Anthropology & Materialism

A Journal of Social Research

4 | 2019

Art and Technique: A Framework of Unaccomplished Promises

Introducción “Arte y técnica: una trama de promesas pendientes”

Marc Berdet, Carlos Pérez López y Meike Schmidt-Gleim

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/am/1615>

DOI: 10.4000/am.1615

ISSN: 2364-0480

Editor:

CETCOPRA, CRASSH - Center for Research in the Arts Social Sciences and Humanities, Fakultät Gestaltung - Universität der Künste Berlin

Referencia electrónica

Marc Berdet, Carlos Pérez López y Meike Schmidt-Gleim, « Introducción “Arte y técnica: una trama de promesas pendientes” », *Anthropology & Materialism* [En línea], 4 | 2019, Publicado el 21 noviembre 2019, consultado el 24 septiembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/am/1615> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/am.1615>

Este documento fue generado automáticamente el 24 septiembre 2020.

Tous droits réservés

Introducción “Arte y técnica: una trama de promesas pendientes”

Marc Berdet, Carlos Pérez López y Meike Schmidt-Gleim

I. Arte y técnica en la crisis del capitalismo contemporáneo: una mirada materialista antropológica

- 1 Pensar hoy la relación entre arte y técnica nos obliga a considerar su trasfondo histórico actual, esto es, el orden social, político y económico denominado capitalismo “avanzado” o “tardío” (Fredric Jameson, Ernest Mandel, Theodor W. Adorno). El arte interroga y problematiza este orden ligado íntimamente a las tecnologías modernas, aunque no pueda evitarlo en sus propias condiciones de producción. Cabría descartar de antemano, no obstante, el equívoco subyacente en los epítetos “avanzado” y “tardío”, en la medida en que presuponen la última etapa de un desarrollo total, vale decir, una concepción teleológica. En esta, el capitalismo sería el patrón de su propia medida, como si se tratase de un individuo adulto reflejado en el pasado de su propia infancia o adolescencia (capitalismo mercantil, luego capitalismo industrial). Tal perspectiva excluiría cualquier horizonte de salida, a corto o mediano plazo, es decir, cualquier otro *individuo* o colectivo, cualquier otro infante de la historia concebido por la técnica o imaginado por el arte. La figura del capitalismo como destino paraliza cualquier razonamiento que busque dar cuenta de una historia, colonizando asimismo su imaginario.
- 2 Si con la técnica termo-industrial se abría camino el naciente capitalismo industrial (con la invención de la máquina a vapor), las técnicas digitales de la información y de la comunicación marcarían el estado actual del capitalismo. Da la impresión que el paso de un capitalismo al otro sería así el de una técnica a otra. Las macro-ciencias y las micro-ciencias (astrofísica, física cuántica, química, biología; pero también las neurociencias y la ingeniería social) han tenido un tremendo impacto en las estructuras económicas y en las relaciones sociales, pero también en la biología de nuestros propios

cuerpos. En todos estos se superponen, de hecho, los diferentes tecno-poderes heredados del pasado: los que crean las actuales sociedades de control con muros visibles e invisibles, demarcando campos sobrevolados por drones; los que inventan la biopolítica que descalifica las vidas indignas de ser vividas en favor de sujetos "viables"; los que modelan un capitalismo fármaco-pornográfico en forma de prisión hormonal mediante drogas lícitas (pastillas, hormonas, Ritalín) o ilícitas (viagra, crack, cristal); y los que diseñan una economía de la atención dirigiendo el trayecto de los globos oculares sobre las pantallas.

- 3 Las técnicas del orden social se definen entonces menos por lo que incluyen que por lo que excluyen: el proletario nómada, los locos, los solterones, el desconectado, el improductivo, el inutilizable, el despedido, el desechado, etc. Y si pensamos esto mismo en el arte –desde un rasgón de parquet de Gustave Caillebotte (alegoría del proletariado lumpen) a un afiche rasgado de Mimmo Rotella (fósil de la sociedad de consumo), pasando por un ticket de metro usado de los dadaístas (escoria de la circulación generalizada) –, ¿no podríamos decir que su tarea consistiría en exponer (y no reciclar) aquello que la sociedad de control y de consumo no quiere más? ¿Con qué "técnica" lo haría? ¿Hacia qué "técnica" se acercaría o de cuál se alejaría? ¿Y qué horizonte de otra sociedad habilitaría?
- 4 Cuando pensamos en nuestro mundo, inevitablemente nos vemos invadidos por los nombres propios que dominan la red global: Google (propietario de Youtube, Waze, Android), Amazon, Facebook (propietario de Whatsapp e Instagram), Apple, Microsoft (propietario de Skype), y también Netflix, Airbnb, Twitter, Uber, etc. Estos nombres de técnicas que facilitan los flujos de informaciones son ciertamente sintomáticas de una aceleración generalizada, pero contribuyen también a esa ilusión de una "nueva etapa" separada de las precedentes (en este caso, la de un capitalismo californiano, desconectado de las infraestructuras físicas del capitalismo industrial y de la economía fósil). Y es que en el fondo, esta aceleración bien podría ser la trayectoria de inercia de la misma modernidad capitalista inaugurada en el siglo XIX, y los GAFAM, la pantalla que nos hace creer en un salto cualitativo. Así, nuestra diferencia con las primeras generaciones modernas no sería de naturaleza, sino de grado. Este sería, de hecho, el sentido de las palabras que usó Walter Benjamin para describir a los soldados que fueron al frente en la Primera Guerra mundial: "una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano" (2007, 217). Hoy, una generación que enviaba cartas postales cuando se iba de vacaciones, que descolgaba el teléfono en el pasillo del hogar y que buscaba la definición de una palabra desconocida en un diccionario, se encuentra a la intemperie en un inmenso flujo de información y de vigilancia, *donde lo único que no ha cambiado* son los caracteres de impresión, y en medio de esta región, en un campo de polémicas atravesados por *clashes*, *fake news* y *cyberbullying*, está la diminuta y frágil mente humana. El curso de la experiencia sigue así en caída libre, ya sea el de la experiencia estratégica (guerras sin fronteras), la económica (burbujas de especulación), la corporal (problemas de atención), la moral (agresividad *online*) o incluso la epistemológica (fin de la "verdad"). ¿Qué puede hacer el arte frente a esto? ¿Debe acaso usar las armas del enemigo para volverlas contra él? ¿O debe utilizar los medios de este último sin sucumbir a sus fines?

- 5 Si es cierto que estamos ante una diferencia de grado y no de naturaleza con respecto a la primera fase de la modernidad capitalista, entonces todavía podemos aprender algo del arte de ayer, de sus posturas e imposturas, de su exposición de los desechos y de su voluntad de inclusión en el "sistema", de sus compromisos revolucionarios y de sus acuerdos históricos, de su admiración por la técnica y de su crítica de la tecnología. La fascinación que sentimos ante los grandes acontecimientos como las revoluciones o las catástrofes sigue siendo la misma. Así, cuando los filósofos del mundo entero se entusiasmaron en 1789 con la Revolución Francesa (difundida y propagada por la imprenta), en 2010-2011 se entusiasmaron con la Primavera Árabe o con los movimientos de plazas (difundidos aceleradamente por las redes sociales), también de resonancia mundial. Y del mismo modo en que los creadores de literatura como Emile Zola transcribían y compartían colectivamente el horror de los accidentes mecánicos (ferroviarios), los creadores de series (cuyos nombres remiten menos al autor, por ejemplo Craig Mazin, que al productor, HBO) nos dan cuenta hoy del horror de los accidentes nucleares.
- 6 El arte responde así, tanto ayer como hoy, a nuestras angustias, utilizando la técnica y las condiciones de producción contemporáneas (Zola con el montaje literario en fascículos, Mazin con el montaje televisivo en episodios) para confrontarnos a los problemas de la civilización, pasando por una técnica lúdica que da placer al espectador, mostrando al mismo tiempo una técnica mortífera que destruye la humanidad y llevándonos a veces a una zona de cierta incomodidad que cuestiona nuestra manera de vivir. Y es que la escala de la catástrofe ha cambiado y hoy nos resulta, lamentablemente, mucho más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Quizás una diferencia de naturaleza entre el pasado y el presente asoma aquí, en esta privación de un imaginario político alternativo (que podría acompañar o aun desplegar una técnica lúdica), tal como lo vio Ricœur (1997), defendiendo la utopía. Pero el curso de la experiencia sigue cayendo en este mareo tecnológico (como también en el *tittytainment* de las series y las novelas) y en su correlativa negación de la catástrofe.
- 7 Los científicos han introducido el término "antropoceno", en contraposición a la categoría de "holoceno", para referirse a la fuerza geológica decisiva en la que se ha transformado el ser humano para el globo terrestre. Tal vez sería mejor hablar de "capitaloceno", pues han sido las tecnologías termo-industriales, nacidas con el primer capitalismo y luego intensificadas, las que han cambiado radicalmente las condiciones naturales de nuestro hábitat y el de las otras especies vivientes, al provocar el efecto invernadero y el recalentamiento de las corrientes marinas en el planeta (Malm, 2017). La conciencia histórica y el imaginario colectivo de nuestra época, de los cuales participan ciertamente los artistas, se nutren de estos fenómenos, que hasta hace poco eran discutidos por algunos científicos, pero que hoy son visibles para cualquiera, sobre todo en el modo trágico en que lo vive una gran parte del mundo. El capitalismo ha sido propulsor de las tecnologías nocivas para la vida terrestre. Pensar el arte en su confrontación con la tecnología y en sus usos de las técnicas (de producción, de montaje, etc.) no será aquí el objeto de una especulación teórica sobre el capitalismo como entidad abstracta, sino de un intento por aprehender un hecho histórico terriblemente concreto, que golpea la naturaleza entera y, en el mediano y largo plazo, al propio cosmos¹.

- 8 En este contexto, una visión materialista antropológica, deshaciéndose de las ingenuidades sobre el arte y la técnica, resulta tan actual para el siglo pasado como para el presente, y tan pertinente para pensar el capitalismo industrial como el capitalismo de nuestro tiempo.
- 9 Con respecto a la técnica, esta visión recusa la idea de una "neutralidad" técnica y sabe bien que una técnica puede ser un gesto o un útil que se inserta en un ensamble cultural mayor del que no puede aislarse (en el marco industrial y post-industrial, un "macro sistema técnico" [Gras 1997]). Como lo sugiere una escena atrapante de la espléndida película de Ciro Guerra, *El abrazo de la serpiente* (2015), dar un cuchillo a un indígena que moldea el entorno con sus manos no es necesariamente un "progreso", incluso en el más estricto sentido técnico de un plus de eficiencia (que a fin de cuentas, es un sentido etnocentrista), pues tal intrusión vendría a desfigurar todos los elementos de su mundo simbólico y cosmológico. Y en otro plano, desligar la energía nuclear de un conjunto de precauciones y vigilancias propias de esta época es el mayor peligro que legamos a las generaciones futuras, si confrontamos la longevidad de las radiaciones con el carácter efímero de la memoria colectiva. En términos generales, pensar que la técnica es un medio como cualquier otro para controlar a la naturaleza (perspectiva moderna), o a los dioses (perspectiva tradicional) o a las fuerzas mágicas (perspectiva "primitiva")², implica una concepción empobrecida de la técnica, indiferente a su principio y compartida por un marxismo vulgar o dogmático del cual busca separarse un materialismo antropológico. Creer que la técnica es un medio para someter a la naturaleza (y veremos inmediatamente hasta qué punto esta antropología de la técnica implica una concepción de la estética), es como creer que Auguste Rodin utiliza el martillo para que la piedra se someta a su trabajo. Pero otra mirada, inspirada por Benjamin, es posible, a saber, que Rodin y su martillo conforman una unidad en el arrebató del gesto creativo para liberar a la piedra de la forma que contiene en germen y que ha sido sentida por su creador sin haberla necesariamente imaginado (pues esa forma surge en el transcurso de la obra, como de una conversación entre la piedra y el artista, y no de un plan preconcebido). En este caso, la técnica no es el instrumento de una dominación humana sobre la naturaleza (o aun, sobre otros seres humanos), sino el de una liberación conjunta de la humanidad con la naturaleza.
- 10 Y así como este cruce entre el materialismo y la antropología se libera de una creencia ingenua o dogmática con relación a la técnica, también lo hace con relación al arte. Hacer una obra de arte revolucionaria no significa operar una mera revolución formal, o al menos, no solamente, pues no debe esencialmente a eso su carácter. En otras palabras, Picasso no se convierte en revolucionario por haber revolucionado las formas, incluso cuando da forma a los sentimientos de indignación y rabia en *Guernica*. Y del lado opuesto, hacer una obra de arte revolucionaria tampoco significa conformarse con revolucionar el contenido. Por mucho que implique un progreso, no basta con incluir obreros (o gente negra, o del LGBTQ, etc.) en el marco pictórico o en el objetivo fotográfico que antes capturaba a burgueses o aristócratas. Es este, de hecho, el sentido de la crítica dirigida por Benjamin a la Nueva Objetividad, en cuanto impostura (Benjamin 2009, 306-307); sin ir más lejos, esta crítica podría perfectamente dirigirse hoy al trabajo de Sebastião Salgado, en su modo de estetizar la miseria.
- 11 Por mucho que esta crítica parezca severa, lo importante es su intento por salir de la oposición contenido-forma o medio-fin. Así, los artistas que llegan a romper con el conformismo de su tiempo (en lo que nos concierne, el del capitalismo actual) no lo

hacen para revolucionar la forma ni el contenido, sino la *técnica* misma de su producción, pues quiebran el marco técnico en el que se realiza habitualmente la obra, transgrediendo fronteras, referencias y estereotipos. En la concepción exigente de Benjamin (quizás correspondida por pocas obras, sin dejar de ser por ello una brújula), los artistas rompen de algún modo la "forma bella", lo esperable, lo convencional. Y al pulverizar la bella apariencia (el aura, "la aparición irrepetible de una lejanía, [...] por más cerca que se halle" [Benjamin 2007, 394]), hacen visible lo esencial en los trozos rotos esparcidos por el piso. Lo esencial no es el horizonte en el que el espectador se deja absorber hasta desaparecer, sino los fragmentos de horizontes perdidos que lo remecen. Revolucionando su técnica de producción, los artistas esbozan un gesto reproducible por muchos otros, que pueden hacer otro tanto con la suya. De esta manera, no "iluminan" a los espectadores mediante un saber ilustrado, vertical, sino que despliegan para sí mismos, como una traza de luz horizontal, el gesto filoso que corta las apariencias, dando a imaginar un gesto igualmente inaugurador en otros lugares, para otras personas.

- 12 En suma, una aproximación materialista antropológica recusa los binomios medio-fin y forma-contenido tanto sobre la técnica como sobre el arte. Así como la técnica no es un medio con miras a un fin (dominar la naturaleza), el arte tampoco es el ajuste formal de un contenido. Y así como el arte no es un medio con miras a un fin (el realismo soviético por un objetivo revolucionario), la técnica tampoco amoldaría un contenido preestablecido a una forma acabada. Visto en términos aún más generales, el arte no es una forma libre de determinaciones (una forma desligada del contenido de su tiempo), pero tampoco es la simple repetición de un contenido (una forma reducida al contenido de su tiempo, el "reflejo de su época"); y si bien el arte no está totalmente emancipado de las técnicas que nos rodean, tampoco está totalmente determinado por ellas. Más bien existe como un brillo del instante histórico, es decir, como un fragmento de nuestra época, pero un fragmento *suelto*, que la revela bajo un efecto de proyección especular.

II. Reveladores temporales, subversiones y sensibilidad colectiva: hacia un nuevo régimen estético de la técnica

- 13 Los artículos de esta edición de *Anthropology & Materialism* sobre "arte y técnica" se sitúan en esta compleja serie de temporalidades heterogéneas, confrontadas al presente del capitalismo, marco inevitable tanto de las prácticas actuales del arte como de las innovaciones técnicas.
- 14 Estudiando las obras de artistas contemporáneos, el artículo de **Marta Hernández** ("El *hacer material* de la obra de arte tras la emergencia de las tecnologías digitales") remarca el aspecto anacrónico entre las técnicas tradicionales de creación artística, en particular las del *hacer material* de objetos corrientes (cincelado, tejido, cerámica), y el mundo de las tecnologías digitales de hoy. La actual tendencia histórica a la desmaterialización de los medios de producción artística tendría que haber relegado a un segundo plano, sino a su desaparición, a aquellas obras de arte de factura artesanal. Sin embargo, ocurre lo contrario, pues justamente este tipo de obras, con sus temporalidades híbridas, todavía recurren –y de manera crítica– a la materia para

trabajar sobre una realidad en transformación permanente. Este retorno vivo de la materia en la atmósfera del mundo digital podría leerse como la problematización contemporánea y renovada de la oposición entre forma y contenido a propósito de la obra de arte.

- 15 Otra consecuencia de las revoluciones técnicas en la vida social es su uso policial, tal como lo muestra el artículo de **Jana Haeckel** ("Infiltrar los algoritmos. La máscara digital, una forma artística de activismo resistente para nuestro presente"). Para la autora, el atentado del 11 de septiembre de 2001 aceleró de modo exponencial el desarrollo de las técnicas informáticas de vigilancia política. Mediante la aplicación de algoritmos, las nuevas tecnologías policiales han logrado conjugar la cultura de la vigilancia, obsesionada por la amenaza terrorista, con el plano matematizado del reconocimiento facial y corporal. En la producción descomunal de bases de datos personales ha habido una transgresión flagrante a nivel mundial de las leyes que regulan el derecho de imagen y la confidencialidad de la vida privada. Las redes sociales también han contribuido a estas apropiaciones políticas y económicas, muchas veces ilegales, de imágenes faciales disponibles para una traducción policial e identitaria de los cuerpos. En contraste con estas nuevas tecnologías de vigilancia operadas por los Estados, la autora analiza también los trabajos de artistas que exponen no solo la amplitud social del problema, sino también las posibilidades imprevistas de subvertir esta estructura de vigilancia. Tal subversión despliega un gesto aparentemente anacrónico: el enmascaramiento. En este caso, no se trata de volver al sistema contra sí mismo con sus propias armas, sino, por el contrario, de reapropiarse de un gesto antropológico en lugares que resultan irremisiblemente heterogéneos al proyecto político actual sobre las herramientas digitales.
- 16 Desde el punto de vista teórico, la deconstrucción del modelo de inteligibilidad "medios-fines" para pensar la técnica pasa por la crítica de una concepción enraizada en el imaginario contemporáneo, a saber, aquella idea a menudo tecnófila que concibe la técnica como un simple medio utilizable para cualquier fin (por ejemplo, un "buen" o un "mal" uso de internet, de la energía nuclear, etc.). Sin caer en la contracara simétrica, es decir, la tecnófoba, según la cual el fin corroe al medio como el gusano a la fruta (pues no admite, de hecho, un buen uso de internet o de la energía nuclear: el primero llevaría al embrutecimiento, el segundo inevitablemente a la destrucción), se podría intentar mostrar el conjunto de mediaciones sensibles y estéticas que se despliegan entre los seres humanos y la técnica, entre el fin y el medio. Este es el objetivo del artículo de **Adolfo Vera**, que valoriza el concepto de "tecnoestética" elaborado originalmente por el filósofo-ingeniero Gilbert Simondon ("La tecnoestética de Gilbert Simondon frente a la herencia de Karl Marx: perspectivas y confrontaciones"). Este concepto resulta operativo en muchos frentes, pues, por una parte, transforma la estética de la contemplación en una dinámica práctica, elevando al mismo tiempo la técnica instrumental a una relación *activa* de *goce*; y, por otra parte, permite pensar, en el marco del materialismo histórico, una política de la sensibilidad técnica, como una suerte de poesía de las fuerzas materiales transmitidas a las relaciones entre los humanos. De este modo, el concepto de "tecnoestética" revela la posibilidad de una relación emancipada con los objetos técnicos análoga a aquella pensada por Benjamin, vale decir, liberada de esa aura mágica de la técnica (que Marx llamó "fetichismo de la mercancía" y Simondon "efecto de halo"), generada en la transfiguración de las relaciones sociales entre humanos (técnicos y usuarios) por el

vínculo de los usuarios con la "cosa" técnica, que les resiste misteriosamente cuando no funciona o que ellos fetichizan mágicamente cuando funciona como por milagro.

- 17 Con su concepto de "segunda técnica" ligado a la dimensión lúdica e interactiva de la obra de arte, Benjamin parece ser un precursor del concepto de "tecnoestética". En efecto, como lo muestra **Jan Sieber** en su artículo ("El concepto de técnica en Walter Benjamin"), los potenciales del arte y de la técnica se entrelazan cuando sus auras mágicas son superadas por su interacción lúdica, liberando simultáneamente las pasiones humanas y las fuerzas de atracción de la naturaleza. La creación artística y la recepción estética forman así un verdadero espacio de juego donde la humanidad puede poner en práctica las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías, experimentando nuevas sensaciones e imaginando trayectorias históricas inéditas hasta entonces. Ni el arte ni la técnica son "medios" (buenos o malos) con miras a "fines" (buenos o malos), ya que están más bien "estructurados como un lenguaje". Para la razón instrumental burguesa el lenguaje es un vehículo disponible que va de una fuente (yo) a un objetivo (mi interlocutor). Pero aquí se trata de lo contrario, pues en el sentido benjaminiano de la creación poética, el lenguaje es un medio material en el que un ser puede llegar a expresarse, y así, existir. No se trata entonces de un "medio a fin" o de un instrumento de transición, sino de un "medio puro", un médium en el sentido casi mágico del término. En esta lectura, el arte, que ha sabido emanciparse de su "valor de culto", religioso y dogmático, para dar cabida a su "valor de exposición", lúdico-mágico, habilita para los humanos toda una gama de posibilidades de la técnica, que de otro modo quedarían dominadas por una estructura de poder anacrónica. No hay entonces un "buen" o un "mal" uso de la técnica, sino una interacción entre los humanos y el mundo mediada por ella y que puede o bien repetir las viejas estructuras de dominación y opresión, o bien liberar la materia y el *anthropos* hacia nuevos horizontes.
- 18 Para deconstruir la axiología espontánea asociada al "buen" o al "mal" uso de la técnica, uno podría explorar con profundidad las raíces de un sistema complejo que no solo comprende la relación entre diseñadores y usuarios, sino también los intereses económicos y los valores intrínsecos a las técnicas. **Andrew Feenberg** ha propuesto el concepto de "tecnosistema" para pensar el *modus operandi* del conocimiento técnico y los espacios de la vida social que implica de manera sistemática. En una entrevista concedida especialmente para esta publicación ("Sobre tecnología, capitalismo, arte e imaginación"), Feenberg no ve en los tecnosistemas un obstáculo para el desarrollo de la humanidad, sino más bien la condición misma de su emancipación. Por esto, analiza las disyunciones sociales que se generan en las dimensiones formales e informales del conocimiento técnico, es decir, entre el saber científico de los expertos y el saber empírico de los usuarios. En el corazón de la dimensión epistemológica de la tecnología aparece así el problema de la ausencia de comunicación entre ambos saberes. Los intereses económicos y su legitimación ideológica se nutren precisamente de esta grieta, impidiendo que se dé una verdadera toma de conciencia tecnológica capaz de alertar sobre la catástrofe en curso o de evidenciar el sacrificio de potenciales colectivos formidables por el beneficio de algunos pocos. Tal como Feenberg lo expone, el despliegue lúdico de la técnica, lejos de los imperativos capitalistas, no es una utopía banal. De hecho, existe, aunque reservado a algunos sectores privilegiados (por ejemplo, en la industria cinematográfica o entre creadores y usuarios de videojuegos). En su relación crítica con la tecnología, el arte también se libera de la racionalidad instrumental, poniendo en juego las predisposiciones de los humanos y las

disposiciones de la naturaleza, permitiendo además proyectarse (como lo han hecho los modernos dotados de imaginación técnica) en otros lugares y en otros tiempos. De este modo, el arte devuelve su poder a la imaginación social, instancia creativa y práctica de la racionalidad técnica.

- 19 El poder de la imaginación social, que es también el de los sueños, las fantasías y los deseos colectivos, también forma parte de la racionalidad política. Los diferentes tipos de espectáculos y divertimentos populares (del show multimedia a los videojuegos, de los clips musicales a las revistas de farándula) que parecen estar desconectados del espacio serio de las leyes y las decisiones políticas, nos dicen en realidad algo muy determinante sobre los deseos de la gente. Como lo muestra la reseña de **Carlos Pérez López** al libro de **Stephen Duncombe**, *La potencia de los sueños. Imaginando políticas en la era de la fantasía*, traducido recientemente al castellano, las manifestaciones de la industria cultural, cuyas formas estéticas se alimentan de las últimas tecnologías, a menudo traducen mucho mejor la esperanza política en otro mundo posible que los discursos de políticos dirigiéndose al "pueblo", luchando contra la "pobreza" o haciendo llamados al "proletariado". Mientras una cierta corriente elitista en el seno del progresismo rechaza las formas vulgares de la cultura por ser aberrantes, Duncombe ve en estas todo un programa a desplegar (alejándose de la crítica de la industria cultural realizada por la escuela de Frankfurt, parece acercarse a la posición de los estudios culturales de la escuela de Birmingham en el siglo XX). Así, la cristalización arquitectural de los sueños colectivos (en la ciudad de Las Vegas), el fantasma de los espectadores transformados en productores (por el videojuego *Grand Theft Auto*) y la escenificación de una verdadera comunidad de saber (en torno a la vida de las celebridades) son desentrañados por Duncombe como realizaciones fantasmagóricas de un deseo de utopía.
- 20 De un modo similar, la adaptación incesante de los seres humanos a la velocidad del capital se ve transfigurada en una utopía del trabajo liberador. Al mundo de las temporalidades y de los espacios compartimentados (espacio público y vida privada; trabajo y reposo; etc.) lo sigue un mundo que fusiona todas esas dimensiones en un todo homogéneo. Un caso emblemático es el de Google. A partir de una imagen del futuro Googleplex, un proyecto de ciudad-sociedad en miniatura, abierta y transparente, que conjuga trabajo, espacios de recreación, vida social, naturaleza y comercio, el artículo de **Sebastien Broca** ("El futuro del trabajo según Google") despliega las diferentes líneas ideológicas que tejen esta concepción del trabajo, donde se mezclan retazos de utopía, tendencias autárquicas y deseos de realización individual. Retazos de utopía, pues la idea de un espacio que reúne en un lugar transparente el tiempo del trabajo y el de la vida social se alimenta de la tradición de los falansterios fourieristas y de las ciudades soñadas en los siglos XIX y XX. Tendencias autárquicas, si se consideran las reacciones de las instituciones locales norteamericanas contra el eventual potencial político de este imperio en su imperio. Y en cuanto a los deseos de realización individual, la imagen transparente del trabajo feliz descansa también en una división de clases, pues la manera de valorizar un sector privilegiado de la producción (personal calificado, trabajo creativo, espacio cultural) consiste en apoyarse en la deslocalización de una inmensa red de producción a gran escala, invisible, que va desde África (explotación de minerales) a Asia (fabricación de dispositivos informáticos), pasando además por la explotación mundial de datos personales, sin retribución alguna.

- 21 La colonización de los tiempos de la vida social por la eficacia capitalista limita la visibilidad de otros modos de organizar la vida, como si esos modos estuvieran ahí para exponer datos antropológicos de una sociedad atrasada o experiencias de mundos aislados sin futuro. En las antípodas de este imaginario cerrado, el artículo de **Raina Zimmering** ("La recepción zapatista de la tecnología y su reflejo en el muralismo") propone un estudio de la cultura zapatista en el territorio dominado por la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, México. Pese a estar en absoluto desacuerdo con los imperativos económicos, biológicos y geopolíticos de la cultura capitalista, los zapatistas mantienen una relación abierta con el desarrollo occidental de las ciencias, las humanidades y la tecnología, sin perder de vista el principio regulador de su sociedad: la cosmología indígena y un vínculo armónico con la naturaleza. Todos estos motivos, además de las raíces históricas, religiosas y políticas de las luchas campesinas animadas por Emiliano Zapata a comienzos del siglo XX, encuentran su expresión narrativa en el muralismo, práctica artística que constituye igualmente un reflejo de su vida política, por el hecho de comprender la participación y la decisión de los miembros de la comunidad, incluyendo a los activistas y a los observadores de los derechos humanos que participan temporariamente de su vida cotidiana. El prejuicio de aislamiento y de ausencia de porvenir que pesa sobre la cultura zapatista cae del momento en que Zimmering describe no solo el interés de los zapatistas por incorporar elementos de la cultura y del conocimiento occidental, sino también su voluntad por mantener sus puertas abiertas para aquellas y aquellos que deciden refugiarse con ellos.
- 22 Entre las invenciones de la modernidad, la fotografía constituye una suerte de acontecimiento en permanencia, desde su origen. Esta invención técnica comprende un gran número de productos, imágenes, marcas y publicidades, pero también de prácticas artísticas. Su impacto en la vida moderna alcanza uno de las raíces más fundamentales del régimen de experiencia de los seres humanos en lo que concierne a su capacidad de transmisión, convirtiendo a la imagen en un verdadero testigo de la historia. El artículo de **Mauricio Lisovsky** ("El turista y «el que espera». El tiempo doble de la fotografía moderna") ve en la fotografía un revelador de las temporalidades modernas. Descartando la falsa intuición según la cual el acto fotográfico consistiría en el corte de tiempo o en la captura de un instante arrancado de su curso, Lisovsky presta atención a la *duración* contenida en toda fotografía, es decir, al tiempo de las fuerzas desplegadas entre la espera y el clic. Pero la fotografía, como arte, técnica, imagen y factor social, revela incluso otras temporalidades heterogéneas, pues contiene el potencial dialéctico de una duración que será vista, en un presente por venir, como "lo que ha sido"; también modela la figura del turista ahí donde el tiempo del aburrimiento constituye una amenaza para el trabajador moderno, cuando este disfruta sus pausas vacacionales; y se muestra además como un verdadero modelo epistemológico de la historia (aquel pensado justamente por Benjamin), en cuanto fuente de un trabajo arqueológico sobre las desfiguraciones y las desapariciones figuradas en la imagen. La amplitud del fenómeno fotográfico no puede exponer de manera más elocuente la tensión entre arte, técnica y tecnología a lo largo de la época capitalista.
- 23 "El pasado ha dejado de sí en los textos literarios imágenes comparables a las que la luz imprime sobre una placa sensible. Sólo el porvenir posee reveladores lo suficientemente activos como para poner de manifiesto perfectamente tales clichés." (Benjamin 2005, 484). Esta frase de André Monglond, citada por Benjamin, no puede

condensar con más claridad la relación entre fotografía e historia, no solo como metáfora o analogía, sino como imagen del vínculo dinámico entre pasado y futuro en la memoria histórica. **Georges Didi-Huberman** mostró con maestría cómo es posible "revelar", después de medio siglo, cuatro pequeñas fotografías oscuras tomadas en Auschwitz-Birkenau en el momento en que se quemaban cuerpos de seres humanos. En la entrevista realizada por **Ilana Feldman** ("Algunos restos de películas, algunos gestos políticos"), Didi-Huberman explica cómo hizo para volver, diez años más tarde de haber hecho sus propios análisis, al lugar mismo del crimen, con su aparato fotográfico a la mano, cargado de preguntas contenidas en esos pedacitos de películas fotográficas salvados milagrosamente del desastre. También explica las razones por las cuales es necesario inscribir el gesto del testimonio (impreso en el gesto técnico del clic fotográfico) en el marco de la historia del arte y cómo esta última se vuelve a la vez antropológica y política. Nos cuenta por último cómo surgieron sus dudas ante la transfiguración de un "lugar de barbarie" en un "lugar de cultura" (es decir, ante una tecnología de exposición que ordena la estética destinada a educar al visitante), y la necesidad de desplegarlas en un trabajo de escritura con sensibilidad literaria y reflexión estética, y no en un relato discursivo con pruebas científicas y estilo académico.

- 24 La relación reveladora del pasado por el presente, que se puede explicar, como lo hace Benjamin, con la metáfora técnica de la fotografía, pero donde la fotografía, bien problematizada, también puede ser la encarnación literal, no se da sin recordar la teoría freudiana del *après-coup*, según la cual ciertos hechos de la vida pasada de un individuo se vuelven legibles solo gracias a acontecimientos ulteriores. En su artículo "Infancia en Berlín hacia 1900 de Walter Benjamin: una infancia rememorada según la teoría del *après-coup* de Freud", **Olivier Taïeb** retoma los escritos de Benjamin dedicados a las reminiscencias de las esperanzas y de las promesas hechas en la infancia del filósofo. Tomadas en el movimiento de su trabajo de traducción de Proust, las reminiscencias de infancia de Benjamin anticipan su propia teoría del conocimiento histórico, ofreciendo la constelación de una misma experiencia mnémica, pues la inteligibilidad histórica también estará marcada por el encuentro de un pasado con un presente como experiencia interior del colectivo. Es por esto que, en Benjamin, el pasado nunca es definitivo, sino siempre entreabierto, en la espera del futuro que vendrá a descifrar el signo de su marca temporal.
- 25 Este también es el argumento de **Marc Berdet** en su reseña del libro de **Enzo Traverso**, *Melancolía de izquierda*, verdadera galería de obras de arte atravesadas por la técnica, desde el grabado al cine, pasando por la fotografía. La melancolía, que nuestra mirada de hoy deposita en estas obras, no remite a una fijación mórbida sobre el objeto perdido, mediada por una retórica pasada de moda o por figuras idealizadas del pasado (es decir, una melancolía estancada, que a veces solo expresa la búsqueda cínica de un artista dandy en el mercado de los afectos), sino más bien, y de un modo más productivo, a una tensa espera frente a un objeto faltante, a una constante disponibilidad frente a un deseo no realizado en el pasado y que sigue interpelando secretamente nuestro presente.
- 26 En suma, es esta inteligibilidad secreta del pasado la que nos autoriza a plantear aquí la pregunta por la relación entre arte y técnica. En efecto, se trata de un reencuentro con los recuerdos de infancia de una experiencia interior colectiva donde el arte y la tecnología reconocen los signos premonitorios y las promesas inacabadas de su vínculo.

Y es también esta inteligibilidad la que nos permite operar una deconstrucción de las Razones Históricas que encierran nuestro tiempo en una concepción lineal, donde el pasado y el futuro parecen irremediabilmente ligados por la ley de hierro del capital.

In memoriam Jan Sieber

- 27 Durante el año 2018 hemos sufrido la terrible pérdida de nuestro colega y amigo editor Jan Sieber. Jan fue un miembro sumamente activo del comité editorial de nuestra revista, a cuya fundación contribuyó con la energía y el entusiasmo que le eran propios. También coeditó dos números: uno, sobre la persistencia de las mórbidas fuerzas míticas en nuestro presente, contra las cuales, según Jan, era necesario luchar sin cesar; el otro, sobre la persistencia del pensamiento de Walter Benjamin para hacer frente a las renovadas crisis políticas de nuestro tiempo.
- 28 "Persistencia" era quizás la palabra que mejor caracterizaba a Jan. Una impulsión cándida que podía parecer ingenua y temeraria a primera vista, pero cuya fuerza se mantenía y se transmitía de un modo contagioso, dando a cada cual la confianza necesaria para hacer caer cualquier obstáculo en la ruta. Jan imprimió así una dinámica a nuestro trabajo colectivo, dándole energía y dirección, con un gran sentido del humor aliado a una profunda agudeza intelectual.
- 29 Jan estaba muy cerca de terminar su tesis de doctorado. En su trayectoria filosófica, dedicó gran parte de sus investigaciones al estudio de la técnica en Benjamin. Con la tristeza que nos deja su ausencia, pero también con la alegría de poder contar para siempre con la frescura de su pensamiento, publicamos en este número su artículo sobre la técnica en Walter Benjamin.
- 30 Dedicamos la presente publicación a su memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 2007. *Obras, libro II / vol. 1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter. 2009. *Obras, libro II / vol. 2*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Goody, Jack. 2011. *El robo de la historia*. Trad. Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Akal.
- Gras, Alain. 1997. *Les macro-systèmes techniques*. Paris : Puf.
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (eds.). 2002. *La invención de la tradición*. Trad. Omar Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica.
- Malm, Andreas. 2017. *L'anthropocène contre l'histoire*. Paris : La Fabrique.
- Mandel, Ernest. 1976. *El capitalismo tardío*. Trad. Manuel Aguilar Mora (con la colaboración de Carlos Maroto y revisada por José Luis González). México D.F.: Ediciones Era.

Ricœur, Paul. 1997. *Ideología y Utopía*. Trad. A. L. Bixio. Barcelona : Gedisa.

NOTAS

1. Nos desmarcamos aquí de la concepción dominante del "antropoceno", pese a una aparente afinidad que podría darse en nuestro uso del término *anthropos*. La entrada de la especie humana en la escena de la historia geológica (antropoceno) no debería confundirse, en efecto, con la inclusión de las relaciones humanas en la esfera de las fuerzas materiales (materialismo antropológico). El materialismo "antropológico", o la antropología "materialista" que defendemos, se opone a la ideología conducida por la idea de antropoceno en tres frentes: la teleología, la historicidad y la utopía.

En primer lugar, si el materialismo antropológico es una crítica de la teleología en el marxismo (pues no solo existe la mecánica de la razón en la historia, sino también el surgimiento poético de las pasiones colectivas), lo es por su crítica de la teleología de la razón burguesa en general, que tiende a naturalizar los fenómenos históricos. Ahora bien, la noción de "antropoceno" está ligada a un relato teleológico: según esta, el hecho de que los seres humanos hayan inventado la máquina a vapor sería la razón del calentamiento climático (en su versión más caricatural, se puede retroceder hasta la invención del fuego, como si no hubiesen existido durante miles de años otras economías independientes de la explotación sistemática de energías fósiles). El ser humano como fuerza geológica ineluctable, y no como fuerza histórica con destinos diferentes, es la última naturalización de la razón burguesa.

En segundo lugar, el materialismo antropológico solo es válido, siguiendo en esto a Benjamin, si se incluye en el materialismo histórico como correctivo de sus tendencias a la abstracción, que a veces son resabios de la abstracción burguesa. En esto, es capaz de localizar con precisión a los actores históricos del calentamiento global, a saber, las clases dirigentes de la Inglaterra industrial que, en el siglo XIX, decidieron basar su economía en la combustión de energías fósiles, formando batallones de trabajadores serviles como nunca antes se había visto en la historia. Remontar a la construcción social de las causas implica recordar que no hay nada ineluctable.

Y en tercer lugar, el materialismo antropológico remite al ser humano como fuerza material en el punto en que esta ha sido frustrada, indicando a la vez el modo en que tal fuerza podría desplegarse libremente en una sociedad armoniosa. Así, señalando todas las alternativas que fueron posibles en el pasado y que han sido aplastadas por los relatos teleológicos dominantes, reabre el presente.

2. Todas estas visiones han sido probablemente inventadas por los propios modernos, tal como lo sostienen Hobsbawm y Ranger (2002) o también Goody (2011).