

El concepto de dispositivo en la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl. Un acercamiento desde la teoría escénica

por Óscar Cornago *

Resumen: El objetivo de este artículo es estudiar la imagen como resultado de unas formas de producción que denominaremos dispositivos. Esta perspectiva subraya la dimensión escénica y operativa que implica una imagen como parte de una maquinaria estética. Desde un punto de vista teórico, se discutirán distintas aproximaciones a la idea de artefacto (Flusser), máquina (Raunig) y dispositivo (Deleuze, Agamben, Tiqqun), poniéndolas en relación a la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl, cuya obra es el objeto central de análisis de este artículo.

Palabras clave: dispositivo, teoría escénica, imagen, Harum Farocki, Hito Steyerl

Abstract: The aim of this paper is to analyse the image as a result of some forms of production, which we call devices. This perspective emphasizes the performative and operational dimension that involves an image as part of an aesthetic machinery. We will discuss from a theoretical perspective, different approaches to the idea of an artifact (Flusser), a machine (Raunig) and a device (Deleuze, Agamben, Tiqqun), relating these concepts to the work of Harum Farocki and Hito Steyerl.

Key words: machine, performing theory, image, Harum Farocki, Hito Steyerl

Introducción

Un dispositivo propone la posibilidad de una acción que no es la acción de uno solo, sino de más uno, de unos cuantos o potencialmente de muchos. Posee una dimensión participativa que le es inherente. De algún modo todos los dispositivos son participativos. Es la base de su funcionamiento: organizar una corriente. Desde la perspectiva teórica abierta por el concepto de dispositivo, la imagen se presenta en tanto que resultado de esta corriente que, convertida en una maquinaria, se ofrece como una posibilidad abierta. El dispositivo organiza materialmente una dinámica de producción que el discurso crítico en el contexto posindustrial ha definido como una producción de conocimiento. Es el conocimiento que una sociedad posee y administra de forma práctica como parte de una economía tanto material como inmaterial. La perspectiva teórica que subyace, desarrollada desde los años setenta, es el resultado del giro epistemológico de una modernidad que busca el sentido de las cosas en los modos como se hacen y se administran, en las formas en que suceden y se organizan. La teoría del dispositivo alcanza por tanto una dimensión no solo ontológica —ser, hacer—, sino también antropológica, económica y estética. No es extraño que este término se haya difundido por numerosos ámbitos en las últimas décadas. En el mundo del arte se ha convertido, además de en un lugar común empleado como sinónimo de obra, en una de las formas para seguir pensando la relación con el público y la función del arte en conexión con otros espacios de producción social.

Las tecnologías de la imagen parecen reducir la escena a un plano bidimensional y los dispositivos se convierten en unos aparatos cada vez más pequeños y sofisticados. La escena física y material queda desplazada en relación a estos aparatos, que prometen la conservación de ese instante más allá del momento en que sucedió. Las cámaras se convierten en el modelo desde el que pensar el resto de los dispositivos, del mismo modo que las imágenes pasan a ser el patrón de la realidad. La acción más inmediata a la que

invita una escena singular es la de conservarla en forma de imagen. ¿Qué pasó con los escenarios más allá de su capacidad de ser tratados como imágenes?

Sin escenario no hay política. Recuperar los escenarios en los que suceden las cosas, incluidas las imágenes, es necesario para pensarlas en relación a un contexto real de producción y consumo. Un escenario es un espacio delimitado en relación a una mirada. Una imagen es también un escenario, pero la mirada a la que remite queda privada de espacio, que ha sido reducido a las dos dimensiones del plano de la imagen. El acercamiento clásico a la escena en términos de representación, desplazada a lo largo del siglo XX por un enfoque performativo que convierte la representación en acción, se transforma ahora bajo la perspectiva del dispositivo en una forma de análisis de los modos de producción y uso de las representaciones, imágenes o acciones que sostienen estas miradas. Una cámara de fotos es un dispositivo escénico en miniatura por su capacidad de producción de escenarios convertidos en imágenes. Referirse a la imagen o a la escena como una forma de producir algo de manera material las sitúa en un espacio común con otras formas de producción desde otros ámbitos como el marketing, el ocio, la religión o la política. Mientras que los dispositivos artísticos recuperan sus escenarios de producción como una reacción crítica a la desmaterialización de la imagen, los dispositivos escénicos insisten en la necesidad de desbordar físicamente estos escenarios para ponerlos en relación con otros contextos más amplios.

El objetivo de este artículo es analizar las imágenes como resultados de unos modos de producción organizados por un tipo de obras que se piensan y se plantean como dispositivos poéticos (Sánchez, 2016). Para ello nos vamos a servir de la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl. El término dispositivo lleva el análisis de la obra a sus formas de construcción y uso, sacándolas del estudio formal en el que lo había situado la tradición del estructuralismo semiótico. La discusión se abre así a un horizonte económico en que imágenes y escenas son resultado de unas formas de producción que no se pueden entender al

margen de otros sistemas de producción, con los que entran en contacto. Las imágenes, como las escenas, no significan por sí solas, sino en relación a los modos como se generan y los contextos en los que se muestran.

A nivel teórico nos apoyaremos en tres líneas de pensamiento que han girado sobre tres términos afines: aparatos para el caso de la filosofía de la tecnología de Flusser (1990), máquinas para el discurso crítico de ascendencia marxista actualizado a partir de los años noventa en el contexto de la economía posindustrial (Lazzarato y Negri, 2006; Raunig 2008), y el más genérico de dispositivo, propuesto como perspectiva epistemológica por Foucault en sus últimas obras, retomado por Deleuze y Agamben en los años noventa (García Fanlo, 2011), y ampliado posteriormente por otros autores (Tiqqun, 2012).

Dispositivos de imágenes: Harum Farocki e Hito Steyerl

La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación (Steyerl, 2014: 48).

En *Los condenados de la pantalla*, título inspirado en el libro de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*, de 1961, Hito Steyerl retoma el problema de la representación desde la perspectiva de los mecanismos de producción de imágenes: “¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen?” (2014: 54). Por “configuración material” hemos de entender algo que supera la cualidad formal de las imágenes para focalizar los aparatos de producción/distribución, y la economía material y humana que los alimenta. Steyerl se refiere a un tipo de imágenes que da cuenta de la pobreza de medios con que han sido realizadas, y se pregunta por su potencia como forma

de crear redes que, sin embargo, a diferencia de lo que se esperó, son hoy fácilmente capturadas por el capitalismo global:

La circulación de imágenes pobres crea así “relaciones visuales”, como las llamó una vez Dziga Vertov. Esta relación, de acuerdo con Vertov, conectaría supuestamente entre sí a los trabajadores del mundo. Imaginó un tipo de lenguaje comunista, visual, adánico, que pudiera no solo informar o entretener, sino también organizar a sus espectadores y espectadoras. En un sentido, su sueño se ha hecho realidad, si bien principalmente bajo la regla del capitalismo global de la información, cuyos públicos están conectados casi en un sentido físico por la excitación mutua, la armonización afectiva y la ansiedad. (2014: 46)



Hito Steyerl

La imagen da cuenta de una doble escena: por un lado, la escena de cómo ha sido construida y por otro, la escena a la que hace referencia a través de su contenido. La multiplicación de los aparatos de grabación y reproducción hace que estas pierdan relevancia en comparación con la dimensión técnica y táctica. Miramos una imagen y no vemos una imagen, sino el aparato que la

produce y el marco en el que se expone. La imagen nos habla del modo como ha sido grabada, del contexto que la rodea y los intereses, afectos y deseos que le dan vida. No vemos una imagen, vemos una página de facebook, un dispositivo móvil, una valla publicitaria, una obra de arte o una revista de modas. Lo importante no es lo que refleja, sino el escenario que gira en torno a un aparato que no es solo un aparato técnico, sino social y económico. En este escenario expandido se teje su política.

También Flusser (1990), en su estudio sobre los aparatos de imágenes, insiste en que la información que transmiten éstas no reside en su contenido, en muchos casos previsible y fácil de sustituir por otras imágenes similares, sino en su referencia a las posibilidades del aparato. La rapidez con la que se multiplican las relega en relación al valor de la cámara y el contexto técnico y social en el que se genera. Las imágenes se hacen superfluas. Es por ello que su crítica no puede detenerse en el análisis de lo que representan, ni siquiera a nivel material, tiene que ir más allá para preguntarse cómo funcionan, cómo se producen y se distribuyen. Como dice el colectivo Tiqqun (2012), es necesario llegar a una crítica de los dispositivos, que ellos definen como una metafísica crítica, ahondando en la dimensión ontológica que adquieren estos como estrategias de producción de presencia ya sea de sujetos u objetos.

El trabajo de artistas como Farocki o Steyerl hacen visibles estos contextos de producción que siguiendo la lógica conectiva del dispositivo tejen una pluralidad de realidades, planos y discursos procedentes del ámbito laboral, el marketing, el armamento, las comunicaciones, puestos en relación finalmente con el mundo del arte en cuanto espacio también de producción económica. La transformación de la imagen en medida de una realidad convertida en espectáculo al que se asiste desde la distancia, explica la recuperación de escenarios que le devuelvan un contexto material, un momento y un modo de hacer y decir que permita confrontarla con otras realidades. Es desde esos

espacios que se plantea la opción de jugar, reflexionar y modificar formas de actuar programadas por la máquina. Sin un contexto que las arrope estas remiten a sí mismas mientras se reproducen con una facilidad que las sitúa más allá de toda responsabilidad, como si se tratara de un mecanismo genético que se hubiera desatado y funcionara por cuenta propia. La impresión de autonomía es otra de las características que da poder a los aparatos. La cultura del cuerpo, resultado paradójico de una sociedad construida como espectáculo, es finalmente una cultura de la imagen como modelo de estos espectáculos; cuerpos y escenarios se ven confrontados con las imágenes que dan cuenta de ellos.

Como afirma Deleuze (2010), un dispositivo es un modo de hacer ver, y por tanto también de ocultar lo que no se muestra. O partiendo del título de uno de los ensayos del director turco, tomado de Günther Anders: “La realidad tendría que comenzar” (Farocki 2014: 177). Pero, ¿a qué realidad se está refiriendo? Siguiendo el camino abierto por el materialismo marxista en los años sesenta, Farocki (Nový Jičín, 1944-Berlín, 2014) muestra los escenarios de las maquinarias. Escenarios no porque se sitúen frente a un público, sino porque son espacios producidos por la interacción de una pluralidad de agentes entre los que se cuentan también actores y espectadores. Mirar se convierte en un modo de producción sujeto a unas tecnologías que conforman no solo lo que se mira sino el modo de hacerlo. Las transformaciones en el campo teatral son un ejemplo patente de los cambios que ha sufrido la mirada al tratar de superar las distancias impuestas por la representación. El resultado fue la acción, no solo como género artístico a través de la performance, sino como forma de plantear la actividad creativa.

Fuego inextinguible (Nicht löschesbares Feuer),¹ una de las primeras ficciones documentales de Farocki, de 1969, realizada todavía en el Departamento de cine de la Facultad de diseño de la Universidad de Ulm, se presenta como una

¹ Para completar la información sobre la obra de Farocki puede consultarse su página web, que contiene abundante información: <http://www.harunfarocki.de/home.html>.

acción documental teatralizada. El realizador comienza preguntándose cómo mostrar la realidad del napalm, es decir, cómo explicar su funcionamiento, para no quedarse únicamente en la exposición de sus efectos. Para ello descarta las opciones más previsibles, como la grabación de cuerpos quemados, por ejemplo. Como dice el texto leído a modo de comunicado obrero por una persona sentada a una mesa, esto hubiera limitado el entramado de intereses que sostiene la producción de napalm a la creación de un efecto sensible que ocultaría de dónde viene realmente y por qué se hace. El receptor se convertiría en espectador de una realidad sobrepasada por una imagen terrible de cuerpos mutilados que le provocarían la identificación emocional al tiempo que el rechazo sin entrar en un análisis más profundo. La imagen reduce la realidad, como afirma Flusser (1990: 58), a un planteamiento de buenos y malos. En su lugar la película se dirige a las fábricas químicas donde se produce el napalm, sacando a la luz la intrincada red de intereses económicos y políticos que impulsa su producción. Por medio de actores que no esconden su condición de tales —lo que algún crítico calificó como un defecto de interpretación—, teatraliza unos diálogos y acciones, en ocasiones repetidos, que dirigen la atención del espectador hacia escenarios que no disimulan su condición de espacios (re)construidos. Son estos escenarios laterales los que explican la producción de esas otras imágenes más visibles de cuerpos mutilados que habrían de dar la vuelta al mundo. No es la representación lo que tiene que ser creíble, sino la forma de construirla, el *modus operandi* que explica la circulación del napalm y, paralelamente, de las imágenes. La tecnología armamentística y los modos de producción de imágenes aparecen en la obra de Farocki como dos espacios que evolucionan describiendo un perverso paralelismo, ampliamente expuesto también en la obra de Steyerl.

Ninguno de los agentes implicados quiere producir napalm o ninguna otra sustancia química que pueda ser utilizada con fines de destrucción, pero todos tienen una excusa que los hace cómplices a distintos niveles de un

encadenamiento de circunstancias que acaban teniendo un efecto destructor. La excusa más común es el aislamiento de los distintos sectores de producción y el desconocimiento por parte de cada eslabón de lo que se hace en el otro. La especialización en las formas de producción y su aparente autonomía hace que cada trabajador no sepa aquello en lo que está participando. “En relación a los crímenes de Vietnam se sienten como espectadores” (15: 46), se dice de los trabajadores de las fábricas químicas. Esta es la posición que la película, en tanto que dispositivo de producción de un relato visual, quiere revertir. Proyectándose hacia el espectador como un participante más de esta cadena de transmisión, en paralelo a la de la producción del napalm, termina conectando realidades que aparentemente no tienen nada que ver. Siguiendo a Tiquun (2012), cuando se refieren al efecto de individualización de los dispositivos: “La separación de cuerpos y la atomización de formas-de-vida suponen las condiciones de supervivencia de la mayoría de dispositivos imperiales” (116).

¿Cómo cambiar esta situación? es la pregunta que se plantea al final. Como respuesta se cuenta una parábola que está en el origen de todo el proyecto. Como si se tratara de una ilustración del título de su ensayo “Aprender lo elemental”, el relato, a modo de chiste, expone el dilema de tres personajes en un tono que recuerda a las obras didácticas de Brecht, una mirada que acompaña toda la obra de Farocki. El primer personaje es un obrero que trabaja en una fábrica de aspiradoras y cada día roba una pieza que lleva a casa para que su mujer pueda tener la aspiradora entera. Pero cuando arma todas las piezas, no tiene una aspiradora, sino una ametralladora. El segundo personaje es un estudiante que trabaja en una fábrica de ametralladoras y cada día roba una pieza para sacar un arma de la fábrica y denunciar lo que están produciendo, pero cuando monta la ametralladora tiene una aspiradora. Y finalmente, un ingeniero que trabaja en una fábrica que según los obreros produce aspiradoras y según los estudiantes, ametralladoras. No es posible

saber lo que realmente produce la fábrica sin contar con el obrero, el estudiante y el ingeniero. La realidad depende de los agentes que entran en juego en su producción, entre los que están los mismos usuarios de esa realidad, convertidos en parte fundamental de la cadena de producción. Deleuze insiste en este cruce de líneas y variables que conforma un dispositivo y que hace necesario para su estudio, el correspondiente trabajo de seguimiento:

Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas, y eso es lo que Foucault llama el "trabajo en el terreno". Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran, de norte a sur, de este a oeste o en diagonal. (Deleuze, 2010: 155).



Fotograma de *El fuego inextinguible* (Harun Farocki, 1969)

Como vemos (*Wie man sieht*), un ensayo audiovisual de 1986, es una ilustración perfecta de este trabajo de cartografía por regiones distantes. Dura aproximadamente una hora y apenas hay referencias explícitas a las imágenes si no es para compararlas con otras formas de hacer, que responden a su vez a otros modos de mirar. Jugando con el título de la película, se podría decir que *como vemos* ningún dispositivo tiene un solo efecto o está dedicado a una sola cosa, sino que están conectados formando sistemas abiertos, en movimiento, cuyas consecuencias son finalmente impredecibles. Las detalladas descripciones comparando herramientas, máquinas, medios de locomoción y armas trazan un laberinto de caminos que continuamente se bifurcan.

En la primera toma se ve el dibujo de un arado en la parte superior y de un cañón que recuerda la forma del arado en la de abajo. Con el interrogante suspendido acerca de la relación entre estos dos instrumentos comienza a desplegarse este juego de operaciones analógicas. Pero las comparaciones no se quedan en lo puramente formal, sino que son el punto de partida de este mecanismo visual que es también un modo de conocimiento. No es un azar que el arado y el cañón se parezcan, porque de ahí se concluye: “La guerra se basa en el trabajo que procura el pan de cada día” (00:16). El modo como trabajamos, viajamos, producimos y destruimos, discurre en paralelo al modo como vemos. De la misma manera, si la comparación de cruces de caminos lleva a la conclusión de que estos eran el origen de las antiguas ciudades, el intrincado cruce de autopistas a distintos niveles ya no puede pensarse como origen de unas ciudades que dejaron de ser espacios para cruzarse con los otros. Las imágenes de los cruces de camino desvelan también las formas de convivencia.

Por medio de la analogía entre instrumentos dispares se establece una red de relaciones que atraviesan la historia de la humanidad, desde el tejido manual hasta los telares industriales pasando por las máquinas de arar, cañones, el

diseño de carreteras y autopistas, las ametralladoras o los primeros ordenadores. Cada aparato es analizado como un dispositivo que responde a unas formas de trabajo, y que conecta a su vez con otros dispositivos de distinto orden. Por su parte, el trazado de la narrativa que hilvana el documental forma también un dispositivo, en este caso de producción de conocimiento o, dicho de otro modo, una extraña maquinaria de pensar. En tanto que dispositivo no se trata de mostrar los resultados, sino la forma de producirlos, que como se advierte desde el título es de carácter estético ya que pasa por la percepción sensible de las formas. Esto es lo específico de este mecanismo de producción de analogías entre espacios heterogéneos. Es un modo de pensar cuya condición sensible queda confrontada con las explicaciones técnicas que acompañan cada imagen. La lógica de la producción, movida por la búsqueda de la rentabilización y la eficacia, choca con la lógica sensible de otra forma de razonar que el documental no explica, sino que realiza. Como se dice en la película, “Estas imágenes no quieren decir nada. Solo deben estimular el ojo.” (10:40), y a través de él la mente, se podría añadir, en un ir y venir entre mundos y épocas distantes. El montaje de la película avanza entre imágenes aparentemente inconexas unidas por un relato laberíntico sostenido por una voz en off en un registro neutro, tan solo interrumpido por explicaciones en un tono científico ofrecidas por algún profesional. Todo este montaje se presenta como una forma puesta en acto de pensar con las imágenes, una reflexión en voz alta de pensamientos no dichos que se articulan por medio de las formas.

La continuidad a base de discontinuidades que hace avanzar el documental recibe su imagen final en la continuidad del hilo con el que se hace un tejido, o del movimiento rotatorio que sirvió tanto para enrollar el hilo en el huso como para desarrollar el motor de cuatro tiempos por medio del émbolo. El hombre, sin embargo, se dice en la película, no es capaz de realizar un movimiento de rotación completo. “Un tejido es sencillo, exacto, tiende al infinito. La exactitud

del tejido evidencia la inseguridad del trabajador” (27:24). Hacer imágenes en el tejido hizo que se desarrollara el cálculo en los telares, operación que, impulsada a través de los ordenadores, terminó superando tanto las imágenes como la escritura. La continuidad del tejido se transmite al cálculo a través de los números, que a su vez remiten a la operación de pensar. “Cierto que la fábrica del pensar es como una obra maestra del telar. Donde una sola pedalada mueve a la vez mil hilos” (29:19). Es la cita atribuida a Mefisto que se repite en dos ocasiones, aludiendo a la mecanización del pensamiento a través de la lógica. Esta lógica de la tecnología queda confrontada con la lógica sensible del pensamiento. Retomando la idea de Flusser de que el fotógrafo debe ir en contra del juego, Farocki desarrolla una lógica visual cuestionando el modo de entender los dispositivos a partir únicamente de sus resultados, como un objeto aislado del medio en el que se produce, y no de sus modos, agentes y formas de utilización. Siguiendo este principio de la conectividad, las imágenes vuelven a ponerse en relación a unos contextos que no son solo los de los aparatos técnicos, sino los de toda una serie de proyecciones en el mundo de la industria, las comunicaciones o las guerras, entre los cuales la imagen no es más que una pieza más, la más visible sin duda, de un complejo entramado de líneas que se cruzan.

Tanto en su producción audiovisual como en sus conferencias y textos teóricos, Hito Steyerl (Múnich, 1966) comparte con Farocki el objetivo de sacar las imágenes de sus espacios propios para mostrar la red de relaciones que las integra. Como en el caso del director de origen turco, la guerra y la industria armamentística permanecen como interlocutores constantes, a los que se suman ahora las revueltas sociales, especialmente el movimiento kurdo, y el mercado del arte. A diferencia de Farocki, donde la trama avanza a base de comparaciones analógicas con un tono dialéctico, en Steyerl aparece la historia como una forma de ficción y, sin embargo, de realidad; una trama que va a estar guiada como en Farocki por líneas de continuidad entre imágenes

discontinuas. La ficción se muestra como una posibilidad de resistencia. La trama, articulada en torno a una investigación que se hace explícita desde el comienzo, se organiza en un juego de cajas chinas, comparable a los trazados de Farocki, que mezcla permanentemente ilusión con realidad. Esto crea una teatralidad barroca que se diferencia del tono distanciado del director turco, que no es, por otro lado, más que otra forma de teatralidad. Si la obra de este último se presenta como máquinas de pensar proyectadas hacia el intelecto sensible del espectador, las piezas de Steyerl se sirven de la misma envoltura lúdica e irreal de las imágenes. El contraste entre mundos opuestos es nuevamente la espina dorsal de un despliegue visual que crece de forma laberíntica, aunque atravesado ahora por la emoción y el deseo de una subjetividad creadora. La apariencia irreal impuesta por la tecnología alcanza al espectador envolviéndole en la trama. Los escenarios creados para la proyección de sus trabajos en la exposición del Museo Reina Sofía de Madrid en el 2015, *Duty Free Art*, se exponían de un modo llamativamente literal, como si de un teatro se tratara, prolongando el mundo de la pantalla. El espacio del espectador se convierte en una continuación tan falsa como el entorno visual creado por la obra. Esta teatralidad lúdica utiliza la ficción como una herramienta crítica, necesaria para enfrentarse a una realidad desbordada de teatralidad capaz de adoptar las formas más diversas para seguir manteniendo un sistema de poder.

Más allá de las diferencias entre Farocki y Steyerl, se trata de dos acercamientos paralelos a la imagen entendida como resultado de un entramado de dispositivos. No es de extrañar que la conferencia *Explosión de ojos* con la que se inauguró esta exposición se propusiera como un homenaje al director fallecido unos años antes. Retomando los trabajos de Farocki sobre las cámaras utilizadas con fines militares, Steyerl plantea un recorrido por la realidad virtual formada por millones de imágenes grabadas por dispositivos

móviles que viajan por internet a una velocidad que supera la capacidad de percepción humana.



Fotograma de *Liquidity inc.* (Hito Steyerl, 2014)

En *Liquidity Inc.* (2014) es el agua el medio con la volubilidad necesaria para adaptarse a cualquier continente ofreciendo la mínima resistencia con el máximo poder de agresión. Las olas, los desastres climáticos, la sangre, el sudor son los motivos recurrentes de un relato que habla de una necesidad sobrehumana de estar siempre preparados para la lucha, capaces de responder con la mayor eficacia a un entorno agresivo en permanente cambio. El personaje central, Jacob Wood, pasa del boxeo al mundo de las finanzas. “Nada, Jacob, nada” es el lema que de forma obsesiva acompaña toda la proyección. El dinero y las imágenes, al igual que el agua, recorren el mundo adaptándose a las circunstancias más diversas para obtener los mejores resultados. En los años noventa, internet revoluciona tanto el mundo de la empresa como el de las imágenes. ¿Cómo seguir buscando escenarios que permitan dar sentido a este mundo fantasmal? ¿Dónde encontrar referencias para seguir moviéndose en un mar de imágenes? La respuesta de Steyerl

consiste en mimetizarse con las imágenes, jugar con ellas, hablar su idioma, habitarlas y utilizar sus propias herramientas para interrogarlas al tiempo que las hace visibles en su materialidad. Esto confronta al espectador con un juego de ficciones que invaden la realidad.

Al igual que Benjamin, cuya influencia resuena en toda la obra de Steyerl, la dimensión mágica de la imagen es el medio de desvelar el presente oculto de su historia. En *November* (2004) el punto de partida de la investigación es la desaparición de Andrea Wolf, amiga personal de la directora, en el movimiento de resistencia kurdo, un episodio que recorre muchos de sus trabajos. Wolf comienza mezclando el activismo político, las artes marciales y la militancia feminista a través del cine de acción para terminar llegando a la guerrilla kurda; medios todos ellos que han dejado una serie de imágenes que la directora recupera, utiliza y compara con otras similares procedentes de otros medios para ir desentrañando los hilos de esta historia. Su reconstrucción, contada en primera persona por una voz en off, combina escenas de una película de acción con tintes eróticos protagonizada por Wolf e imágenes documentales de la guerrilla kurda o de las manifestaciones de protesta en Alemania por la desaparición de la activista. La movilidad de las imágenes responde a la movilidad de los escenarios y las bifurcaciones de una trama que termina denunciando la venta de armamento por parte del estado alemán a Turquía, o el vacío legal por el silencio de los tribunales alemanes por la desaparición de la guerrillera. Los héroes de *Noviembre*, en comparación con la mítica revolución de octubre, son héroes a destiempo, se dice en la película, héroes que ya no tienen lugar en la historia. Con esta idea se abre justamente su libro *Los condenados de la pantalla*: los héroes se han transformado en imágenes. El dispositivo de investigación que organiza la obra se convierte en un mecanismo para contar una historia que muestre lo que antes no tenía cabida en ella. Las imágenes cobran un nuevo sentido como parte de una trama insólita que emerge en un lugar inestable entre medias de realidades aparentemente inconexas.

En la conferencia ofrecida en la Bienal de Estambul en 2013, Steyerl recupera el escenario del asesinato de Andrea Wolf como punto de partida de un nuevo recorrido que, como si se tratara de la trayectoria de vuelta de una bala, conduce desde Turquía a las empresas de construcción de armamento en Estados Unidos y Alemania, patrocinadoras a su vez de museos y eventos artísticos como la propia Bienal en la que se encuentra participando la conferenciante. Siguiendo el rastro de las balas se llega a museos y centros de arte, que independiente de su titularidad pública o privada, se financian con fondos procedentes de la venta de armas. Dispositivos de creación y destrucción, como mostraba también Farocki, son las dos caras de un paisaje bastante más complejo que aquel del que dan cuenta las obras expuestas en un museo. Dispositivos que articulan una trama al tiempo que explican, como en *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File* (2013), como esos mismos aparatos (exposiciones, museos, bienales) sirven paradójicamente para ocultar esas tramas.

Si Farocki yuxtapone la máquina con el gesto de quien la utiliza, el aparato frente al individuo, el universo de Steyerl sitúa la participación no del lado del sujeto, sino de la propia imagen. Participar de la imagen supone “participar en la materialidad de la imagen tanto como en los deseos y fuerzas que esta acumula” (2014: 55). Esta deja de ser objeto de la mirada para convertirse en “una cosa que se expresa simultáneamente mediante el afecto y la disponibilidad, un fetiche hecho de cristales y electricidad, animado por sus propios deseos y miedos: una encarnación perfecta de sus propias condiciones de existencia” (2014: 55). El sujeto pasa a ser el objeto producido por un dispositivo que formatea su percepción, pero también lo dispara en direcciones inesperadas. La imagen cobra autonomía, deja de ser una representación o resultado de, para ser “una cosa como cualquier otra, como tú y yo”, emancipada de su contexto de producción. Ésta ocupa el lugar en el que antes estaba la subjetividad. Entendidas como un medio crítico en relación al sujeto, las propiedades de la imagen, tales como movilidad, transformación,

conectividad, pasan a ser formas de atravesar los espacios de producción desde el deseo. “Las cosas condensan poder y violencia. Las cosas acumulan fuerzas productivas y deseos tanto como destrucción y deterioro” (2014: 56). Esta capacidad conectiva genera un movimiento que escapa a la lógica lineal, poniendo en relación personas y realidades distantes. En su estudio sobre los dispositivos artísticos como instrumentos de investigación, Holmes (2006), siguiendo a Deleuze y Guattari, destaca esta capacidad deseante de los agenciamientos humanos en torno a un mecanismo que lleva a su multiplicación, “e incluso a una relación delirante con los otros, con el lenguaje, con las imágenes y las cosas”. Este espacio inestable es el que puede operar como fuerza de transformación poética: “Sólo este tipo de deriva al borde del delirio puede articular algo original, una enunciación colectiva: es ahí donde yace todo el interés y toda la pasión del dispositivo artístico”.



Fotograma de *November* (Hito Steyerl, 2004)

En *Naturaleza muerta* (*Stilleben*, 1997) Farocki muestra, con la precisión de quien sabe que está trabajando con materiales altamente sensibles, la cocina donde se fabrican estas imágenes, no ya las condenadas por la pobreza de los medios, sino las que han triunfado, primero como parte de la historia del arte y luego como parte de la historia del capitalismo, como si ambas cosas fueran las dos caras de una misma realidad. El documental se articula a partir de una serie de viajes de ida y vuelta entre el mundo de los objetos inanimados de los bodegones del siglo XVII, y el mundo de los objetos cuidadosamente escenificados para convertirse en imágenes publicitarias de queso, cerveza o relojes. Transformado en imagen del deseo, el objeto se libera de su realidad material para adquirir otras propiedades a las que en otro tiempo se les daba una naturaleza divina. Como parte de la racionalización de los dispositivos, hoy se tratan de explicar los efectos de las imágenes desde el punto de vista neuronal, psicológico o afectivo. Este objeto-imagen resulta no-imaginable — termina diciendo Farocki— frente a su fabricante. El objeto se emancipa y ya nada tiene que ver con su creador. Este último lo libera de sus condiciones materiales de producción. Volver a mostrar el escenario de su fabricación, meter la cámara en el taller donde se componen las imágenes publicitarias que dirigen el deseo colectivo, produce un sentimiento de extrañeza al hacer sentir la naturaleza estética de este poder de las imágenes. A este mismo efecto, pero recuperado desde un punto de vista emocional, apela Steyerl para rescatarlas de ese mismo capitalismo que financia las imágenes publicitarias: “Es una total mistificación pensar en la imagen digital como un reluciente clon inmortal de sí misma. Por el contrario, ni siquiera la imagen digital está fuera de la historia. Porta las heridas de sus colisiones con la política y la violencia” (2014: 57). Es desde esta perspectiva que también Flusser (1990: 58) rescataba la imagen del cepillo de dientes en una valla publicitaria o de la guerra del Líbano en un noticiario, o Raunig (2008) la operatividad de la bicicleta en distintas obras de ficción al comienzo de su estudio sobre las máquinas, como partes de un relato que no se construye únicamente con los

objetos sino con los deseos y proyecciones imaginarias. Estas relaciones ocultas son las que la obra de Steyerl saca a la luz para llevar la potencia revolucionaria de las imágenes más allá de su mundo propio, proponiendo, por ejemplo, su capacidad conectiva, lo que en otro lugar llama “circulacionismo” como *modus operandi* para otro tipo de realidades:

Si las imágenes pueden ser compartidas y distribuidas, ¿por qué no puede ser todo lo demás también? Si los datos pueden moverse a través de la pantalla, ¿por qué no podrían hacerlo sus encarnaciones materiales a través de los escaparates y otros recintos? Si el Copyright puede ser esquivado y puesto en tela de juicio, ¿por qué no la propiedad privada? Si uno puede compartir en Facebook la imagen en JPEG de un plato de un restaurante, ¿por qué no la comida de verdad? ¿Por qué no poner en práctica un uso justo del espacio, de las piscinas, los parques y la natación? ¿Por qué sólo reclamar el libre acceso a JSTOR y no también a MIT o, para el caso, a cualquier escuela, hospital o universidad? ¿Por qué las nubes data no deberían ser descargadas/disparadas² como un asalto hacia los supermercados? ¿Por qué no el agua corriente, la energía y el champagne Dom Pérignon? (Steyerl, 2013).

Conclusión: máquinas de hacer/máquinas de pensar

“Lo que no está claro del todo en este momento es: ¿qué ha pasado con la subjetividad, la sensibilidad y la capacidad de imaginar, crear e inventar? ¿Se encontrarán los extraterrestres con que los humanos, en última instancia, fueron capaces de salir del agujero negro, invertir su energía en una nueva pasión creativa, una nueva forma de solidaridad y mutualidad?” Steyerl (2014: 13).

Al final de su análisis Deleuze afirma que Foucault, debido probablemente a su accidentado final, dejó sin hacer otra parte de su trabajo. Este podría rastrearse en las entrevistas y conversaciones antes que en sus propios libros, centrados

² [Nota del Editor] Juego de palabras: el término discharge significa simultáneamente disparar y descargar (de Internet).

en el estudio de instituciones características de otras épocas. Faltaría un trabajo de actualización de la propia teoría del dispositivo, que es el que se apuntaría a lo largo de las conversaciones, en las que la referencia al presente político y el modo de actuar hoy era inevitable. Cómo traducir la teoría del dispositivo, que en su obra había funcionado como un instrumento para establecer un diagnóstico histórico, en una agenda social para el presente. Los desarrollos que conoce la teoría del dispositivo desde los años noventa se centran en esta cuestión. Cómo afrontar la posibilidad de la acción como un acontecimiento colectivo, una dimensión que de un modo u otro se deja sentir en todas las obras revisadas hasta aquí. Desde esta perspectiva, Deleuze insiste en diferenciar entre líneas de estratificación o sedimentación y líneas de variación, creatividad y actualización. Son estas últimas las que introducen un movimiento capaz de transformar las formas de poder inscritas en los aparatos que el filósofo francés califica como estatales frente a las máquinas de guerra. Por su parte, Agamben, como adelantábamos, encuentra la posibilidad de resistencia en el encuentro entre los usuarios y la maquinaria, mientras que los de Tiqqun comienzan negando cualquier posibilidad de acontecimiento como resultado de un dispositivo cuya función es reducir la realidad a lo ya previsto por el propio dispositivo. El acontecimiento se reduce a una ilustración de las posibilidades del mecanismo, como diría Flusser acerca de la imagen en relación a las posibilidades del programa de la máquina. Los sujetos quedan atrapados como proyecciones sujetas a una forma de producción que impone los límites de lo visible o lo enunciable, los límites entre lo que puede pasar y lo que no puede pasar. Los dispositivos poéticos hacen saltar estas negociaciones recorriéndolas desde lugares inesperados, desajustes entre el *input* y el *output* que funcionan como líneas de fuga.

Teniendo como horizonte de fondo el contexto posfordista, la idea de máquina, convertida ahora en máquinas sociales, se transforma en un modo desde el que enfocar el problema de la acción. El fragmento marxiano sobre las

máquinas, incluido en los *Manuscritos (Grundrisse)* o *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, se convierte en la pieza clave de esta construcción teórica. En su recorrido por las diferentes aproximaciones al concepto de máquina, Raunig (2008) se refiere al estudio de Paolo Virno del 2003, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, como eslabón central de esta recuperación, fuente en la que se centra también Gómez Villar (2014) en su lectura de Virno. En su texto Marx (1857-1858) presenta la máquina como la objetivación de un conocimiento social, “órganos del cerebro humano creados por la mano humana” (230). Siguiendo con el análisis de los dispositivos revisados anteriormente, la máquina expresa un modo colectivo de pensar, que es al mismo tiempo una forma de hacer. A esta dimensión social los dispositivos artísticos le suman una cualidad estética que opera como línea de fuga o línea de variación frente a las delimitaciones del mecanismo. El problema de la acción deja de apoyarse en un sujeto individual que hace la función de líder o actor que dirige a las masas, al público o al pueblo, para convertirse en la posibilidad de un saber colectivo, que es también un saber hacer. Este saber se apoya en la práctica propuesta por el dispositivo, y es esta dimensión práctica y por ello colectiva, abierta y en movimiento la que le da una cualidad instituyente en tanto poder immanente. La dimensión estética hace que esta práctica de reflexión colectiva no se convierta únicamente en un hecho intelectual, sino que se construya desde las condiciones sensibles, reales, del momento en el que se produce en un continuo juego de variaciones: “Poco importa que se empleen términos generales para pensar los dispositivos: son nombres de variables. Toda constante queda suprimida. Las líneas que componen los dispositivos afirman variaciones continuas. Ya no hay universales, es decir, sólo hay líneas de variación” (Deleuze, 2010: 162).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?” [2007], trad. Roberto J. Fuentes Rionda, *Revista Sociológica*, 73, mayo-agosto, México DF: Universidad Autónoma Metropolitana, pp.

249-264. Disponibles en: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>. (Acceso: 26 de junio de 2016).

Deleuze, Gilles (2010). "¿Qué es un dispositivo?" [1989], trad. Alberto Luis Bixio, en *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, pp. 155-163.

Farocki, Harun (2014). *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giner, Buenos Aires: Caja Negra.

Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía* [1983], trad. Eduardo Molina, México: Trillas / Sigma.

Foucault, Michel (1985). "El juego de Michel Foucault" [1977], en *Saber y verdad*, trad. Julia Varela y Fernández Álvarez-Uría, Madrid: Ediciones de la Piqueta, pp. 127-162. Disponible en: <http://con-versiones.com.ar/nota0564.htm>. Consultado el 3.06.2016. (Acceso: 26 de junio de 2016).

García Fanlo, Luis E. (2011). "¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben", en *A Parte Rei. Revista de filosofía*, número 74, marzo, Madrid. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>. (Acceso: 26 de junio de 2016).

Gómez Villar, Antonio (2014). "Paolo Virno, lector de Marx, *General intelect*, biopolítica y éxodo", *Isegoría*, 50, enero-junio, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 305-318. Disponible en: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/862/863>. (Acceso: 26 de junio de 2016).

Holmes, Brian (2006). "El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas", trad. de Marcelo Expósito, en *Arte, máquinas y trabajo inmaterial*, *Brumaria*, número 7 (diciembre 2006), Madrid. Disponible en <http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Holmes,%20B.%20El%20dispositivo%20art%20C3%ADstico.pdf> (Acceso: 28 de junio de 2016)

Lazzarato, Maurizio y Antoni Negri (2006). "Trabajo inmaterial y subjetividad" en *Arte, máquinas y trabajo inmaterial*, *Brumaria*, número 7, diciembre, Madrid. Disponible en: [http://www.brumaria.net\(erzio/publicacion/7/73.html](http://www.brumaria.net(erzio/publicacion/7/73.html). (Acceso: 26 de junio de 2016).

Marx, Karl (1972). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, trad. de Pedro Scaron, vol. 2, México: Siglo XXI, 1972, pp. 216-230. Disponible en: <https://textos.wordpress.com/2006/05/23/fragmento-sobre-las-maquinas/>. (Acceso: 15 de junio de 2016).

Raunig, Gerald (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. Marcelo Expósito, Madrid: Traficantes de Sueños.

Sánchez, José Antonio (2016). "Dispositivos poéticos: disidencia y cooperación". Disponible en <http://joseasanchez.arte-a.org/en/node/1190>. (Acceso: 8 de julio de 2016).

Steyerl, Hito (2013), "Too Much World: Is Internet dead?", *e-flux*, 49 (November). Disponible en <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>. (Acceso: 8 de julio de 2016).

Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla* [2012], trad. Marcelo Exposito, Buenos Aires: Caja Negra.

Tiqqun (2012). "Podría surgir una metafísica crítica como ciencia de los dispositivos..." [2010], trad. Javier Palacio Tauste, en *Contribución a la guerra en curso*, Madrid: Errata naturae, pp. 27-118.

* Científico titular del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre cuestiones estéticas y culturales en relación a la escena contemporánea. Actualmente dirige el proyecto de investigación "Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento. Perspectivas críticas sobre la idea de participación" (HAR2014-57383-P) del Programa Estatal de Fomento de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, en el que se enmarca este trabajo. E-mail: oscar.cornago@cchs.csic.es