza* conlleva una serie de peligros. Entre ellos, quizás el más grotesco, el de un racismo implícito en la determinación de lo que se considera como *otro*, o respecto de quienes es necesario denunciar su exclusión y exigir su igualdad. Pero también, quizás más sutil, el del complejo lugar que el artista ocupa en relación con el colectivo, minoría, o grupo al que se acerca, respecto de la delegación de la *verdadera* acción política en ese otro, cuya futura determinación subjetiva lo constituiría, en algún momento futuro, y quizás con ayuda del artista y su mecenazgo ideológico, en sujeto revolucionario. La intervención de Foster ilumina la dificultad para deshacerse de los cánones modernos de subjetivación política, que funcionan como obstáculos para pensar la radicalidad de los conceptos que la filosofía contemporánea ha construido contra la vieja modernidad. La denuncia parece retornar en las lecturas de Rancière, donde la politicidad del arte debe dirimirse en términos del reparto de lo sensible y, especialmente, de la introducción de una desconexión o un disenso propiamente estético, antes que por medio de la aparente continuidad comunicativa que supone todo régimen pedagógico del arte (Rancière, 2010).

6 Respecto de este punto resulta fundamental, aunque polémica, la lectura que Luis Camnitzer hace del movimiento guerrillero uruguayo “Tupamaros” en clave estética. (Camnitzer, 2008)

7 En este sentido lee también Rancière la insistencia de un régimen “pedagógico” en ciertas formas del arte político contemporáneo. (Rancière, 2010:60)

Deleuze ha visto claramente este problema en relación con el cine latinoamericano y de los países que han sufrido procesos de colonización y descolonización. Respecto de las diferencias entre el cine clásico y el cine de posguerra, habría que señalar en primer lugar que el cine político de posguerra “sabe mostrar que el pueblo es lo que falta” (Deleuze, 1984: 281). Mientras que en el cine clásico “el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, juzgado, aun ciego o inconsciente”, la premisa del cine moderno debería ser, para Deleuze “El pueblo ya no existe, o no existe todavía... ‘el pueblo falta’”. El objetivo de este cine no es convocar a un pueblo que ya está ahí (al que solo hay que despertar, concientizar, desalienar), sino mostrar la falta del pueblo. En todo caso, el cine político moderno apuesta por la invención de un pueblo una vez constatada su ausencia. Es Klee quien enuncia la fórmula: “Nos falta esta última fuerza. A falta de un pueblo que nos lleve” (Klee, 2007: 33). Esta constatación es quizás más evidente en lo que Deleuze llama “Tercer Mundo” porque la identidad colectiva de los pueblos es desde siempre una entidad problemática. Más bien lo que hay allí, antes que una identidad común, son minorías perpetuas y a menudo en lucha.⁸

Pero la interpelación de un pueblo presente frente a la necesidad de *inventar* un pueblo que falta, no es la única diferencia entre el cine clásico y el de posguerra. La segunda diferencia nos interesa particularmente y es la que concierne a la relación político-privado. Para Deleuze es Kafka quien ha pensado con mayor claridad esta cuestión, ya que en él aparece como preponderante la imposibilidad de subjetivación colectiva. No es posible un sujeto colectivo porque tal concepto implica suturar dos órdenes en principio separados: el orden de lo privado y el orden de lo público. En Kafka se trata del ascenso de lo colectivo como efecto de la disolución del sujeto como individuo. Sin sujeto de propiedad, la enunciación es necesariamente preindividual y emisora de enunciados colectivos. Los sujetos que hablan enuncian en lo privado el índice de lo común (Deleuze y Guattari, 1975).

De algún modo, esta enunciación colectiva es la contracara de la “toma de consciencia” moderna. Y particularmente en el caso latinoamericano, una toma de consciencia que quedaría descalificada en función del vínculo que establece con el intelectual (Deleuze, 1984: 292). De hecho, el intelectual se encuentra siempre en el callejón sin salida de intentar recolonizar al pueblo, darle sus discursos, jugar el rol de vanguardia iluminada. Deleuze, a partir del análisis de Glauber Rocha, encuentra una salida: “tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en esta-

8 De lo que se trata entonces, para este cine, según Deleuze, es “contribuir a la invención de un pueblo” (Deleuze, 1984:294)

do de ‘ficcional’, de ‘leyendar’ o de ‘fabular’” (1984:294), una simulación creadora que devenga memoria de un pueblo.

Esta *simulación creadora* cobra cuerpo al proyectarse sobre el concepto de minoridad, utilizado para abordar la operación literaria. La literatura menor no es la literatura de una lengua menor, es decir la literatura *de* una minoría, sino lo que una minoría *hace* en una lengua mayor. Es decir, es necesario que la lengua mayor se vea afectada por un coeficiente de desterritorialización que la arrastre y la convierta en una lengua artificio, lengua decorado, lengua escenario. Este elemento resulta crucial a la hora de pensar la intervención imaginaria, ya que estos procesos de minoración que Deleuze y Guattari analizan en Kafka, podrían pensarse de un modo similar en el uso tergiversado de las imágenes producidas técnicamente y su capacidad de interferencia. En segundo lugar, es necesario notar que en la literatura menor todo es político. Lo político no es aquí escenario para el desarrollo de una historia individual, más bien al revés, toda individualidad se desarma ante esta contaminación política de los enunciados. En tercer lugar, y como correlato de lo anterior, todo toma valor colectivo. La acción del escritor no es una enunciación individual sino siempre ya una enunciación común. Lo “menor” se define como las condiciones revolucionarias de cualquier literatura mayor o establecida. Frente a la utilización mítica y simbólica de una lengua, se trata de usarla intensivamente.

La literatura de Kafka permite a su vez introducir un concepto central para comprender las posibilidades de intervención político-artística aún hoy. Se trata de la noción de *agenciamiento*. El concepto nos aleja de la preeminencia lingüística en el análisis de la obra literaria para devolverla al acoplamiento técnico, enunciativo, imaginario, que la hace posible. Los agenciamientos maquínicos permiten volver sobre el universo técnico denostado por algunas de las filosofías de la primera mitad del siglo XX, para analizar sus conexiones y sus posibilidades de desarreglo. Las máquinas técnicas son siempre más que la mera técnica, porque el mecánico es parte de la máquina. Los hombres forman parte de la máquina pero no en tanto que operarios, sino en tanto que parte de la máquina social, primer aspecto a considerar donde se inserta a su vez la máquina técnica. Por eso las máquinas sociales, la máquina de justicia, por ejemplo, no son *metafóricamente* máquinas. Son máquinas en tanto que sus partes se conectan y se desmontan, hacen máquina aquí y allá. Justamente la máquina es lo que presupone el carácter conectivo de lo social. Los enunciados son también parte de la máquina, así como los sujetos y como las herramientas técnicas. Los enunciados también desmontan y conectan. Pero los enun-

ciados son siempre jurídicos porque siguen las reglas de empleo de la máquina. El desmontaje no sucede necesariamente como revuelta, sino más a menudo siguiendo las reglas. Es lo que caracteriza a los personajes de las novelas kafkianas; seguimiento de las reglas, menos por sumisión que por las necesidades requeridas por la enunciación.

3. Contraefectuación

Desde este horizonte, la cuestión se plantea en términos de multiplicación antes que de detención de la producción técnica para bloquear su monopolización. En 1966, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari lanzaban el manifiesto “Un arte de los medios de comunicación”. Un manifiesto es ante todo un dispositivo o una máquina que conecta o comunica elementos en principio heterogéneos. Artefacto anfibio, el manifiesto es a la vez obra de arte, declaración estética, justificación teórica y comentario. En la trama que se teje entre la teoría y la práctica, es una superficie rica donde los artistas construyen una voz, hacen un diagnóstico y proyectan una intervención: “Un manifiesto actúa sobre lo real a la vez que se convierte en una herramienta de exploración analítica de esa misma realidad” (Cippolini, 2011: 17). Actualiza cada vez el aliento de la vanguardia política y su modulación específicamente artística: la construcción de formas de vida o más llanamente la construcción de lo real.

Este gesto esencialmente intempestivo es lo que Jacoby parece recordar en el comentario que precede al texto sobre el arte de los medios en *El deseo nace del derrumbe*. Allí indica que sus expectativas respecto de este documento y el arte que auguraba eran sin duda excesivas pero no falsas, proféticas y prematuras. La profecía del texto quizás no se encuentre en una primera superficie que señalaría la lúcida comprensión del rol de los medios masivos de comunicación en la construcción de lo real. No hay allí ninguna incomodidad moralizante respecto de la necesidad de desvelar un proceder mentiroso. Se trata de la necesidad de pensar un arte que los tome como *materia* estética, y que trabaje entonces con sus propias armas. Una apuesta ontológica: trabajar lo real como el modelado de una ficcionalización generalizada, en la estela de Nietzsche. La ficción no es aquí un problema para la representación simbólica, sino aquel bien material de la construcción de lo real. La desmaterialización parece ser menos un rechazo del objeto, como un rechazo de la distancia entre discurso y objeto. Y esto es todo lo contrario de un *reemplazo* del objeto por el discurso, como podría suceder en algún experimento curatorial. Se trata al contrario, de tratar a las cosas como discursos, a los discursos como cosas,

y crear en el medio pequeños dispositivos de intervención e intercambio que muestren la reversibilidad de unos en otros. Un ejemplo para este tipo de intervención podría señalarse en el *Happening de la participación total o para un jabalí difunto* (1966), intervención en la que se construía una noticia falsa (el happening mismo), se ponía en circulación en los medios de comunicación, hasta finalmente cerrar la “obra” con la publicación de la desmentida respecto de la existencia del evento. La intervención tiene un carácter no *denunciatorio* sino operatorio. Los medios de comunicación inventan lo real, pero es de los efectos de ese real que nos nutrimos cotidianamente y desde donde generamos a su vez nueva realidad. No interesa aquí desvelar lo falso de algo que se toma por verdadero sino, por el contrario, señalar la efectividad de los enunciados y las imágenes puestos a circular. No se trata tampoco de un festejo simplista respecto de una teórica democracia productora de información por cualquiera. El acoplamiento entre producción y transmisión, con su potencia libertaria, que hoy podría festejarse gracias a las redes sociales y otros medios de circulación de información, parecen inefectivos frente al modelado de las subjetividades que esas mismas redes capilares generan. ¿Cómo usar las imágenes que están puestas en circulación con fines emancipatorios? ¿Cómo hacer circular a su vez imágenes que no engrosen simplemente una inflación imaginaria? Un camino de intervención posible que nos gustaría tensar con el gesto del manifiesto es el particular modo de operar con las imágenes producidas y en circulación del cineasta alemán Harun Farocki.

En el primer artículo editado en *Desconfiar de las imágenes*, “Aprender lo elemental”, Farocki narra una escena de inspiración. Síntesis excesiva que, como sucedía en la caracterización del genio kantiano, ensancha el enlace normal entre conceptos e imágenes, repone o crea los vínculos que permiten pasar de unas a otras, y que a la vez las reconducen a una matriz común. Lo que se *imagina* es en primer lugar una estructura dialéctica, pero que completa con un particular material:

1. Soy obrero y trabajo en una fábrica de aspiradoras. Una aspiradora podría resultar muy útil para mi mujer. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la aspiradora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado es siempre una ametralladora.
2. Soy estudiante y actualmente trabajo en una fábrica de aspiradoras. Sin embargo, creo que la fábrica produce ametralladoras para Portugal. Comprobar que esto es así podría resultarnos

muy útil. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la ametralladora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una aspiradora.

3. Soy ingeniero y trabajo en una fábrica de electrodomésticos. Los obreros creen que fabricamos aspiradoras. Los estudiantes creen que fabricamos ametralladoras. La aspiradora puede ser un arma útil. La ametralladora puede ser un objeto útil para el hogar. Lo que fabricamos depende de los obreros, los estudiantes y los ingenieros (Farocki, 2013: 40).

Vemos que la dialéctica no es evolutiva. La síntesis no expresa la conjunción de las tesis anteriores más que bajo la forma de una alternativa que llamaremos *estética*. ¿Qué se produce? Desde el punto de vista de una supuesta realidad de lo que las cosas son, no importa. Una u otra cosa puede ser útil para un fin no inmediato. La aspiradora puede devenir un arma, el arma puede devenir electrodoméstico. Lo que interesa es cómo se percibe y cómo se usa. Hay modos de ver y posibilidades de usar, y por lo tanto hay usos que ocultan modos de ver, percepciones que develan modos de usar.

Esta *revelación* es citada como epílogo de la primera película de Farocki, *El fuego inextinguible* (1969). En ella se intenta desmontar el aparente relativismo de la síntesis. Se abre con la enunciación del problema de la representación de la violencia que termina *anestesiando* y propiciando el goce ante la guerra devenida espectáculo.⁹ Se trata entonces de pensar la cadena de montaje y la guerra en paralelo y superpuestas. El montaje cinematográfico es como el montaje de una línea de producción: las imágenes están allí para ser vistas pero también para ser veladas en pos de una estructura formal. Si mostramos la violencia representada en la imagen ésta quedará disociada de nuestro lugar en la cadena de montaje que la hace posible. A la apuesta por la necesidad de retirar la imagen de la guerra en pos de una intervención en primera persona, sobre el cuerpo del artista (el cigarrillo apagado sobre la piel) seguirá la ficcionalización de las condiciones de posibilidad de la guerra, donde se discutirá en una mesa de oficina cómo perfeccionar las armas químicas para que sean más efectivas, para que quemen más eficientemente los cuerpos. La guerra

9 Problema adorniano y benjaminiano: en el epílogo a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin denunciaba la posibilidad de hacer de la guerra objeto de satisfacción estética (Benjamin, 2009) y Adorno, por su parte, despreciaba en el apartado "Aspecto social y filosofía de la historia de lo feo" de *Teoría estética* la representación de la miseria expuesta para goce y reconciliación del burgués (Adorno, 2007).

no es solo un *tema* del cine, sino que es su contracara estructural.¹⁰ En el cine de Farocki el problema que parece rebasar la cuestión cinematográfica —el trabajo, la guerra— reencuentra en ella una y otra vez el medio adecuado en tanto que siempre se trata del montaje: imágenes, armas o electrodomésticos.

En *Noche y niebla* (1955) Alain Resnais ya había puesto en paralelo la producción industrial con la producción de cadáveres y su representación-mostración imaginaria. Un campo de exterminio se construye como un hotel, escuchamos en *off*, se licita, se elige un estilo, se contratan obreros para construirlos y proveedores para hacerse de los materiales. Los campos de exterminio eran el borde y la continuación de los campos de trabajo, y la llegada de los aliados con grandes equipos de filmación en el momento de la apertura de los campos, traza una nueva continuidad: exterminio, trabajo, montaje imaginario. Las imágenes propiamente documentales se superponen allí a una estructura formal que despliega un argumento clave: los campos se construyen como cualquier otra cosa, funcionan como cualquier empresa, y la cadena de responsabilidades se atomiza como en cualquier cadena de montaje. El argumento cinematográfico se opaca antes que explicitarse en las imágenes documentales que dañan la sensibilidad, como reprocha Farocki, pero también generan la saciedad para una experiencia estética que se ha enlazado ideológicamente del peor modo: no somos responsables de eso, sin embargo nos indignamos y nos sentimos mejores con nosotros mismos en el regocijo de la indignación. Esta vía es una vía cerrada. La del documental de la imagen directa y también la del documental pedagógico.

No se trata de golpear a través de la violencia de lo representado y generar así el paso a la acción política. Por el contrario, se trata de pensar la violencia de la representación (Deleuze, 1984: 219); la imagen violenta fuerza a pensar, requiere de un *trabajo* sobre la imagen que no se reduce a su simple carácter de referente. Se trata de un nuevo lugar para el arte, que deberá ser político de otro modo, no ya en el camino del realismo, tampoco en el camino de un ascetismo extremo. La cuestión es entonces cómo continuar sin renunciar a la imagen y al arte en su dimensión imaginaria. En el camino del Godard de *Los carabineros* (1963), donde los campesinos traen su botín de guerra en forma de postales para mostrar, Farocki recurre a la ficcionalización para evitar la relación empática con la imagen documental, y en un gesto brechtiano golpear al espectador en la imposibilidad misma del goce estético. Es por eso que en el caso de

10 En *El arte del motor* Paul Virilio demuestra esta relación intrínseca entre los nuevos modos de representación y las nuevas artes de la guerra en el siglo XX, donde la “ceguera” aparece en el centro de la representación (Virilio, 2003).

Farocki, el ensayo cinematográfico se nutre de una esencial desconfianza respecto de la imagen. La desconfianza no es la del simulacro platónico, sino más bien su reverso: la imagen *real* puede obstaculizar la comprensión del *real* que muestra no porque sea *falsificante* sino porque lo muestra en la superficialidad de los efectos sin causa, en la verdad que se afirma atómicamente. *El fuego inextinguible* debe ser vista entonces en relación con esas otras imágenes que son su horizonte: por un lado las imágenes mediáticas de la guerra, por otro las imágenes de los campos de exterminio. Unas y otras muestran pero a fuerza de anular toda instancia reflexiva, muestran sin resto. El vuelco hacia la ficción encuentra aquí su fundamento.

Retomemos desde aquí las preguntas que han quedado solo formuladas: ¿cómo pensar hoy la producción imaginaria? ¿Cómo hacer justicia a/ con la imagen? La cuestión del anudamiento entre arte, activismo y tecnocultura implica una particular forma de apropiación y recirculación de las imágenes. El desafío se encuentra menos en la producción de lo nuevo que en la distorsión de lo que hay, y es por esto que resulta indispensable la consideración crítica de las imágenes y los enunciados que están a disposición de cualquiera a través de la capilaridad de las redes sociales y los medios de comunicación. Deleuze y Guattari decían en *¿Qué es la filosofía?* que el artista no se encontraba frente a la tela en blanco, sino frente a la tela plagada de clichés (Deleuze y Guattari, 1993:205). No es otra la situación que describe Vilém Flusser al caracterizar la imaginación como anclada y nutrida por la corriente de imágenes sociales (Flusser, 2015: 36). El artista no lucha contra las imágenes sino solo contra su carácter de tópico, de lugar común, o de efecto programado. La imagen técnica trabaja para el fascismo cuando se presenta a sí misma como escena transparente, como mero dato de un real al que referiría. La crítica de la imagen implica “desocultar los programas” (Flusser, 2015:47) que la hicieron posible. Cuando Godard dice que no se trata alcanzar la imagen *justa* sino *justo una imagen* sintetiza un horizonte nuevo para la justicia avizorada por un arte político. No se trata de convertirse en quien imparte justicia, tampoco de develar la necesidad, autenticidad o veracidad de los juicios. Se trata de alcanzar la imagen y su programa, alcanzar el eslabón de la cadena de montaje para remontar y contraefectarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo / Buenos Aires: Casa editorial HUM - Centro Cultural de España.
- Cippolini, R. (2011). *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2001). La peinture photogénique. Le désir est partout. Fromanger (1975). En *Dits et écrits. Tome 1 (1954-1975)* (pp. 707-715). Paris: Gallimard.
- Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires / Barcelona: Adriana Hidalgo / La central.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Penley, C., y Ross, A. (1991). *Technoculture*. Minnesota / London: The University of Minnesota Press.
- Platón (1988). *Banquete*. En *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Steyerl, H. (2012). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Virilio, P. (2003). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.

FILMS CITADOS

- Farocki, H. (Productor) y Farocki, H. (Director). (1969). *El fuego inextinguible*. [Película]. República Federal de Alemania: West-deutscher Rundfunk.

- de Beaugard, G., Ponti, C. (Productores) y Godard, J-L. (Director). (1963). *Los carabineros*. [Película]. Francia: Cocinor, Les Films Marceau, Rome Paris Films y Laetitia Film.
- Dauman, A., Halfon, S., Lifchitz, P. (Productores) y Resnais, A. (Director). (1955). *Noche y niebla* [Película]. Francia: Argos Films.