

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Alexander Kluge, por Vanessa Vidal

UT PICTURA POESIS

Adorno, ilustración de la dialéctica, **Artur Heras**

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

Alexander Kluge sobre Adorno

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

ARTÍCULOS

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

Au piano avec Adorno, **Antonio Notario Ruiz**

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

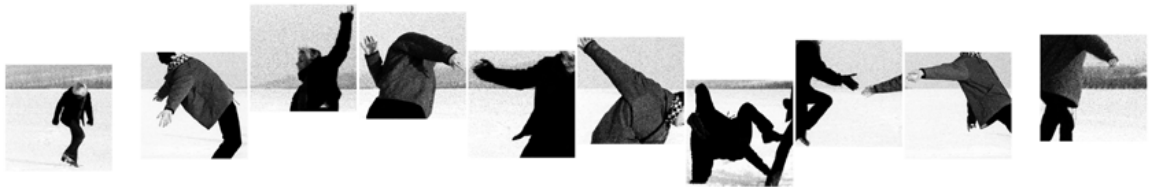


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

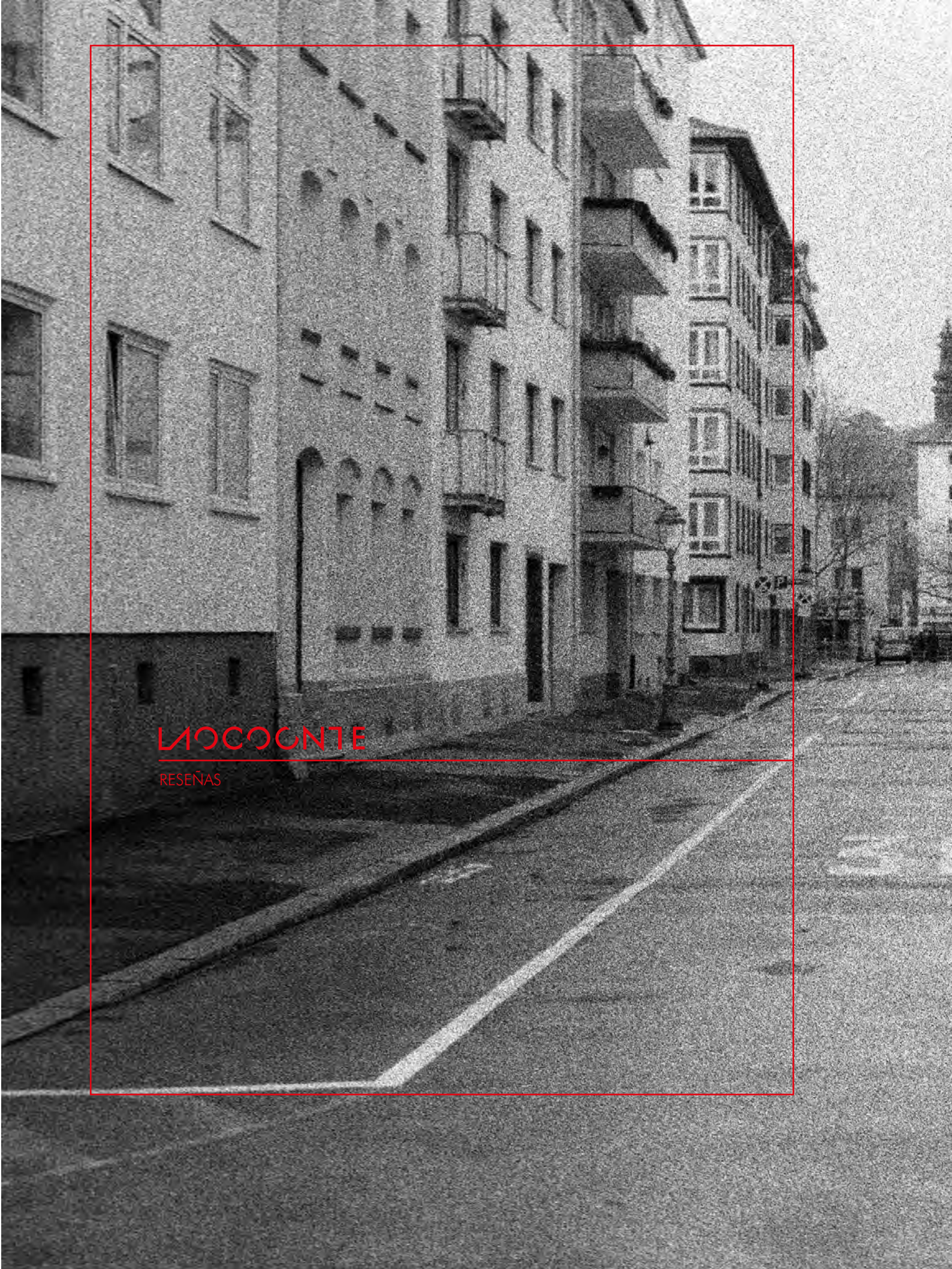
PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal (Coordinadoras)	49-61
TEXTOS INVITADOS	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, Michael Schwarz	65-76
Alexander Kluge sobre Adorno	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, Richard Klein	88-108
ARTÍCULOS	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, Sergio Sevilla Segura	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetal” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, Marina Hervás Muñoz	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , Antonio Notario Ruiz	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, Eduardo Maura	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, Antonio Flores Ledesma	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, Jordi Maiso	189-202
RESEÑAS	203
Sin buck-up, Manuel Molina	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, María Luisa Luceño	214-218
Un final que no acaba, Philip Muller	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, Aleix Martínez Comorera	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, Ruth Sanjuán	225-227
Metáforas de la multitud, Wenceslao García Puchades	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, Benno Herzog y Francesc J. Hernández	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, Irene Cárcel Ejarque	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, Everton de Oliveira Moraes	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, Albert Alcañiz	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



MOCONTE

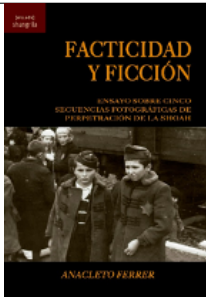
RESEÑAS



einseitiger
Parkplatz
ab 22.2.0
96

La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah

Irene Cárcel Ejarque*

**Anacleto Ferrer*****Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah***

Shangrila Ediciones, Colección [encuadre] shangrila, 2020

ISBN: 978-84-122568-0-2

Páginas: 226

“Conservar y destruir, ¿cómo se pueden combinar las dos cosas?” (210). Esta será una de las preguntas a las que llegue Anacleto Ferrer, en *Facticidad y ficción*, sobre la imagen fotográfica. Pero no una imagen fotográfica cualquiera, sino que, como reza el subtítulo, el autor se centrará en cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah. Con el objetivo narrativo de construir una tragedia en cinco actos (*ficción*) para poder hablar de lo que ocurrió (*facticidad*), Anacleto Ferrer, en un continuo diálogo con el pensamiento y la literatura de otros autores –muchos de ellos supervivientes de la Shoah–, se pondrá frente a las problemáticas que tanto el contexto de producción de estas imágenes, como el de su difusión y actual relevancia, plantean.

Tras un prefacio en el que el autor introduce conceptos clave como el de anamnesis o, propiamente, el de imagen, además de justificar su decantación por la forma ensayo, pasamos a tres capítulos preliminares. En el primero, Anacleto Ferrer, de la mano de Siegfried Kracauer o Walter Benjamin, destaca el carácter fragmentario de la fotografía –estrechamente ligado a la memoria– frente a la pretensión de totalidad –que conectaría con la misma pretensión del historicismo– que a veces intenta atribuírsele: tan solo mediante el montaje de las diferentes imágenes, de los diferentes fragmentos de los que disponemos y su interpretación y contextualización –apoyándonos, además, en otros documentos históricos como los textos– conseguiremos conocer lo que estas imágenes muestran del pasado, devolverles su valor documental; podremos ayudar en su esfuerzo a la memoria. “Solo la puesta en relación de unas imágenes con otras y la conjunción del ver con el saber permiten recoger lo impensado de la fotografía en el momento en que esta fue tomada, en el *hic et nunc* de su captura” (31). Para ello, la metodología propuesta por el autor es la de un escrutinio tripartito: el del fotógrafo, el del objeto fotográfico y el del asunto de las fotografías. No obstante, pone también de relieve la investigación de los devenires de la imagen: “Exhumar los vestigios visuales del pasado para recomponerlos enhebrando una historia, ese es finalmente el objetivo” (33).

* Universitat de València, España. irene.carcel@uv.es

El segundo comienza reivindicando el carácter documental –y no simbólico– de las imágenes que se van a estudiar. Por un lado, aquellas tomadas por los perpetradores, desde su punto de vista –en las que se centra el ensayo–: marcadas por un férreo control y censura, tan solo podían tomarse fotografías con fines ora administrativos ora propagandísticos, aunque, como bien explica Anacleto Ferrer, también proliferó “un tipo de fotografía personal, familiar y de recuerdo de los perpetradores” (41) dentro de los campos. Por otro lado, las fotografías tomadas por los Aliados a medida que iban descubriendo y liberando los diferentes campos: sin censura alguna, intentaron captar el horror que allí había acaecido para difundir esas imágenes con el propósito de sensibilizar a la opinión pública y apoyar los relatos que sobre la Shoah comenzarían a escucharse. Pero ese carácter documental tan solo cobra relevancia gracias al montaje –idea clave que el autor desarrolla a lo largo de los capítulos–, y más si tenemos en cuenta que la amplia mayoría de las imágenes con las que contamos se hicieron desde la mirada del perpetrador. “El montaje escapa a las teleologías, visibiliza los pecios, acoge los anacronismos y repara en la temporalidad de los gestos y los objetos creando nuevas coherencias” (52).

El tercero de estos capítulos preliminares está dedicado a Auschwitz. Y el motivo no es otro que el hecho de que este campo –como defiende Anacleto Ferrer– sirve como metonimia, como “sinécdoque” del Holocausto. Tras repasar sus orígenes, conformación e historia, recalca dos características de Auschwitz que ponen de relevancia las series de fotografías que va a estudiar: el carácter industrial, técnico y, por ello, despersonalizador del dispositivo de exterminio que allí funcionó mecánica y eficientemente y la opacidad que rodeaba todo el proceso, el secretismo y la eliminación de toda huella. “Lo que singulariza el exterminio nazi de los judíos (y de los gitanos) europeos es la planificación exhaustiva tanto del exterminio mismo como de su invisibilización” (62). Teniendo esto en cuenta, las imágenes que nos han llegado se tornan cruciales. Finalmente, el autor niega la inefabilidad del Holocausto –tesis que aquí tan solo podemos mentar pero que el autor argumenta perfectamente– tantas veces enarbolada y se propone narrativizar Auschwitz a través del montaje e interpretación de las cinco series de fotografías que va a estudiar ayudándose de las técnicas que le ofrece la literatura de la modernidad.

En el cuarto capítulo se centra en la primera secuencia: la de las imágenes del campo de Westerbork –fotográficas y cinematográficas–. Por lo que respecta a las fotográficas, estas reflejan la supuesta cotidianidad del campo, el día a día de los que se encontraban en él –tanto prisioneros como comandantes nazis–, *solo que* evitando reflejar la muerte y el exterminio: nos muestran, entre otras cosas, el trabajo de los prisioneros, la metódica disciplina, las instalaciones del campo, las ceremonias que se llevaban a cabo dentro del mismo, la distendida vida de los que lo dirigían, o las deportaciones de prisioneros en los trenes. Pero en lo que Anacleto Ferrer centra su atención –además de en el propio análisis de las fotografías en el que aquí no podemos entrar– es en quién hace la foto, para quién la hace y lo que en ella vemos: mientras que estas imágenes fueron tomadas por un prisionero, el punto de vista desde el que fueron tomadas está marcado por el destinatario, que a su vez es el “sujeto fotografiado”, y este no es otro que el comandante de Westerbork, Gemmeker. Por otro lado, el propio Gemmeker mandó que se filmara un documental que mostrara al gobierno nazi la necesidad de que Westerbork continuase en funcionamiento. En él pueden verse tanto el proceso de llegada de los trenes de prisioneros, su asignación, la deportación de otros

prisioneros, como todo el engranaje industrial para abastecer al Reich o las actividades de ocio controladas que se llevaban a cabo –imágenes todas estudiadas detenidamente por nuestro autor.

Una vez analizadas propiamente las imágenes, Ferrer estudia el trabajo de Harun Farocki en *Aufschub (Respiro)* –la cual va en la línea del propósito del ensayo–: mediante la técnica del montaje, Farocki vuelve las imágenes contra ellas mismas “consciente de que los documentos producidos por el perpetrador pueden *migrar* y convertirse en objetos no solo de denuncia sino también de estudio y memoria” (87).

El *Álbum de Auschwitz* o *de Lili Jacob* se aborda en el quinto capítulo. Un gran número de fotografías de este álbum se hicieron en la llamada *rampa* de Birkenau y muestran el proceso de selección de los deportados: en el momento en que bajaban del tren, pasaban un efímero reconocimiento médico que decidía su suerte: aptos –para el trabajo esclavo, para trabajar hasta morir o para servir a los variados experimentos nazis– o no aptos –condenados a una muerte inmediata, dirigidos directamente hacia las cámaras de gas. Sin embargo, esta selección y diferenciación no dependía de las condiciones de los deportados, sino que se hacía “en función de las necesidades de mano de obra” (130). Pero el álbum también cuenta, por ejemplo, con numerosos retratos hechos por el Servicio de Identificación, donde, en gran medida, eran enviados “representantes especialmente típicos del judaísmo para que fuesen fotografiados” (115), para afianzar, más si cabe, los estereotipos racistas del régimen nazi; con imágenes del llamado comando *Canadá* –encargado de clasificar los bienes requisados a las víctimas– en acción o de grupos de personas esperando –a su muerte sin saberlo– en el bosquecillo de abedules cercano a las cámaras de gas y a los crematorios. Ninguna de las fotografías fue tomada al azar, sino que, además de estar minuciosamente preparadas, respondían a los mecanismos de propaganda impulsados por el nazismo: con estas fotografías se consolidaban las representaciones antisemitas, se llevaba a cabo el primer disparo –del que nos habla Anacleto Ferrer. No obstante, de igual manera a lo que ocurría con las fotografías de Westerbork, en este álbum no hay constancia del segundo y definitivo disparo, no hay imágenes que muestren directamente la muerte y el exterminio: los destinatarios de estas fotografías conocían perfectamente el destino de los fotografiados, por lo que no era necesario dejar constancia de ello. “Las fotos no debían mostrar caos, pánico, brutalidad, violencia y muerte, sino división del trabajo, orden y capacidad de mando. *Fluidez* en la cadena, en definitiva” (124).

La tercera secuencia fotográfica analizada es la tomada por miembros de los *Sonderkommando* –prisioneros judíos y soviéticos encargados de acompañar a quienes iban a morir hacia las cámaras de gas, retirar posteriormente sus cadáveres para llevarlos a los hornos crematorios y regresar al interior para limpiarlas–. Estas escasas cuatro fotografías –tomadas desde el interior de las cámaras de gas– son las únicas imágenes que muestran directa y explícitamente el exterminio. Y están movidas, borrosas o, directamente, desenfocadas. Pero esto no ha de disuadirnos de su estudio, sino todo lo contrario: como bien explica el autor, en ellas ya no vemos la mirada del perpetrador, sino la de las víctimas, que lo arriesgan todo para poder mostrar al resto de personas ajenas a su horror lo que allí ocurría. Con Didi-Huberman: “decidieron sacar *pese a todo* esas cuatro fotografías” (151). Decidieron, como expone y desarrolla Anacleto Ferrer, mostrar sin decir, mostrar aquello que no se podía decir.

En el séptimo capítulo, las protagonistas son las imágenes captadas por las fuerzas aéreas aliadas. Estas, en su búsqueda de instalaciones industriales desde las que se

abastecía a los nazis, se toparon con Auschwitz. Pero –y este es el punto que subraya el autor y en el que se centra el capítulo– no lo encontraron porque no lo estaban buscando. Y esto ocurrió porque tan solo vieron Auschwitz, pero no lo miraron, pues para mirar es necesario fijar, no solo la vista, sino también la atención.

Por último, las fotografías pertenecientes al llamado *Álbum de Höcker* son las últimas en ser estudiadas. En ellas se ve al personal del campo durante su tiempo libre, disfrutando del *merecido descanso después de un trabajo bien hecho*. Es a través de estas fotografías que Anacleto Ferrer desarrolla el concepto –ideológico– de camaradería que pululaba en el ambiente nazi. Pero, además de esto, lleva a cabo una comparativa de este álbum con el de Lili Jacob: ambos son la cara y el revés de un mismo acontecimiento. Mientras que el de Lili Jacob es público –aunque de manera interna al régimen nazi–, el de Höcker es privado; mientras aquel nos muestra a las víctimas, este nos muestra a los victimarios. Pero todo ello desde una misma cámara y desde un mismo punto de vista: el de los perpetradores.

Para concluir el libro, Anacleto Ferrer hace un repaso del recorrido por las diferentes secuencias fotográficas explicitando esa relación entre facticidad y ficción –que ha construido capítulo tras capítulo– de la mano de Jorge Semprún o Rancière: su objetivo a lo largo del libro es el de *ficcionalizar* una serie de imágenes para contar el *facto* que muestran; utilizar la ficción para poder discursivizar una facticidad que de otra forma resultaría inenarrable. Con Semprún: “el artificio literario [como lo es el de esta tragedia en cinco actos presentada por Anacleto Ferrer] es necesario para relatar la auténtica verdad de los campos” (201).

Finalmente, acaba ensalzando y desarrollando ese aspecto clave que le ha permitido construir su *factum* con *fictum*: la mirada. Y lo hace, como no podía ser de otra forma, yendo, de nuevo, a las fotografías: analizando la mirada de Gemmeker –comandante de Westerbork–, de Settela –la niña gitana dentro del tren que le llevaría a Auschwitz–, la de otros comandantes nazis como Höss o Kramer, o la de una joven ingeniera condenada al trabajo esclavo –Geza Lajtos– y poniéndolas en relación con conceptos tan clave en la filosofía como es el de reconocimiento.

Así pues, *Facticidad y ficción* se vuelve un libro clave en el proceso –todavía vigente– de tratar de captar lo que fue y supuso la Shoah: escogiendo una de las posibles vías, como es la de la interpretación del archivo fotográfico existente –de parte de él–, Anacleto Ferrer consigue que miremos donde tan solo habíamos visto. Consigue que miremos con estupor la coetaneidad de unas imágenes que difícilmente podríamos haber imaginado que transcurrieron en un mismo lapso. Consigue, con su detenido mirar, que nos acerquemos a las miradas que ya no pueden responder a la nuestra, aquellas que fueron –paradójicamente– conservadas y destruidas por sus perpetradores. Consigue que miremos por los que ya no pueden mirar.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

