

Seminario Internacional
MEMORIA E INDUSTRIA CULTURAL
Imagen — Aceleración — Digitalización
28-29 de noviembre de 2007

Prohibición de imágenes y deber de memoria
Estrategias artísticas en la era de la industria cultural

Gerhard Schweppenhäuser
Universität Würzburg

1. Teoría crítica después Auschwitz

La Teoría Crítica en los años 1950 y 60 era una filosofía radical y pesimista y al mismo tiempo una investigación orientada a la aplicación. Adorno y Horkheimer colaboraron para transformar democráticamente la cultura y las instituciones educativas de la República Federal de Alemania. Les importaba en todo esto también una pedagogía crítica, cuyas bases normativas eran la capacidad para la democracia, la autonomía y la emancipación. El trabajo en la formación de una conciencia histórica significaba para ellos la ilustración sobre los crímenes de la Alemania nacionalsocialista, la “pervivencia del fascismo” y las formas actuales de totalitarismo y nacionalismo. La supervivencia por la supervivencia, sin otra determinación racional de metas, convertiría en un fetiche las relaciones de poder, de propiedad y de competitividad alienadas y la “frialdad burguesa” en una disposición universal. Los seres humanos “fríos” serían incapaces de proyectar afecto sobre otras personas, criaturas y cosas. El genocidio de los judíos europeos, planeado y ejecutado administrativamente, era para la Teoría Crítica la manifestación más terrible de una sociedad, cuya constitución económica y política impide la subjetividad autónoma. “La exigencia de que Auschwitz no se repita es la prioritaria a plantear a la educación”¹, dijo Adorno. En este contexto se sitúa también la pregunta por lo que puede aportar la experiencia estética y la reflexión crítica sobre ella a una conciencia histórica crítica.

2. Adorno, Kant y Lutero: Crítica de la imagen como crítica de la manipulación

Adorno hizo valer el tema de la prohibición de imágenes del Antiguo Testamento en relación con la idea de que las utopías sociales no deben ser imaginativamente perfiladas de modo conclusivo, sino solamente concebidas conceptualmente, como negación determinada del orden existente. En otros contextos volvió sobre el tema de la prohibición de imágenes: por una parte en su crítica de las obras de arte que se ocupan del holocausto, como por ejemplo la *Fuga de la muerte* de Paul Celan y el *Superviviente de Varsovia* de Arnold Schönberg; y por otra parte en su crítica de la industria cultural. De esta manera Adorno se alinea —como en tantas ocasiones— con la tradición kantiana. Kant había recordado las posibilidades del abuso del poder espiritual y secular. Las imágenes —o más exactamente los ídolos y las imágenes del culto— son empleadas por los poderosos para manipular a los creyentes y los dominados. Ellas favorecen la dependencia espiritual y la superstición.² Kant consideraba una tarea de la ilustración secular y religiosa luchar contra la superstición y reforzar el pensamiento autónomo. Esta intención se sitúa una vez más en la

tradición de Lutero, que consideraba superfluas las imágenes en el oficio religioso y solamente las admitía si son apropiadas para reforzar el efecto de la palabra. El trasfondo de la crítica de las imágenes está en las tres versiones —en Lutero, Kant y Adorno— en la diferencia normativa de apariencia y verdad: la apariencia es la imaginación, que se emplea manipuladoramente; la verdad es cognición en el concepto, que capacita para la autodeterminación racional.

3. Postman: las imágenes impiden de la idea

Hace 20 años Neil Postman se hizo famoso por su desconfianza frente al medio por excelencia de la imagen: la televisión. La televisión sería inadecuada para fines discursivos, solamente podría ofrecer entretenimiento superficial. Surgida de la conexión de dos nuevos medios, fotografía y telegrafía, y rápidamente comercializada, la televisión es para Postman la encarnación del carácter medial de la mercancía.³ No sirve a los propósitos de ilustración social porque cultiva una forma de percepción fijada en los estímulos y la atención rápida. El entretenimiento agitado y las sensaciones siempre nuevas, así como la estimulación permanente de la percepción, serían el nervio de la recepción televisiva. Esto llevaría necesariamente a la trivialización de sus contenidos. El libro, como medio discursivo, hace aprehensible sus objetos, la televisión con sus imágenes fugaces, que atrapan momentáneamente nuestra atención y producen un hambre permanente de nuevas imágenes, es *per se* un medio hostil al pensamiento. No conozco lo que Postman pensaba de la serie televisiva *Holocausto*, que fue emitida en EEUU en 1978 (y en 1979 en el República Federal de Alemania), pero probablemente sería para él un el abuso propio de la industria cultural de intenciones didácticas bienintencionadas.

4. Marcuse: representación y sublimación

En sus consideraciones sobre la posibilidad del arte después de Auschwitz, Herbert Marcuse puso en juego el tema del extrañamiento en 1978. A Marcuse le importaba el problema de la representación del horror histórico. Debido a que el arte siempre sublima su objeto, el horror resulta siempre “amortiguado”⁴. La sublimación es originalmente el nombre para un procedimiento desmaterializador y ennoblecedor en la química. En la metáfora de la sublimación estética pervive el motivo de lo *sublime*: productor y receptor “se elevan”, a través de la forma estética, por encima del estrato material, de la realidad y la naturaleza pulsional, del agrado y desagrado en la realidad. Pero lo que ocurrió en Auschwitz es, sin embargo, “insublimable”⁵. La “inmediatez” del horror no podría ser adecuadamente captada. La “inmediatez se encuentra en el grito, en la desesperación, en la resistencia de las víctimas. Y sólo es conservada en el recuerdo.” Para Marcuse el arte sólo es legítimo después de Auschwitz cuando consigue “conservar y desplegar el recuerdo”⁶.

Marcuse presenta el problema como aporía. El arte sólo puede alcanzar legitimidad anamnética introduciendo los objetos de la rememoración en la forma estética, por lo tanto de alguna manera quiebra lo medial. Sin embargo, la realidad del horror “no es representable, ni en el realismo ni en el formalismo”⁷. Todos los intentos de representar lo insublimable en la forma estética conducen a un callejón sin salida, porque la trascendencia estética de lo existente produce indudablemente un extrañamiento, pero al mismo tiempo también transfigura. (Al final de mi conferencia, abordaré un concepto alternativo que también ha sido formulado en el marco de la Teoría Crítica.)

5. *El doble concepto de industria cultural en Adorno*

El extrañamiento es en Adorno el privilegio del arte de vanguardia. Éste intenta sustraerse a la transfiguración engañosa de lo existente, al déficit inevitable de todo arte. Mientras la vanguardia se enfrenta a esa aporía, la ‘otra mitad’ de modernidad estética, el arte de masas, se rendiría ante ella. A la cultura de masas le son sustraídos sus últimos potenciales de resistencia, porque es integrada en la lógica de la mercancía sin dejar resto.

Se pueden distinguir en Adorno dos formas de aplicar la palabra “Industria cultural”. En los años 1940 usa la expresión como un concepto de sociología o *economía* de la cultura con un significado histórico preciso, y por cierto en el marco de los supuestos fundamentales de teoría del poder propios de la *Dialéctica de la Ilustración* sobre la socialización totalitaria. La “industria cultural” es en este contexto un nuevo sector dentro de la época del capitalismo monopolista. El entretenimiento es producido con un propósito manipulador. El arte y la cultura son completamente engullidos. La base económica es una nueva estructura paradójica de la sociedad productora de mercancías: las leyes del mercado son suspendidas, a los consumidores se suministran productos estandarizados y uniformes. Ellos deben comprarlos; se identifican tanto con el mundo de imaginación engañoso impuesto por los poderosos, como con las estructura de poder efectivo que atisban a percibir detrás.

Posteriormente Adorno solamente usó la expresión como metáfora de teórica de la cultura. Por “Industria cultural” se entiende entonces la actividad determinada económicamente, en la que todos los productos estéticos y culturales son configurados por su carácter de mercancía. No sólo son, como en la sociedad precapitalista y en el capitalismo temprano, obras de arte o productos culturales que *accesoriamente también* funcionan como mercancía. Más bien lo primariamente relevante en ellas es el valor de cambio, mientras que el resto de cualidades estéticas —de la forma, del contenido, de la representación o de la expresión— sólo juegan un papel subordinado.⁹

¿Por qué Adorno no ha usado después nunca más el concepto “Industria cultural” desde el punto de vista histórico-sociológico, sino sólo como metáfora universal? ¿Percibió que el modelo del capitalismo monopolista asumido por el Instituto de Investigación Social en los años 1940 no era el indicado para describir de forma adecuada la etapa “fordista” del capitalismo? Ese paisaje cultural era efectivamente mundial y estandarizado, pero se basaba como siempre en los principios de una economía de competitividad (el monopolio de Hollywood, por ejemplo, fue hecho añicos ya en la segunda mitad de los años 1940)? ¿Veía Adorno que el modelo de socialización de un “Estado autoritario” en el Este y el Oeste no describía de modo adecuado la realidad social de los Estados industriales occidentales “tardocapitalistas”? No puedo responder a estas preguntas; en Adorno no encontré nada sobre esto. Pero pienso que nosotros hoy sólo podemos trabajar con el concepto de “Industria Cultural” en el segundo de los sentidos, el metafórico.

6. *Arte y memoria, políticas y cultura de la memoria*

El arte que se entrega hoy a la memoria de la quiebra civilizatoria no necesitar seguir la lógica de la producción de mercancías culturales. No tienen que imponerse en el libre mercado, sino aprobar el examen de los expertos y los discursos públicos. Por lo tanto,

no está totalmente sometido a las leyes de la industria cultural. Pero debe contar con los hábitos de recepción troquelados por la industria cultural. Tienen tres posibilidades: puede aceptar estos hábitos de recepción e intentar trabajar con ellos. Un ejemplo de esto sería la serie de la televisión *Holocausto* de EEUU, con un carácter de educación popular. Sin embargo el arte anamnético también puede cuestionar estos hábitos de recepción y provocar. Ésa es la segunda posibilidad. Peter Eisenman ha intentado esto con su *Monumento a los judíos asesinados de Europa* en Berlín.¹⁰ (Sobre esto volveré con más detenimiento). O, la tercera posibilidad: puede usar los hábitos de recepción modelados por la industria la cultural para ampliarlos. Por ejemplo integrando formas estéticas diferenciadas en un esquema narrativo convencional; un ejemplo de esa estrategia sería *La lista de Schindler* de Spielberg.¹¹

7. La cultura traumática de la memoria y la crisis de la representación

Micha Brumlik, director del Instituto Fritz-Brauer para la investigación del antisemitismo en Francfort, escribió una vez que la cultura de la memoria es una ‘cultura traumática’¹². El trauma es un fenómeno psicológico paradójico: uno no puede recordar el sufrimiento experimentado, pero tampoco puede olvidarlo. Considero que la apreciación de Brumlik es en cierto sentido acertada. En el largo debate sobre semántica y forma estética del *Monumento a los judíos asesinados de Europa* se mostraron las dificultades del arte con este tema. No puede ilustrar el objeto en un sentido convencional y hacerlo sensiblemente experimentable.

Salen a la luz casi todos los problemas que han sido discutidos bajo el lema de “crisis de la representación”. 1. Lo históricamente inconmensurable se sustrae al intento de convertirlo en objeto de la representación. 2. La representación se encuentra ante la difícil pregunta de si es legítimo moldear y contemplar estéticamente el sufrimiento humano extremo. Los intentos de dar sentido para motivar a la acción, que a través del patetismo de las víctimas llenan la historia de significación teleológica, reclaman un modelo de interpretación anticuada. (Así, por ejemplo, el Monumento de los años 1950 en Weimar a Ernst Thälmann y las víctimas de Buchenwald lleva el epigrama: “Nuestra acción socialista surge de vuestra muerte sacrificial”. Aquí la “Historia” se convierte otra vez en una “donación de sentido al sinsentido”, para decirlo con Theodor Lessing). 3. La representación vicaria por medio de signos plantea por último la cuestión de quién debe propiamente representar a quién. Los descendientes de los perpetradores querían poner un monumento a las víctimas. Esto puede parecer autotortura o incluso despertar la sospecha de una estrategia de exoneración.

En el debate en torno al Monumento al Holocausto de Berlín también se ha manifestado Jürgen Habermas sobre los problemas que surgen cuando se quiere representar con medios artísticos la quiebra civilizatoria.¹³ Habermas opinaba que los alemanes sólo podríamos recuperar una identidad nacional legitimable racionalmente, si nuestra “manera de vernos a nosotros mismos” se caracteriza por la “referencia histórica a Auschwitz”¹⁴. Se pronunció a favor “del lenguaje de las formas abstractas característico del arte moderno”. Consideraba apropiada una representación negativa del horror singular irrepresentable. En el proyecto de Eisenmans reconocía un ‘discreto’ “*pathos* de lo negativo”¹⁵.

Habermas, Brumlik y otros defendieron en el debate sobre el Monumento de Berlín una “estética abstracta de lo sublime”¹⁶, pues estaba claro que los gestos de patetismo

tradicionales ya no convencen. Ya existía una tradición del “Monumento abstracto” (Hans-Ernst Mittag). Ulrich Rückriem colocó, por ejemplo, en 1984 un “Monumento a los deportados” delante de la Universidad de Hamburgo, enfrente del edificio en el que los judíos de Hamburgo eran alojados en 1941 y 1942 antes de que se los deportara a los campos de exterminio. El bloque gris rectangular recuerda a un portal con columnas; refleja la arquitectura urbana y la llena de significado. La “superficie granítica sin ningún signo” puede ser “interpretada como símbolo de lo indescriptible e indecible”¹⁷

8. Estética abstracta de lo sublime como Des-semantización

¿Puede cumplir la estética de Eisenmans exigencias tan altas? ¿Y pueden ser consideradas apropiadas al tema esas exigencias? Eisenman ha intentado sustraerse al torrente mediático de imágenes del Holocausto por medio de una estrategia de des-semantización. “Los bloques no significan nada”, ha subrayado una y otra vez. Su construcción debe negar el significado y desmontar la sugestión de sentido”. Pues la quiebra civilizatoria no podía ser completamente captada de modo racional. “No podemos comprender lo qué ocurrió. Nos deja indefensos. Y algo de esa indefensión puede ser experimentado en el monumento”¹⁸, dice Eisenman.

El monumento está formado por aproximadamente 2.700 bloques de hormigón de diferentes alturas. Sobre una superficie casi tan grande como tres campos de fútbol están ordenados de modo azaroso por medio de un programa de diseño por ordenador. Los visitantes se mueven por pasillos estrechos sobre un campo que no pueden controlar visualmente.

Es importante en el proyecto de Eisenman la crítica de los medios de la industria cultural que colonizan nuestro inconsciente visual. Cito: “En nuestras cabezas zumban de un lado a otro nada más que fotos y películas sobre el Holocausto. El monumento trata de violar el poder de esas imágenes mediáticas. Trata de vencer la hegemonía del material visual, apuesta por la experiencia física primaria, por las emociones.”¹⁹ Los medios audiovisuales están comprometidos con un lenguaje de imágenes que convierte en conmensurable lo heterogéneo. Sin embargo, el lenguaje del monumento debe hacer experimentable lo otro, lo divergente. De nuevo Eisenman: “Es la alteridad, la diferencia, lo que me importa”²⁰

El arquitecto trabaja con una estética de lo sublime revisada posmodernamente. Como en el siglo XIX se trata de una síntesis de emoción y conmoción. A la pregunta de un entrevistador, si su trabajo debiera “espolear” a los alemanes, respondía Eisenman: “Espolear no, pero sí intranquilizar. Tal vez exactamente de la misma manera que una pintura de Caspar David Friedrich puede intranquilizar. Es bello, sin embargo al mismo tiempo esta belleza tiene también algo de extraño. Uno puede estar absorto en ella y tener un sentimiento de soledad. [...] Quien atraviesa el campo de bloques, pierde la dirección y la meta y quizás también sus certezas.”²¹

Esto se encuentra en la tradición de esa estética de lo sublime, que ha sido re-formulada por Lyotard como “la representación de lo irrepresentable”. Lo “No-representable” es una referencia al potencia destructivo de la modernidad, que va más allá de nuestra capacidad de imaginar. Lyotard ha explicado su concepto de lo sublime con ayuda de Barnett Newman. Newman propagó al final de los años 1940 el lema: “The sublime is now”. Después de Auschwitz e Hiroshima, el arte no podía continuar ya haciendo como

antes. En sus cuadros los observadores apenas deberían poder percibir ya límites interiores y exteriores. En antiguo motivo de la vieja grandiosidad, la inmensidad de la trascendencia divina, que no puede ser representada, fue reasumida aquí en una perspectiva negativista.

Sin embargo, el discurso sobre la imposibilidad de representar el horror del Holocausto es equívoco. Si esta afirmación no debe convertirse en la simple fórmula, necesita una explicación. En un sentido descriptivo es representable, indudablemente no en su totalidad y su singularidad, pero esto es aplicable a cada objeto de representación. “Representar”, en el sentido de “visualizar” o en las otras formas de “hacer perceptible”, sólo se puede siempre partes o fragmentos.

Marcuse decía que la realidad del horror no es representable; Lyotard puso lo “no presentable” en el centro de su estética. En Marcuse esto sólo puede significar que la “representación” de algo que está mediado por signos posee una realidad diferente al sufrimiento directo del otro. De ello se desprende una exigencia ética para el trabajo estético, cuyas formas clásicas y clásico-modernas no están a la altura de la realidad histórica y, por tanto, deben continuar desarrollándose. Y la tesis de Lyotard, que está formulada de forma paradójica como “la representación el no representable”, implica que sólo es auténtico el arte que entiende esta contradicción como una tarea permanente.

La “estética abstracta de lo sublime” de Eisenman en Berlín tampoco es actualmente tan “abstracta”, como se afirma a menudo. De cerca, el monumento se asemeja a una colonia de rascacielos. De lejos se asemeja al modelo de un campo de concentración. Aquí se puede comparar con una toma aérea del campo de concentración de Buchenwald en Weimer. Frecuentemente los visitantes mencionan asociaciones con las instalaciones de los cementerios. Esos momentos icónicos evocan semejanzas temáticas o históricas, sin embargo esas semejanzas son responsables de la ausencia de toda concreción histórica. La configuración no ofrece ninguna referencia vinculante a su propósito. Eso es legítimo en el arte autónomo, pero en el arte aplicado es una deficiencia.

A las semejanzas visuales se une un elemento de estética de la empatización: los visitantes experimentar a través de su vivencia corporal irritaciones y cosas semejantes. En este tema esto hay que considerarlo cuando menos delicado, pues en definitiva —por suerte— ninguno de nosotros puede “experimentar” lo que las personas perseguidas y deportadas tuvieron que experimentar.

En el verano de 2005 podía leerse en el periódico *Die Zeit* que “para Paul Spiegel, el presidente del comité central de los judíos, el monumento amenaza con convertirse en un ‘evento’”. El autor del artículo del periódico se pregunta preocupado: “¿Se hace visible aquí por primera vez, sesenta años después de la liberación de los campos de concentración aquella normalidad en el trato de la historia alemana y aquella ‘imparcialidad’ que algunos deseaban y muchos temían? En caso de respuesta afirmativa, ¿el monumento solamente hace visible esa imparcialidad o la impone? ¿La pone a la vista o la legitima?”²² Esas preguntas no pueden ser respondidas todavía. En mi opinión el dilema es el siguiente: los hábitos de recepción de la industria cultural se pueden mostrar tan resistentes, que fracase el intento de escapar a ellos a través de la des-semantización; sin embargo, por otro lado, una actitud ascética consecuente haría

imposible desde el comienzo usar la efectividad en la cultura cotidiana que un monumento puede desplegar con el paso del tiempo.

Por tanto, no hay que constatar en todo esto un fracaso artístico, aunque quizás se reconozcan los límites del alcance de un arte que busca en primera línea la experiencia de somática del espacio. Peo, ¿qué pasa cuando se pone el acento en el tiempo?

9. *¿Recordar sin imágenes?*

Déjenme hacer un breve resumen. Las representaciones del Holocausto en imágenes concretas pueden bagatelizarlo involuntariamente, en caso de que aparezca como conmensurable con nuestras experiencias.²³ Pero la estética abstracta de lo sublime tampoco ofrece garantías de éxito. No es realmente abstracta, más bien está ligada a experiencias de semejanzas y del espacio. Y trabaja con las ambigüedades de la estética tradicional de lo sublime: el horror que supera toda capacidad de imaginación puede ser mistificado. Las equívocas declaraciones de Eisenman sobre que el holocausto no se puede comprender pueden contribuir a ello.

Si, por tanto, tampoco la “plasticidad negativa” de una “estética abstracta de lo sublime” puede hacer justicia al objeto, parece ofrecerse la posibilidad de renunciar completamente a las imágenes. ¿Pero no hay muchas razones en contra de separar el recuerdo de las imágenes? En la teoría moderna de la percepción encontramos numerosas referencias a la conexión de visualidad, imaginación y recuerdo. También la retórica antigua atribuye la capacidad de recuerdo a las imágenes de la representación. No obstante las teorías del conocimiento más antiguas lo ven de otra manera. No siempre parten de las bases visuales de la memoria. Desde Platón, que introdujo la retórica de lo visual como metáfora, se ha descrito el recuerdo como la reproducción cognitiva de contenidos intelectuales. Estos deberían encontrarse “desde siempre” en nuestra alma: en Platón como ideas arquetípicas, en Descartes como ideas innatas, en Leibniz como ideas de razón. Poseemos de antemano los conocimientos, pero los hemos olvidado. Conocimiento no es más que actualización o, con otras palabras, rememoración.

Esta posición apriorista en la teoría del conocimiento ha sido cuestionada con buenas razones por el empirismo y el sensualismo. Según Locke y Hume, el recuerdo no es otra cosa que la esencia de los rastros que las sensaciones han dejado en nuestra conciencia.²⁴ Sin embargo, Kant mostró que esta posición es reduccionista. No toma en consideración suficientemente la espontaneidad de los actos de la mente. En la teoría del conocimiento más reciente se considera que el recordar sólo puede ser descrito como “ver” en un sentido metafórico. La representación visual constituye una parte esencial del trabajo de la memoria, pero no es un proceso sensorial, sino un proceso cognitivo. Gilbert Ryle lo ha mostrado claramente, también sobre la base de otro tipo de representaciones: si uno se imagina, p.ej., que escucha un gran ruido, entonces no “escucha” ningún sonido especialmente fuerte, ni siquiera su resonancia debilitada. Así es como había descrito Hume la representación rememorativa. Ryle dice que no, que más bien no se escucha nada. Cito: “No tengo ninguna sensación auditiva débil, ya que no tengo ninguna sensación auditiva en absoluto, aunque imagine tener una fuerte sensación”²⁵. Por lo tanto, uno no “ve” en el recuerdo. Uno no tiene sensaciones visuales y “ve” asimismo solamente en un sentido figurado.

La traducción del concepto de *imaginatio* que procede de Paracelso también expresa esto. En el neologismo “imaginación” (Einbildungskraft) las connotaciones visuales poseen un carácter metafórico. Naturalmente, en cuanto término filosófico, el concepto es más que una metáfora. Kant define la imaginación “como una facultad de la sensibilidad también sin la presencia del objeto”; puede ser tanto “productiva” como “reproductiva”. La “sensación” puede tener lugar sin la experiencia empírica de un objeto; pero también puede devolver al ánimo una sensación empírica tenida anteriormente²⁶. La imaginación productiva es por tanto “hacer presente lo no presente”²⁷. Los contenidos de conciencia que son producidos cuando nos representamos algo recordándolo, se producen de forma diferente a las percepciones de los sentidos. No están sujetos a las leyes de la óptica.²⁸ De esto podemos sacar una sencilla conclusión: la “imaginación productiva” es una actividad que produce contenidos análogos a las imágenes en la conciencia, y el pensamiento está siempre involucrado.

En el contexto del recuerdo mediado mediática y simbólicamente se podría defender la tesis siguiente: no es necesario postular una conexión exclusiva de la memoria e las imágenes porque la imaginación productiva, sin la que no existe ningún recordar, no es genuinamente visual. Aquí se hace efectivo un concepto constructivista de la memoria. Ya Nietzsche mostraba que recordar no era un proceso pasivo. La memoria no es un depósito, de cuál sacamos algo, le quitamos el polvo y lo contemplamos otra vez. Recordar es un proceso plástico de dar forma. Tiene lugar siempre en la presencia concreta del sujeto. También Derrida enfatizó que el recuerdo no restaura el pasado, sino que constituye “la presencialidad del presente”²⁹ y, a decir verdad, esto la hace al orientarse hacia el futuro. En el recordar “se produce inevitablemente un desplazamiento, una deformación, una distorsión, una vuelco valorativo, una renovación de lo recordado”.³⁰

10. Citas contextualizadas y signos plásticos reducidos

Me gustaría hablar ahora de una forma de estética del recuerdo, que es compatible con un concepto constructivista de la memoria y trata el problema de la imagen de una manera especial. Una instalación de Renata Stih y Frieder Schnock en el barrio bávaro de Berlín-Schöneberg lleva el título “Lugares del recuerdo – segregación y privación de los derechos, expulsión, deportación y asesinato de judíos de Berlín entre años 1933 y 1945”. Recuerda a los judíos que habitaban ese distrito. Allí vivieron entre otros Leo Baeck, Walter Benjamin, Carl Einstein, Gisèle Freund, Erich Fromm, Kautsky, Alfred Kerr, Tucholsky, Wilhelm Reich y Carl Zuckmayer. El trabajo consta de 80 paneles. Están fijadas sobre mástiles de farolas y citan párrafos de las leyes nacionalsocialistas, con los que fue suprimida la vida judía en Alemania. “Se prohíbe jugar juntos a niños arios y no arios. 1938”, se puede leer, por ejemplo, o: “Los judíos no pueden obtener ya ni cigarrillos ni cigarros puros. 11.06.1942” etc....

Pero de nuevo esta instalación tampoco es sin imágenes. Las partes traseras de los paneles muestran pictogramas. Un rótulo lleva el texto “Se puede desahuciar a los judíos de sus viviendas sin dar motivos y sin atenerse a plazos [...]”. En la parte trasera se ve un letrero vacío junto al timbre de la vivienda. Un rótulo con el texto legal que establece el toque de queda nocturno muestra por la parte trasera un reloj en el estilo de las instrucciones de uso.

¿Para qué imágenes? ¿No podía haber renunciado a ellas? ¿Por qué los artistas no han trabajado con la provocación cognitiva que se origina cuando se produce una quiebra del contexto temporal mientras se mantiene el contexto espacial? ¿No habría bastado esto para provocar ese estado de suspensión que importaba a Eisenman, que sin embargo en su monumento queda poco concreto desde el punto de vista histórico?

Creo que el uso de imágenes estilizadas resulta plausible. Los pictogramas pueden, en su inocente cotidianidad, poner de manifiesto plásticamente que el terror estatal no irrumpió desde fuera como una barbarie que invade la cultura, sino que se filtró muy gradualmente en el mundo de vida y desde él fue tomando cuerpo. Los pictogramas neutrales imitan la estética del diseño informativo. A Renata Stih le importaba una “estética de la normalidad.” Las señales visuales están integradas en la iconografía de la imagen actual de la ciudad. “De la misma manera que hace 50 años fueron penetrando en la conciencia pública”³¹.

Según Durkheim, la memoria social se compone “de recuerdos colectivos, a través de los cuales deber ser restituido lo pasado de una manera que pueda responder a las necesidades actuales.” Una necesidad vital de la cultura de la memoria en la República Federal es la ilustración sobre la pervivencia del nacionalsocialismo. Una memoria cultural no puede por muy trivial que esto parezca llegar a constituirse sin signos y medios. En cuanto imágenes, los signos icónicos de la instalación en Schnöneberg son entre tanto totalmente inespecíficos. En la terminología de Peirce: ciertamente se trata principalmente de signos icónicos, pero su carácter simbólico es tan fuerte que su carácter icónico tiende a esfumarse. (Y esto se puede aplicar de manera general a los pictogramas). Según Peirce, el significado de los signos simbólicos se produce a través del uso convencional. En la instalación de Schöneberg, con su método de la cita contextualizada, se pone de manifiesto cómo la fuerza civilizadora de las convenciones puede ser pervertida. El uso de imágenes es esencial en esa ocasión; la percepción de la imagen se convierte en elemento constitutivo del comprender.

11. La interrupción mediática como fortalecimiento del sujeto

La sospecha de Adorno contra las imágenes y las reflexiones de Marcuse sobre la problemática de la representación no son las únicas posiciones dentro de la teoría crítica. No puedo abordar aquí las consideraciones de Benjamin sobre los medios icónicos y su teoría fragmentaria de las imágenes/voz dialécticas; esto requeriría un ensayo independiente. Pero me gustaría recordar a Siegfried Kracauer, que explicó el potencial crítico-educativo de los medios icónicos a través de la distancia respecto a los objetos. Ciertos objetos, reza su tesis en la *Teoría del cine*, sólo pueden ser reconocibles para nosotros a través de la distancia estético-medial. También Kracauer aportó una variación al tema del extrañamiento, pero llegó en esta ocasión a un resultado diferente al de Marcuse.

Kracauer expone su teoría de la distancia estética con el mito del escudo de Perseo.³² La contemplación de la cabeza de la medusa era tan horrible que petrificaba a personas y animales. Atenea encargó a Perseo matar la medusa y le dio un escudo liso, que Perseo utilizó como espejo cuando se acercaba para cortarle la cabeza. La violencia de lo existente en su inmediatez, interpreta Kracauer, puede ser vencida a través de un medio icónico. Los medios icónicos puede producir la distancia necesaria que necesitamos para la reflexión y la resistencia. Las miradas, en cuanto imágenes, se

convierten en fuentes de motivación para un pensamiento y una acción para penetrar hasta el fondo de las cosas.³³

12. Imágenes como signos históricos indexicales

Susan Sontag ha contado su experiencia temprana al contemplar fotos de los campos de concentración, que la motivaron a indagar sobre el medio.³⁴ El valor documental de la fotografía analógica es irrenunciable para la conciencia histórica de generaciones venideras. De acuerdo con Roland Barthes, ella viene a decir: “Así ha sido”³⁵. En una foto analógica se encuentra una prueba de la verdad. Al mismo tiempo con ella se encuentra unida la tristeza porque aquello que puede verse en la foto es un pasado irrecuperable. Ese objeto y su instante han “sido así”, es decir, fueron, pero ya no son, y esto se hace experimentable a través del medio fotografía como nunca antes.

Para terminar desearía referirme a un planteamiento que lleva a cabo un trabajo de recuerdo con signos icónicos, en concreto con fotografías, pero las emplea como signos indexicales. La artista israelí Naomi Tereza Salmon ha reunido en una serie con el título *Tableaus* fotografías de gran formato de objetos que fueron encontrados en los campos de concentración tras la liberación. Muestra objetos de la vida cotidiana. Están marcados por las huellas del uso, por signos indexicales que remiten a los usuarios de los objetos. Estos signos pueden ser leídos en su totalidad como signos de la historia. No es posible “empalmar” en sentido tradicional con el sufrimiento y con los posibles instantes de felicidad de las personas en los campos. Los que sobrevivieron la mayoría de las veces no pudieron hablar de ello durante décadas. Las fotos documentales de los objetos que de modo azaroso nos legaron los representan y representan a todos los que no pueden contarlos porque no sobrevivieron. Sin embargo, las fotos no son sólo documentos; la artista las ha colocado sobre grandes tableros como si fueran “retratos” que penetran en la fantasía de los espectadores.

13. Medialidad y experiencia

Los “Retratos” de Salmon son fotografías analógicas. Por este motivo no sólo están trasnochadas en el mejor sentido. En razón del cambio de forma y figura del sistema de registro digital se extienden hoy las formas de la memoria cultural y se transforman de manera cada vez más veloz. Los archivos electrónicos pueden documentar de manera más efectiva realidades pasadas, puesto que registran además de escritos, también imágenes fijas y en movimiento, así como sonidos. La capacidad de memoria adquiere una mayor diferenciación, porque permiten la clasificación efectiva y el rápido acceso, en todo momento y en cualquier lugar. Pero al mismo tiempo también son más frágiles, porque como es sabido no se conservan de largo tanto tiempo como los medios de registro tradicionales. Si el material debe ser permanentemente copiado a otros medios de almacenamiento, quiere decir que en definitiva tampoco puede permanecer constante en nuestra percepción. Con la disponibilidad el almacenar y comunicar se vuelven, por un lado, más fugaces y, por otro, se vuelve más transparente cómo funcionan el almacenar y el comunicar. De esta manera “se hace visible la historicidad de otras formas más antiguas de la praxis cultural del recuerdo”.³⁶ Así, por ejemplo, se disuelve poco a poco a través de la digitalización la metáfora de la “escritura como huella” y “acuñación duradera”. Aleida Assmann habla de una “transformación de la consistencia del espacio de la memoria.”³⁷ Pero esto supone también que el sentido propio de lo

mediático puede ser más fácilmente reconocido; aquí se esconde un fortalecimiento de la conciencia ilustrada.

Se puede afirmar con buenas razones que la medialidad es la condición de posibilidad de la experiencia en absoluto. Necesitamos distanciamiento reflexivo no sólo para penetrar lo inconcebible; lo necesitamos siempre para poder concebir cualquier cosa. El acceso al mundo sólo existe a través de instancias simbolizadoras de la mediación.³⁸ Sin medios no hay realidad, es decir, no hay orientación ni acción en la realidad. Según Ernst Cassirer, los medios concretizan los rendimientos del conocimiento. Producen, según sus respectivas reglas formales, unos 'logros propios constitutivos de sentido'.³⁹ Los 'órdenes del mundo'⁴⁰ se producen por lo general sólo a través de los medios. El recuerdo cultural de corta duración parece volverse hoy más importante que el recuerdo de larga duración. Deberíamos, por tanto, reflexionar sobre estrategias para estabilizar el recuerdo medial a través del recuerdo de corta duración.

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ Theodor W. Adorno: „Erziehung nach Auschwitz“ [1966], en: Id., *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, ed. G. Kadelbach, Frankfurt am Main 1982, p. 88.
- ² Cf. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile (A 123, B 125).
- ³ Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie* [1985], Frankfurt am Main 2000, p. 83 ss.
- ⁴ Herbert Marcuse: „Lyrik nach Auschwitz“ [1978], en: Id., *Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften*. T. 2, Ed. Peter-Erwin Jansen, Lüneburg 2000, p. 158.
- ⁵ Marcuse, op. cit., p. 163.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Marcuse, op. cit., p. 162.
- ⁸ Cf. Axel Honneth: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt am Main 1988.
- ⁹ Theodor W. Adorno: „Résumé über Kulturindustrie“, en: Id., *Gesammelte Schriften* T. 10.1, Frankfurt am Main 1977, p. 337-345.
- ¹⁰ Cf. Gerhard Schweppenhäuser: „Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit in der bildenden Kunst heute? Zu Peter Eisenmans Berliner Ästhetik des Erhabenen“, en: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV (2006). Geschichte und bildende Kunst*, ed. Moshe Zuckermann, Göttingen 2006, p. 330-354.
- ¹¹ Cf. Sabine Horst: „We couldn't show that“, en: *konkret* 3, marzo 1994, p. 40-42.
- ¹² Micha Brumlik en: *Frankfurter Rundschau*, 10. abril 2001; cit. por Joachim Paech: „Ent/setzte Erinnerung“ en: *Die Shoah im Bild*, ed. S. Kramer, München 2003, p. 15.
- ¹³ Jürgen Habermas: „Der Zeigefinger: Die Deutschen und ihr Mahnmahl“ en: *Die Zeit*, 31.3.1999.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Micha Brumlik: »Das Geheimnis der Erlösung. Die Erinnerungs-Funktion des Berliner Mahnmals«, en: *Frankfurter Rundschau*, 29.12.1998.

- ¹⁷ Anne Hoormann: Land Art. *Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996, p. 206.
- ¹⁸ Peter Eisenman, en: *Die Zeit*, 9.12.2004.
- ¹⁹ Ibidem.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Ibidem. – Con ello Eisenman sigue a Robert Rosenblum, que en los años 1970 señaló a Friedrich como precursor de la estética moderna de lo sublime propia del expresionismo abstracto. Cf. Robert Rosenblum: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981.
- ²² Henning Sussebach: „Ein weites Feld“, en: *Die Zeit*, 2.6.2005.
- ²³ La escenificación fílmica de la muerte en las cámaras de gas en la película de Spielberg *La lista de Schindler* sería un ejemplo de la manera en que fracasa un esfuerzo artístico bienintencionado.
- ²⁴ Herbert Schnädelbach: *Erkenntnistheorie zur Einführung*, Hamburg 2002, p. 100.
- ²⁵ Gilbert Ryle, *Der Begriff des Geistes* [1969], p. 342, cit. por Schnädelbach, a.a.O., S. 106.
- ²⁶ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 25 (B 68).
- ²⁷ Schnädelbach, op. cit., p. 103.
- ²⁸ La investigación neuronal del cerebro puede reconstruir hoy qué regiones cerebrales deben ser activadas y qué sustancias químicas transmisoras participan cuando al recordar se producen “imágenes”-representación. En ese momento el centro visual está activo sin que „veamos“.
- ²⁹ “El recuerdo se proyecta en dirección al futuro, y la memoria constituye la actualidad del presente.” (Jacques Derrida: *Memoires*, Wien 2005).
- ³⁰ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, p. 29.
- ³¹ Caroline Wiedmer: „Remembrance in Schöneberg“, <http://www.stihschnock.de/remembrance.html> (26.08.2007); trad.: G.S.
- ³² Siegfried Kracauer: *Theorie des Films* [1969], Frankfurt am Main 1985, p. 395 ss.
- ³³ A menudo las imágenes del horror se convierten en un fin en sí mismo en películas bélicas y en otras. Tampoco en el mito, observa Kracauer, ha desaparecido la violencia; Atenea utiliza la cabeza decapitada de la Medusa, para aterrorizar a sus enemigos. Perseo ha vencido ciertamente a la Medusa, pero no ha eliminado su terror. A pesar de todo, las imágenes puede ayuda en todo esto a reconocer el “verdadero rostro” de la realidad, que es tan prepotente que no soportaríamos su mirada real. Los ejemplos de Kracauer son documentos fotográficos y fílmicos de las víctimas del terror nazi.
- ³⁴ Susan Sontag: *Über Photographie*, Frankfurt am Main 1989, p. 87.
- ³⁵ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie* [1977], Frankfurt am Main 2003, p. 87.
- ³⁶ Tim Raupach: *Die autopoietische Kulturindustrie*, Dissertation, Hildesheim 2007, p. 102.
- ³⁷ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, p. 410.

³⁸ Estos son descritos como algo se coloca entre el hombre y la realidad o como algo que constituye su propia realidad, que posteriormente en un proceso de apropiación se convierte en nuestra realidad.

³⁹ Klaus Wieglerling: „Medienethik als Symbolphilosophie – Handeln im Zeitalter virtuellerWelterzeugungen und und Weltordnungen“, en: *Concordia. Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 42, 2002 (p. 43-61), p. 47.

⁴⁰ Cf. ibidem.