

Artículo

**La Stasi en Pinterest: notas sobre memoria, imágenes y
estetización**
**The Stasi on Pinterest: notes on memory, images and
aestheticization**

Lucía Gandolfi Ottavianelli*

Universidad Nacional de La Plata / CONICET
luciaottavianelli@gmail.com

Tatiana Staroselsky**

Universidad Nacional de La Plata / CONICET
staroselskytatiana@gmail.com

Fecha de envío: 17 de abril 2023

Fecha de aceptación: 18 de diciembre 2023

Fecha de publicación: febrero 2024

Disponible en: <https://doi.org/10.24215/24226483e133>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

* Lucía Gandolfi Ottavianelli es Profesora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Se desempeña como docente de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Es estudiante del Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina, dictado conjuntamente por la UNLP y la Universidad de Rostock, Alemania, donde cursó su estancia doctoral. Es becaria doctoral de Centro de Investigaciones Socio-históricas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y ha realizado estancias de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

** Tatiana Staroselsky es Profesora y Doctora en filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, donde se desempeña como docente en la cátedra de Filosofía Contemporánea. Es becaria postdoctoral de Centro de Investigaciones en Filosofía, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y ha realizado estancias académicas en la Universidad Humboldt de Berlín y en la Universidad Nacional Autónoma de México con becas del DAAD y la Red Macro. Participa en equipos de investigación y de extensión universitaria y ha publicado artículos académicos sobre la filosofía de Walter Benjamin y el problema de la estetización.

Resumen: En este artículo nos proponemos analizar tres sitios de memoria de la República Democrática Alemana (RDA), a saber, el Archivo de la Stasi en Rostock (Stasi-Unterlagen-Archiv Rostock), la “Torre de vigilancia del Mar Báltico” en la antigua frontera entre la República Democrática Alemana y la República Federal Alemana en Kühlungsborn (Ostsee-Grenzturm Museum) y el Memorial Berlín-Hohenschönhausen (Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen). Sostenemos, a partir de dicho análisis, que el universo material de estos sitios de memoria y las imágenes que construyen sobre el pasado no sólo reflejan las tensiones que pueblan la memoria colectiva sobre el pasado comunista, sino que también contribuyen a construirlo activando un relato visual particularmente poderoso en el presente que dialoga con otras estéticas que circulan en el marco del fenómeno de la Ostalgie y de dinámicas propias de las redes sociales.

Palabras claves: memoria; imágenes; estetización; RDA; Pinterest.

Abstract: In this article we aim to analyze three sites of memory of the German Democratic Republic (GDR), namely the Stasi Archive in Rostock (Stasi-Unterlagen-Archiv Rostock), the "Baltic Sea Watchtower" on the former border between the German Democratic Republic and the Federal Republic of Germany in Kühlungsborn (Ostsee-Grenzturm Museum) and the Berlin-Hohenschönhausen Memorial (Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen). We argue, based on this analysis, that the material universe of these sites of memory and the images they construct about the past not only reflect the tensions that populate the collective memory about the communist past, but also contribute to constructing it by activating a particularly powerful visual narrative in the present that dialogues with other aesthetics that circulate within the framework of the Ostalgie phenomenon and the dynamics of social media.

Keywords: memory; images; aestheticization; DGR; Pinterest

1. Introducciónⁱ

La manera en que los pueblos, los estados o los académicos lidian con los documentos históricos, se trate de edificios, textos escritos o testimonios orales, dice mucho del modo en que configuran o proponen configurar una relación con el pasado: las acciones de preservar, ocultar, restituir o destruir, las formas de hilar, de narrar, de ficcionalizar, de ensalzar o de condenar nos son hoy tan familiares que la adscripción de intencionalidades y efectos a esos gestos forma parte de la discusión política cotidiana. La referencia al pasado y las operaciones respecto de él aparecen sin duda como acciones políticamente cargadas que sería necio intentar leer como neutras.

Ahora bien, algo de esto que es obvio en torno a figuras históricas, monumentos y documentación no resulta tan transparente en torno a la relación con determinadas imágenes del pasado, fundamentalmente cuando leemos esas imágenes como políticamente irrelevantes: sabríamos, sin dudas, interpretar el gesto de colocar o retirar el retrato de un mandatario, pero si se tratara de colgar una naturaleza muerta o de retirar un empapelado deberíamos incorporar matices. De la misma manera, la destrucción de documentos ligados a una agencia estatal nos hace reponer intenciones que no sabríamos deducir en la destrucción de las tazas u otros objetos cotidianos que se usaban en esa misma oficina.

En este contexto, la emergencia tanto de sitios de memoria como de producciones culturales que hacen hincapié en la recreación de escenas de la vida cotidiana y en la preservación de sus objetos abre interrogantes: ¿Qué sentidos permite configurar la cuidada decoración de las oficinas de edificios gubernamentales devenidos museos? ¿Cómo interactúa esta presentación con la revisión crítica del pasado? ¿Qué implica encontrar goce estético en un sitio de memoria? ¿Embellecer es reivindicar?

Este trabajo se inscribe en estos interrogantes generales, a la vez que restringe su análisis a un contexto concreto, a saber, tres sitios que son parte del paisaje de la memoria sobre la República Democrática Alemana (RDA): el Memorial Berlín-Hohenschönhausen [*Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen*], el Archivo de la Stasi en Rostock [*Stasi-Unterlagen-Archiv Rostock*] y la Torre de vigilancia del Mar Báltico ubicada en la antigua frontera entre la República Democrática Alemana y la República Federal Alemana en Kühlungsborn [*Ostsee-Grenzturm Museum*].

Específicamente, nuestro objetivo es analizar tres formas diferentes de recrear en la actualidad las condiciones en las que se encontraban celdas y salas de interrogatorio (en el Memorial), oficinas (en el Archivo de la Stasi) y puestos de vigilancia (en la Torre) cuando estaban en uso. La hipótesis que nos guía es que, más allá de las intenciones particulares de cada propuesta institucional, los sitios se terminan inscribiendo en lógicas propias de los regímenes visuales que signan la época, en la que las imágenes embellecidas adquieren especial prelación, como puede observarse en las redes sociales orientadas a la circulación de imágenes, como *Pinterest* o *Instagram*.

En consonancia con las ideas que expusimos, y para cumplir con el objetivo, los tres casos de estudio delimitados se abordan considerando un *corpus* compuesto por observaciones de los sitios de memoria propias de las autorasⁱⁱ, historias de Instagram aportadas por visitantes e imágenes extraídas de *Pinterest*. Considerando la diversidad inherente a estas fuentes, y reconociendo la complejidad de ese punto de partida, nuestro análisis tiene en cuenta diversos aportes teóricos y metodológicos. En primer lugar, el trabajo se nutre de la autoetnografía, que cuenta con antecedentes en los estudios sobre sitios de memoria, como el caso de Roberto Fernández Droggett.

Esta aproximación consiste, según el autor, en

una forma de investigar inscrita en la tradición de la etnografía, pero que se sustenta en la idea de que el investigador, en situación de pertenencia al contexto social que va a investigar, es a su vez un actor social cuya experiencia es igual de válida y útil. (2007, p. 152)

Los diversos conocimientos disciplinares y aportes teóricos se cruzan con la preocupación por las propias emociones o afectos (Ahmed, 2021) en una escritura cercana a las cosas, que por momentos adopta la primera persona (Tenenbaum, 2021, p. 11). Se exploran, así, formas alternativas de narrar saberes académicos en los que se incorporan, con igual jerarquía, los de la vida cotidiana (Tenenbaum, 2021, pp. 12-13), con la intención de analizar críticamente los recorridos, indagar sus efectos en la propia subjetividad y, al mismo tiempo, revisar nuestras propias prácticas como visitantes.

Sin desconocer los extensos aportes que se han hecho a la hora de pensar las complejas relaciones entre historia y memoria (Jelin, 2002), pero con el objetivo de pensar más específicamente las imágenes de *Pinterest* y de *Instagram* producidas en los recorridos de los sitios, esta investigación dialoga, en segundo lugar, con las obras que reflexionan sobre la dimensión estética de la cultura de la memoria (Faulenbach, 2010; Huyssen, 2007). Recogemos, en este sentido, los aportes de los estudios visuales, que llamaron la atención sobre la forma culturalmente constituida de los modos de ver y ampliaron las fronteras de lo que merece ser estudiado desde un abordaje “visual” (Mitchell, 1994; Mirzoeff, 2009). En particular, porque puso el foco sobre la explosión de imágenes surgida al calor de la expansión de Internet y su imbricación con la vida cotidiana (Mirzoeff 2016).

En esa misma línea, en tercer lugar, incorporamos aportes de la filosofía que han cobrado un nuevo ímpetu ante la popularización de los *smartphones* y la expansión de las redes sociales basadas en imágenes. Particularmente, el concepto de estetización que elabora Walter Benjamin fundamentalmente en sus trabajos de la década de 1930 –y las actualizaciones de las que fue objeto (Vattimo, 1987; Schulze, 1992; Welsch, 1996; Lipovetsky y Serroy, 2014)– permite comprender la larga deriva que las imágenes producidas por la técnica recorrieron hasta llegar a nuestras pantallas, permitiéndonos divisar continuidades y rupturas.

En suma, cuando hablamos de *Pinterest* pensamos, no tanto en su carácter de aplicación específica, sino más bien en la forma en que se configura como un signo del presente, que comparte rasgos con otras redes sociales basadas en la imagen, como *Instagram*. Como recupera María Ángeles González Macías, “la primera definición oficial de *Pinterest* publicada durante meses en el *About* de su *website* lo definía como un ‘tablero virtual para organizar y compartir todas aquellas cosas bellas de la web’” (2013, p. 15).ⁱⁱⁱ Es interesante detenerse brevemente en esta propuesta de organización visual de la información: se trata de una red social que propone a los usuarios que ordenen y atesoren “las cosas bellas” en tableros personales temáticos, que las guarden y las clasifiquen en categorías para que sea posible volver a ellas. La plataforma permite a los usuarios seguir a otros con los mismos gustos e intereses, buscar otros tableros y sumar las imágenes ajenas a sus propias colecciones. El énfasis en la belleza de las mismas abre interrogantes: ¿qué pasa con las cosas feas,

las cosas comunes, las cosas complejas, el resto de las cosas? La lógica *Pinterest* no parece poner en marcha respecto de ellas este ejercicio de organización, como si no merecieran un lugar en la memoria visual. Es así que, lejos de ser un fenómeno menor, *Pinterest* es sumamente relevante para elaborar una reflexión entre memoria, política y estética, en tanto dispositivo configurador de nuestra relación con las imágenes (y mediante ellas, con el pasado) y de nuevas formas de producirlas, archivarlas y ponerlas en circulación.

En el caso que nos ocupa, la RDA que permiten imaginar y reconstruir las fotos que circulan por la web entra en tensión con la que narra en los sitios de memoria, y la Stasi en *Pinterest* no se parece en casi nada –no podría hacerlo– a la Stasi de los relatos institucionales.

Sobre la relación entre la memoria y las imágenes, sobre el hiato entre el pasado comunista alemán y los modos de representarlo en el presente, pero también sobre el impacto que provoca un turista fotografiándose con un arma en un puesto fronterizo y sobre el deseo de tener una lámpara como la que vimos en la oficina de la Stasi se trata este trabajo.

2. Memoria, visitas y visualidad

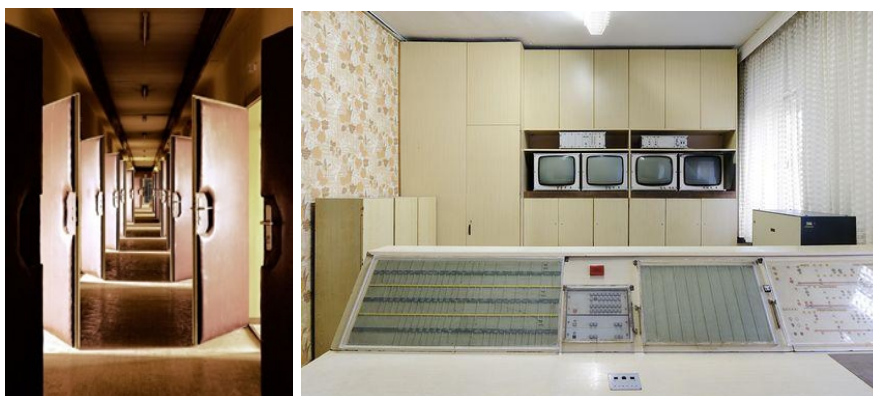
Desde 1990 el pasado dictatorial del régimen del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*)^{iv} se incorporó al paisaje de la memoria en Alemania. La forma de recordar a la RDA, aunque no exenta de disputas, se estandarizó rápidamente en el contexto de la vorágine unificadora liderada por occidente y recogió la experiencia de la República Federal al enfrentarse al pasado nazi, sobre todo, la de los movimientos de memoria de la década de 1980 que, en lo estético, incorporaron enfáticamente los principios de antimonumentalidad y autenticidad (Wüstenberg, 2017). En relación con estos criterios, adquirieron importancia los lugares donde hay evidencia física de lo ocurrido o, como suele decirse, donde efectivamente “ocurrió algo”. Tal es así que durante los años que le siguieron a la unificación alemana se crearon memoriales en las grandes cárceles de las ciudades de la ex RDA, instituciones como la oficina de la Comisión Federal para los Archivos del Servicio de Seguridad de la ex RDA, que administra los archivos del Servicio Secreto (Stasi), y espacios de memoria que señalizan el régimen de fronteras de la RDA (Faulenbach, 2010, pp. 47-48). En estas

tres categorías entran, respectivamente, el Memorial Berlín-Hohenschönhausen, el Archivo de la Stasi en Rostock y la Torre de vigilancia del Mar Báltico.

2.1. Memorial Berlín-Hohenschönhausen

En la visita al Memorial Berlín-Hohenschönhausen los visitantes activan la cámara del celular y, más allá de que se trata de un lugar que funciona como memoria del horror, las imágenes que intentan captar parecen exceder la intención de registro. Buscan, en cambio, simetrías perfectas, planos que abarquen la inmensidad de los pisos, los empapelados de las paredes y las interminables perspectivas de los pasillos. La vista hacia las celdas ofrece lavatorios, incómodos pero prolijos asientos y camas hechas sobre las cuales se posan embarazadas uniformes azules de acetato. Los escritorios impecables de melamina llegan a tomarse bien con el gran angular de los celulares actuales, y las modernas lámparas de las salas de interrogatorios también son retratadas por los visitantes. Es evidente que las imágenes producidas en las visitas, por un lado, están relacionadas con las nuevas prácticas del museo como “feria de atracciones” que corresponden a un cambio en las expectativas del público, a las que se refirió Andreas Huyssen (2007, p. 16) y, por otro, dialogan con imágenes populares que intentan cristalizar una estética de Alemania del Este. Entre ellas, las fotos de Philipp Lohöfener, *pineadas* por Kathrin Schlösser (Pinterest, 2022), dan cuenta del fenómeno de estetización de la memoria. El conjunto de Figuras, a la vez que muestra espacios notablemente pulcros, organizados y luminosos, refuerza, a partir del uso de lente de la cámara, la posición de control y opresión que simboliza el espacio. En la Figura 1, por ejemplo, el fotógrafo resalta esa característica a través de la simetría por medio de la intervención en el espacio, abriendo todas las puertas en el mismo ángulo. En la Figura 2, en tanto, se observa cómo la posición de poder de la cabina de control contrasta con la inocencia de los colores pastel y una cuidada disposición del mobiliario.

Figuras 1, 2, 3, 4 y 5: Fotografías de Philipp Lohöfener pineadas por Kathrin Schlösser



Fuente: Pinterest, <https://www.pinterest.de/kathrin1896/hohensch%C3%B6nhausen/>

Las imágenes buscadas con el celular están inspiradas también por películas y series que han alimentado la fascinación y la curiosidad occidental por lo que sucedía del otro lado de la cortina de hierro, pero nos hablan, en este caso, de la evidencia del principio de autenticidad que se incorporó al convertir la prisión preventiva, que funcionó hasta el 3 de octubre de 1990, en un lugar de memoria. Dicho criterio, como comentan los guías, buscó preservar los espacios, o restaurarlos cuando hiciera falta, para que estos reflejen del modo “más fiel posible” el momento en el que se encontraban en uso. Desde la década de 1950 la prisión albergó a presos políticos y, con el paso de los años, incorporó el uso sistemático de violencia psicológica hacia los detenidos que incluyó constantes interrogatorios, ocultamiento de su paradero y aislamiento total respecto del mundo exterior y de otros prisioneros (Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen, 2022). La imagen moderna y humana, aunque también siniestra, que transmite la prisión es la imagen de sí misma que la RDA quería transmitir al mundo. Ante el crudo relato de los guías, que contrasta con la búsqueda de imágenes bellas propias de la actividad turística, los visitantes guardamos el celular.

La existencia de distintas formas de representar el pasado de la RDA estuvo presente en los debates que se dieron quince años después de la unificación, en el seno de una comisión encargada de evaluar las formas de representar el pasado de la Alemania Oriental en diversas instituciones vinculadas al tema. Una de las observaciones realizadas en el dictamen de la comisión fue que hasta el momento se había puesto mucho énfasis en las dimensiones de la represión y la división (Jones, 2015, p. 120) por lo que, finalmente, en el año 2008 el Estado Alemán estableció que el Concepto Federal de Memoria debía incorporar el eje de la vida cotidiana [*Alltag*] de la RDA y que, a su vez, esta debía incluirse en la historia pública representada en los sitios de memoria patrocinados por el Estado “para contrarrestar la distorsión y trivialización de la dictadura del SED y todas las formas de *Ostalgie*” (Jones, 2015, p. 120). Si bien el concepto se popularizó a partir de películas como *Good bye Lenin* (2003), frecuente e injustamente acusada de trivializar el pasado dictatorial, o *Das Leben der Anderen* (2006), generalmente caracterizada como la redentora de la primera (Dale, 2007), la *Ostalgie* –producto de la combinación de las palabras alemanas *Osten* (este) y *Nostalgie* (nostalgia)–, fue tempranamente definida como un tipo de nostalgia y una forma de recordar, profundamente estetizada, que implica la recuperación, la mercantilización y la patrimonialización de productos de la RDA así como la museificación de la vida diaria del este de Alemania (Berdahl, 1999; Bochantin, 2019). En este sentido, si bien la búsqueda de estetizar las oficinas recreadas para el visitante a la que nos referimos puede pensarse en continuidad con el fenómeno de la *Ostalgie*, lo más propio de esta es la representación de la vida cotidiana, como podremos observar en el siguiente ejemplo.

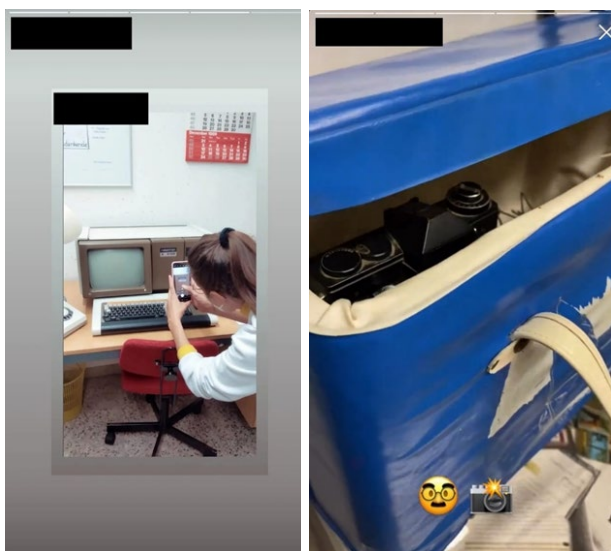
La sugerencia, por parte del Consejo Federal de Memoria, de incorporar la dimensión de lo cotidiano en las exhibiciones fue considerada por muchos de los encargados de los espacios como una intromisión con matices espectacularizadores por parte del Estado (Jones, 2015, p. 20). Sin embargo, al parecer, la intención tenía que ver con poder interpelar a la población de la ex RDA que no sólo se sentía identificada con la opresión y la violencia estatal, sino también con las historias de seguridad social y económica y los espacios de libertad en el ámbito doméstico.

2.2. El Archivo de la Stasi en Rostock

Algunos sitios de memoria, como el Archivo de la Stasi en Rostock, incluyeron esta dimensión de la vida cotidiana a sus exhibiciones. Se trata de uno de los tantos archivos que funcionaron y, actualmente, conserva los documentos del Ministerio de Seguridad de la RDA que están disponibles para su consulta de acuerdo con las disposiciones legales de la Ley de Registros de la Stasi. Estos documentos, entre los que se incluyen material escrito, rollos de microfilm, películas almacenadas en microfichas y diversos archivos con datos personales, muestran, en palabras de la página oficial del archivo, con qué intensidad el Ministerio de Seguridad del Estado espía a las personas e influyó en sus vidas (Stasi Unterlagen Archiv, 2022).

La visita comienza con un recorrido por salas provistas de mobiliario especializado y tecnología de punta en materia de archivística que permite la conservación de los documentos. Allí, los guías hablan del acervo documental, de cómo puede ser solicitado el material y de lo problemático que resultó para muchos enterarse de que sus propios allegados los delataban en el marco de las lógicas de la Stasi. Pero el recorrido no termina allí. En un subsuelo, una exhibición anexa da cuenta, a lo largo de un pasillo, de objetos exóticos y descontextualizados: pancartas con forma de mariposas de la revolución pacífica, reproducciones de afiches de la época, una cámara oculta en una conservadora portátil. El ojo comienza a inquietarse. Celulares ajenos invaden la foto propia, se superponen, uno detrás de otro, hacen fila para retratar los objetos, los visitantes publicamos en Instagram la famosa foto de la foto (Figura 6), posteamos la foto de la heladera de playa que contiene una cámara que una vez espía a alguien (Figura 7).

Figuras 6 y 7: Fotografías de la exhibición anexa al Archivo de la Stasi tomadas por visitantes



Fuente: Instagram, 29 de junio de 2022, <https://www.instagram.com/>

Al final del pasillo se encuentra la oficina que los guías dejan para el final. Los visitantes nos agolpamos con ansias de ver los tesoros comunistas. Del otro lado del umbral de la puerta nos espera un espacio de trabajo recreado: el escritorio de un agente de la Stasi. La protagonista de la escena es una computadora Robotron A-5120 que todos nos apuramos a fotografiar. A la izquierda, la acompañan una lámpara de escritorio y un teléfono de disco; a la derecha, un intercomunicador y un cenicero. La silla giratoria y el cesto de residuos que completan la instalación podrían ser actuales. Hasta ahora, el nivel de recreación de la exhibición incluida en el Archivo contrasta con la autenticidad de Berlín-Hohenschönhausen. Y la escenografía no termina ahí. La dimensión de la vida cotidiana se logra incorporando un desayuno: una taza de café y un plato que contiene un huevo, una manzana y lo que parece ser un sándwich dentro de un viejo envoltorio de leche. Además, la cotidianidad también está presente en el calendario colgado en la pared y en la reproducción de un expediente plastificado, que simula encontrarse en uso. La seriedad de las salas del archivo parece desvanecerse en la pequeña exhibición anexa. El guía lo sabe y aclara que está “para que nos imaginemos cómo eran las instalaciones”. A pesar de las críticas que suscita la puesta en escena, continuamos sacando fotos, capturados por la belleza de los objetos.

Figuras 8 y 9: Fotografías de la exhibición anexa al Archivo de la Stasi tomadas por visitantes



Fuente: Instagram, 29 de junio de 2022, <https://www.instagram.com/>

Los alcances de la *Ostalgie* se hacen evidentes en el registro de estos objetos no tan explícitamente cargados de ideología, que cumplen la función de humanizar la memoria, construyéndola en ese mismo acto. Es interesante pensar que esa oficina no existía originalmente, sino que fue montada para la exposición. En este sentido, no asistimos a un rescate de la memoria de Alemania del Este sino a la construcción de un relato visual estetizado y espectacularizado. Al tratarse de un museo de acceso público y gratuito, no podemos hablar estrictamente de una mercantilización de la memoria, pero lejos de quedarse en las fronteras de museos de este tipo, la *Ostalgie* permeó diferentes ámbitos que exceden los límites de este trabajo. Generalmente, las muestras de ese tipo estuvieron relacionadas con los emprendimientos privados que se dedicaron a conservar objetos o a recrear la vida de la República Democrática Alemana y recogen estéticas que han sido vinculadas a iniciativas de la memoria que, a diferencia del archivo, persiguen el rédito económico y se insertan en los circuitos turísticos (Wüstenberg, 2017). Cabe mencionar, a modo de ejemplo, el Museo de la RDA en Berlín (Bochantin, 2019), en cuyas inmediaciones suelen instalarse vendedores de *souvenirs* soviéticos y presuntas antigüedades que rememoran el período.

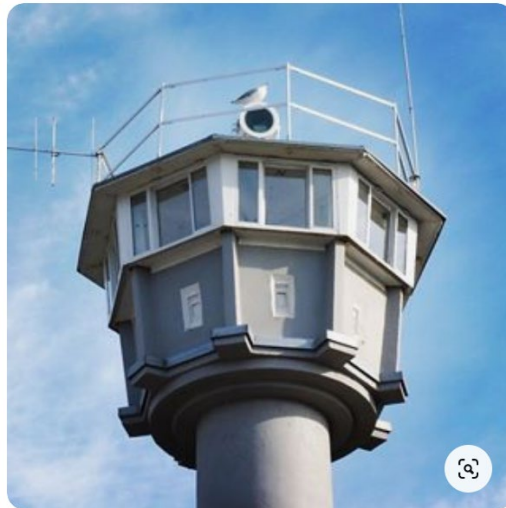
2.3. La Torre de vigilancia del Mar Báltico

Aunque el ingreso a la Torre de vigilancia del Mar Báltico es gratuito, está incluido en el modesto circuito turístico de Kühlungsborn, que incluye un recorrido en el histórico tren a vapor que sale desde la estación de ferrocarril hasta la zona balnearia donde se encuentra la torre. El tren y la torre pertenecen a diferentes épocas, pero

constituyen los dos atractivos turísticos del pueblo, además de la playa. En este sentido, la exhibición de objetos que se muestra en el puesto de vigilancia parece insertarse en la lógica turística que los incluye como parte de una escenografía para atraer al público, compuesta por auriculares, teletransmisores, binoculares, accesorios del ejército e incluso armas. Una visitante proveniente de Corea del Sur reconoce, entre los uniformes del ejército, un bolso con una frase en coreano.

La torre fue construida en 1972 y es un antiguo puesto de vigilancia de las tropas fronterizas de Alemania Oriental que estaba a cargo de la Brigada Costera. Desde allí, los soldados tenían la tarea de observar los movimientos de barcos en el Mar Báltico e identificar los intentos de fuga. Es una de las 25 torres de este tipo que existieron a lo largo de la costa de Alemania Oriental, de las cuales solo dos sobrevivieron. En 1991, residentes de Kühlungsborn se opusieron a la demolición de la torre y la convirtieron en un sitio de memoria (Ostsee Grenzturm Kühlungsborn, 2022). La pequeña sala de exposiciones que se encuentra en la base de la torre contextualiza el sitio. Sin embargo, el recorrido por el puesto de vigilancia se realiza de manera autónoma. Los objetos que se encuentran en la cabina están dispuestos para que los visitantes-turistas interactúen con ellos. La recreación, esta vez, no invita a imaginar la vida de quienes ejercieron allí algún tipo de actividad, sino a encarnarla: al observar por medio de los binoculares, al apuntarle con un arma a blancos de fantasía y al recorrer con la mirada los 360 grados de vistas disponibles. El régimen escópico que invita a adoptar la torre contrasta con el mensaje que difunde el Memorial, pero ¿cuál es el mensaje predominante? ¿El observado en los zapatos de un soldado o el narrado en la sala de exposiciones?

Figura 10: Torre de vigilancia del Mar Báltico



Fuente: Pinterest

https://www.pinterest.com.mx/pin/369013763214036304/?nic_v3=1a717EQCZ

Figuras 11 y 12: Interior de la Torre de vigilancia del Mar Báltico



Fuente: elaboración propia

Al bajar de la torre un guía congrega a un grupo. La visitante proveniente de Corea del Sur pregunta por el bolso, pero el guía lo había quitado de la muestra. La pretensión de autenticidad fue arruinada por un ojo atento. Y una mala escenografía arruinó la experiencia ¿O acaso nos permitió dudar, estar más alertas?.

Bernd Faulenbach (2010) hace referencia a la creencia generalizada de que la cultura de la memoria en Alemania se encuentra “muy desarrollada” (p. 41) y propone no sobreestimar la consistencia y coherencia de este fenómeno cultural múltiple, que implica el tratamiento del pasado en el espacio público del presente (p. 41). En los casos analizados, mientras que las narrativas de los guías o las señalizaciones de los lugares de memoria tienden a proporcionar un relato consistente y coherente, las imágenes, los objetos y los espacios, más desprendidos y autónomos respecto de las

historias oficiales, invitan a múltiples interpretaciones. En consonancia con trabajos que se han preguntado por la banalización de los espacios de memoria (González Vázquez, 2018), en marzo de 2019, por ejemplo, el perfil oficial de Twitter del Memorial y museo de Auschwitz compartía fotografías de personas caminando sobre las vías férreas del Memorial que algunos visitantes habían publicado en sus redes sociales y advertía: “Hay mejores lugares para aprender a caminar sobre una barra de equilibrio que el sitio que simboliza la deportación de cientos de miles a la muerte”^v. Ya que la cultura de la memoria debe, además, proporcionar una orientación general respecto de la sociedad actual (Faulenbach, 2010, p. 41), parece importante tener en cuenta sus aristas visuales en un contexto cultural en el que la dimensión estética en general y la dimensión estética de la memoria en particular adquieren especial relevancia en la vida cotidiana.

3. Estetización, política y memoria^{vi}

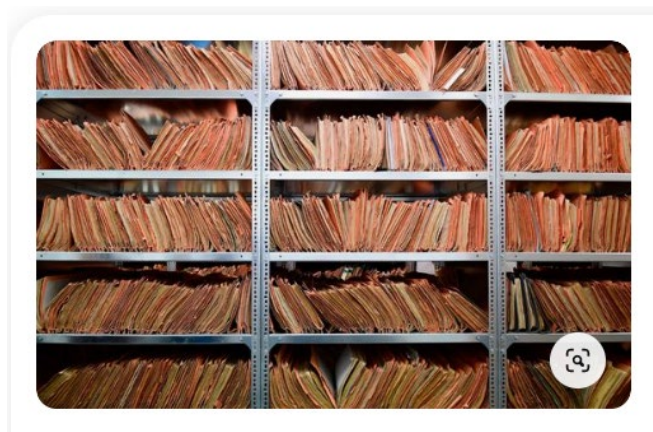
Los pasajes en los que Walter Benjamin tematiza la estetización de la política y la construcción estetizada de imágenes del pasado pueden aportar algunas precisiones para pensar estos casos. Resulta ilustrativa, en este sentido, la siguiente observación de 1934:

ya no se puede fotografiar una casa o un montón de basura sin transfigurarla. La fotografía no está sin duda en condiciones de decir sobre una represa o fábrica otra cosa que ésta: el mundo es bello [*die Welt ist schön*].^{vii} (2009b, p. 307; GS II 693)

Es importante tener en cuenta, asimismo, que si bien la fotografía materializa en muchos casos una manera particular la mirada estetizada sobre el mundo, no la funda: desde la perspectiva de Benjamin, la lente que la cámara interpone entre el ojo humano y el mundo no llega para mediatizar una relación anteriormente inmediata o directa, así como tampoco supone la introducción de tecnología allí donde solo había algo así como naturaleza. La estetización, como transfiguración de lo real en mera apariencia agradable y en imagen a ser contemplada, se configura como una relación específica con el entorno, esto es, como una experiencia particular. De un modo análogo, cuando recorremos un sitio de memoria y realizamos un registro con nuestro *smartphone* la agencia es compleja: ni se trata de una mirada despojada de aparatos técnicos que encuentra belleza y una cámara que permite –en un segundo movimiento– el registro de ese hallazgo, ni se trata tampoco de un dispositivo

estetizante que le impone al sujeto una experiencia configurada de un modo específico.

Figura 13: Archivos de la Stasi



Fuente: Pinterest. <https://www.pinterest.com.mx/pin/65161525850429330/>

Si bien es importante tener en cuenta que Benjamin conceptualiza este fenómeno en el contexto específico de la estetización de la política llevada a cabo por el aparato de propaganda nazi, su diagnóstico no queda limitado al nazismo como acontecimiento, sino que lo excede. Lo que se descubre en sus textos es una tendencia epocal que no paró de intensificarse con el correr de los años: el monopolio de un tipo específico de experiencia que restringe u obstaculiza la posibilidad de emergencia de otro trato con el entorno. La transfiguración estética, en este contexto, opera no sólo duplicando lo real en una imagen embellecida y digna de ser admirada, sino como una educación de la mirada que aprende a encontrar, allí donde hay una realidad compleja con múltiples niveles posibles de lectura, una simple imagen que espera ser juzgada con criterios importados del arte^{viii}. En su forma más extrema y en palabras del autor, esta operación logra que “[l]a humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos” se convierta en “objeto de contemplación para sí misma” y, enajenada, viva “su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (2015, p. 67).

La estetización de la política es así, entonces, su despolitización, y la célebre contrapropuesta benjaminiana de politizar el arte, presente en su ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte, lejos de referirse a un arte político de carácter propagandístico o pedagógico (Galende, 2009, p. 200), indica la tarea de modificar la

relación entre el público y los objetos artísticos, tras comprender que dicha relación no es exclusiva del ámbito artístico sino que se despliega también fuera de él – especialmente, como veremos, en la relación con el pasado–. Y es que, como menciona Echeverría, Benjamin estaba “convencido de que (...) lo político se juega – y de manera a veces incluso más decisiva– en escenarios aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha” (2003, p. 9). Es esta conexión entre la política y los regímenes estéticos la que permite comprender el alcance de la crítica a la teoría del arte que estructura el ensayo de 1936. Allí, las ideas de “creatividad y genialidad, valor imperecedero y misterio” (Benjamin, 2015, p. 26), así como las actitudes de recogimiento y sometimiento ante la obra de arte aurática se develan funcionales a la política fascista en tanto educan una sensibilidad fascinada y aletargada en la contemplación de aquello de lo que la separa el abismo infranqueable que impone el aura como envoltura.

Ahora bien, además de los usos de la idea de “estetización de la política” para caracterizar un modo específico de operar políticamente, encontramos en la actualidad otros usos del concepto de estetización que resultan significativos para pensar lo que sucede en los sitios de memoria de la RDA, como la denuncia de una estetización general de la existencia que lleva a cabo Gianni Vattimo (1987) o el diagnóstico de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy de una situación de “estetización de la vida” en lo que denominan “el capitalismo artístico” (2014).

Entre estos usos del concepto resultan particularmente interesantes los debates sobre la estetización de las vivencias cotidianas que se dan en Alemania en la década del 90, fundamentalmente de la mano de Gerhard Schulze (1992) y Wolfgang Iser (1996). Ulla Fix recuerda que el concepto de estetización y la idea de que la estetización representaba en alguna medida un problema se convirtieron en parte del discurso público en la Alemania recientemente reunificada (Fix, 2001, p. 36), en el mismo contexto en el que se comenzó a conceptualizar la *Ostalgie*.

En su libro *Die Erlebnisgesellschaft*, publicado en 1992, Schulze traza los contornos de una sociedad marcada por valores estéticos, que no sólo exige que las cosas tengan una apariencia agradable, sino que transfigura también las vivencias personales. En este sentido, y tomando el ejemplo del mismo Schulze, no sólo el

automóvil, como producto, debe ser bello, sino que debe proporcionarnos una vivencia agradable al manejarlo, lo que adquiere una importancia mayor que su practicidad y su capacidad de proporcionar una experiencia segura, por ejemplo.^{ix} La sociedad de las vivencias, entonces, se estructura en torno a un cierto hedonismo consumista en el que la búsqueda de la belleza de las vivencias que conforman la vida cotidiana pone en marcha un proceso de estetización de la vida que implica “una estructuración de la sociedad en función de criterios estéticos” (Kösser, 2006, p. 459).

Figura 14: Trabbis (autos modelo Trabant 600 y Trabant 601) en Berlín del Este, octubre de 1983.



Fuente: Pinterest. <https://www.pinterest.com.mx/pin/31595634858186697/>

Otra vez, el fenómeno excede la apariencia de las cosas y revela sus ribetes políticos y sociales o, podríamos pensar, es lo que sucede al nivel de la imagen, en la superficie del mundo, lo que revela su propia politicidad y nos invita a teorizar, volviendo a citar a Ahmed, sin alejarnos de las cosas.

La comprensión de la estetización como (mero) embellecimiento, o de la *pinterestización* de la memoria como un fenómeno superficial, entonces, encierra un peligro desde el punto de vista político: si reducimos el alcance del fenómeno de la estetización a esta vocación de embellecimiento, parece abrirse la posibilidad de una estetización *buena*, por así decirlo, que busca hacer del mundo un lugar más hermoso y potenciar el disfrute enriqueciendo nuestras experiencias. Al fin y al cabo, ¿qué problema habría con querer encontrarse con un poco de belleza? ¿Por qué no hacer (no hacernos) la experiencia de la memoria histórica un poco más placentera? ¿Qué nos impide recordar *pineando*?

Sin embargo, y como recuerda Susan Sontag, esta búsqueda del embellecimiento puede encubrir operaciones de otro alcance. El ejemplo es de nuevo el nazismo, pero el diagnóstico –de nuevo– lo excede. En su célebre artículo “Fascinante fascismo”, la autora da cuenta de esta complicidad entre la belleza y aquello que parece querer ocultar haciendo foco en la obra de Leni Riefenstahl, la documentalista que trabajó bajo las órdenes de Goebbels: “La línea tomada por los defensores de Riefenstahl, que incluyen hoy a las voces más influyentes del establishment de la vanguardia fílmica, es que siempre estuvo interesada en la belleza”, nos recuerda Sontag (2007, p. 93). Se trata de la línea abierta por la propia artista, cuyas palabras vale la pena reproducir:

sencillamente puedo decir que me siento espontáneamente atraída por todo lo que es bello. Sí: belleza, armonía. Y quizá este cuidado en la composición, esta aspiración a la forma sea, en efecto, algo muy alemán. Pero yo no conozco exactamente estas cosas. Vienen del inconsciente y no de mi conocimiento... ¿Qué quiere usted que añada yo? Todo lo que es puramente realista, ‘un pedazo de vida’, que es mediocre, cotidiano, no me interesa... Estoy fascinada por lo que es hermoso, fuerte, saludable, lo que está vivo. Busco la armonía. Cuando se produce armonía, soy feliz. (Riefenstahl, citada por Sontag, 2007, pp. 93-94)

El gusto por la belleza (algo por otro parte obvio, inespecífico) no parece suficiente para explicar cómo alguien puede concentrar su atención en una simetría o una combinación de colores en un contexto de horror tan radical como el que puso en marcha el nazismo.

Independientemente del pasado que se analice en cada caso, la comprensión del fenómeno de la estetización implica la comprensión del modo en que se modifican las formas de relación con el mundo. Welsch y Pries denominan a este proceso “giro estético” (1991, p. 3). En sus palabras:

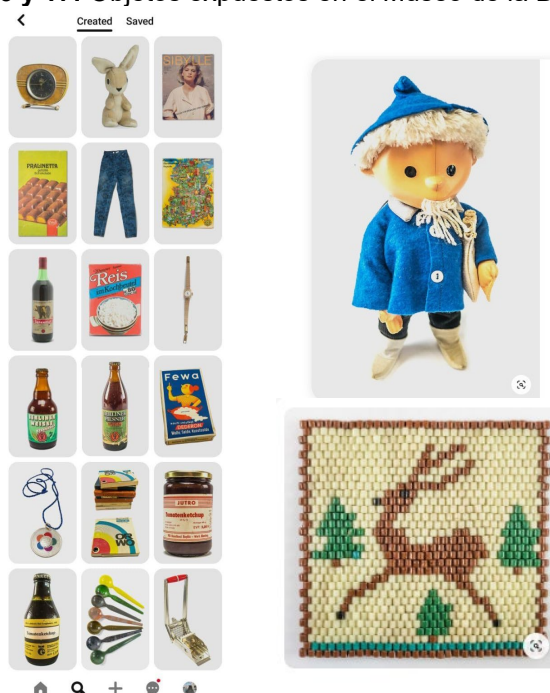
Nuestro modo actual de percepción de la realidad es, tanto en la ciencia como en la vida cotidiana, fuertemente estético desde sus supuestos básicos. Se podría suponer que, tras el paradigma ontológico, el de la filosofía de la conciencia y el lingüístico, se abre camino hoy un cuarto: el paradigma estético. (1991, p. 3)

Welsch elabora, para pensar los alcances del fenómeno, el concepto de *Anästhetisierung*, un neologismo que no encuentra equivalente en el español, pero cuya intención podría replicarse con el término “anestetización”, en tanto está formado

por anestesia [*Anästhesie*] y estetización [*Ästhetisierung*]. Desde la perspectiva del autor, “la estetización parece ir acompañada de anestesia, cuyos efectos no son de naturaleza sensibilizadora sino anestésica” (Welsch y Pries, 1991, p. 3). El factor de lo anestésico permite vislumbrar la contracara de la fascinación y del culto a la belleza, esto es, la pasividad de un sujeto meramente receptor de imágenes que no es capaz de analizar en otra clave aquello a lo que se enfrenta. Con Welsch, al hecho de que la realidad tiene el carácter de una construcción (Welsch y Pries, 1991, p. 3) se le suma la observación de que la forma en que, de un tiempo a esta parte, constituimos la realidad incorpora elementos tomados del mundo del arte. En sus palabras: “la realidad demuestra ser estética en todos los sentidos: en tanto está construida poéticamente, en tanto toma la forma de la ficción, y en tanto está constituida como imagen” (Welsch y Pries, 1991, p. 4).

Este carácter estético de la realidad que la conceptualización de la estetización permite vislumbrar informa también la relación con el pasado, hecho que Benjamin advierte muy tempranamente. Su crítica al historicismo, elaborada en las Tesis “Sobre el concepto de historia”, opone dos modos generales de esta relación cuando afirma: “el historicismo postula una imagen ‘eterna’ del pasado; el materialismo histórico, en cambio, una experiencia con ese pasado, que es única” (Benjamin, 2009a, p. 249).

Figuras 15, 16 y 17: Objetos expuestos en el Museo de la DDR en Berlín



Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.com.mx/ddrmuseum/_created/

Al respecto, cabe recordar el carácter práctico de la experiencia en la filosofía de Benjamin: la tarea de hacer una experiencia con el pasado implica emprender un trabajo sobre lo heredado, una crítica de la tradición, un rescate de lo no representado en la historia y una actualización de las luchas políticas frustradas. Asimismo, implica el reconocimiento de la agencia del pasado. Como en el arte, el objeto que en otras consideraciones aparece pasivo y cerrado tiene un doble movimiento. Por un lado, abre sus límites; por el otro, se convierte en agente. En Benjamin (que no en vano fue lector de Proust), el pasado no está emplazado en un compartimento específico de la ciencia en forma de hechos y documentos, sino que irrumpe, aparece, exige y reclama, “se presenta sin avisar al sujeto histórico en el instante de peligro” (Benjamin, 2009a, p. 113).

En el marco de esta crítica, el historicismo, con su ideal de la historia como la ciencia que representa el pasado “como verdaderamente ha sido” (Benjamin, 2009a, p. 113), deja entrever su concepción del pasado como un hecho acabado que se puede observar analíticamente desde el presente, pero cuya modificación resulta imposible. Estas ideas implican, para Benjamin, no sólo un error teórico (la pretensión de neutralidad, la ceguera del sesgo, en fin, la ingenuidad), sino también un proyecto político claro: la “relación contemplativa y estetizante con el pasado” (la expresión es de Collingwood-Selby, 2012, p. 131) pugna por imprimir una separación radical entre ese pasado y el presente, que persiste en la pretensión no ajena a *Pinterest* de clasificar y almacenar las fotos en carpetas armónicas al alcance de la mano. Allí, los objetos de la vida cotidiana de la RDA se encuentran ordenados y disponibles, como si tenerlos dispersos y entre nosotros pudiera representar el peligro de una relación no planificada con ellos.

4. Consideraciones finales

En este trabajo analizamos tres sitios de memoria de Alemania del Este y señalamos las distintas formas en que en ellos se pone en juego la memoria en las formas de recrear o construir un relato visual sobre el pasado. La búsqueda implicó conjugar las propuestas institucionales con las observaciones propias y las manifestaciones visuales producidas por los visitantes, así como aquellas que circulan en las redes sociales, que pueden enmarcarse, como esperamos haber mostrado, en el fenómeno

de la estetización del pasado -y su despolitización- que vislumbró Benjamin hace casi cien años y cuyos alcances son considerados por la filosofía actual.

Nuestra lectura permite concluir que el Memorial Berlín-Hohenschönhausen intenta priorizar la autenticidad y que, sin embargo, las imágenes que circulan sobre el sitio no son ajenas a la búsqueda de la belleza que es parte del capitalismo artístico en el que vivimos. Dichas imágenes contrastan con las formas de rememoración que activa el sitio. El Archivo de la Stasi en Rostock, por su parte, presenta un carácter híbrido, en tanto conjuga espacios de corte más bien académico o de consulta jurídica con espacios que recrean la vida cotidiana y fetichizan el pasado sin interponer una distancia crítica. Por último, los espacios cuya lógica se enmarca más bien en los circuitos turísticos, como es el caso de la Torre de vigilancia del Mar Báltico, tienden a la banalización del recorrido y dan lugar, por ello, a la producción de imágenes que hacen oídos sordos a la gravedad de los sucesos ocurridos allí.

Para concluir, nos interesa señalar que la estetización o *pinterestización* del recorrido por los espacios de memoria de la RDA, enmarcada a su vez en el fenómeno de la *Ostalgie*, tiene también una dimensión política. El mercado que pone en marcha esta estetización juega un rol político central (Dagalp y Hartmann, 2021, p. 13): las tensiones y contradicciones que caracterizan a la memoria de la RDA se resuelven ilusoriamente en el campo del mercado de bienes y experiencias que se coloca donde podría haber habido un debate o incluso un conflicto. El trabajo de memoria que se plantean los museos pierde la partida frente a la tarea de agasajar a los turistas internacionales y a los visitantes locales sin incomodarlos. Los objetos que, si hubieran sido encontrados en un cajón de una casa familiar habrían podido abrir preguntas, historias y sentidos son neutralizados en catálogos visuales que, al no permitir que nada se pierda, no permiten tampoco que nada sea encontrado.

Y es que la estetización pone en juego, otra vez, una distancia específica entre nosotros y el mundo, a saber, aquella desde la cual lo podemos mirar pero que nos ofrece la ilusión de preservarnos de su impacto. En *Pinterest* ninguna imagen se nos viene encima, nos cuestiona o nos duele: todas están en el mismo lugar, ordenadas y a nuestra merced, como los hechos históricos cuando se los plasma en una línea de tiempo. La relación ambivalente de los sitios de memoria con el fenómeno de la

Ostalgie sostiene, en la exacerbación de la nostalgia por determinados objetos de la vida cotidiana de la RDA, el rechazo a cualquier atisbo de nostalgia por el proyecto político y económico que encarnó, cancelando también la posibilidad de un proyecto alternativo para el presente. Así, cualquier atisbo de conflicto, cualquier problematización acerca del pasado en cuestión y del modo en que se lo presenta como superado queda sepultada por la montaña de objetos e imágenes con que se encuentran los visitantes que, algo confundidos, no paran de sacar fotos.

5. Referencias:

Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Caja Negra.

Benjamin W. Tiedemann R. & Schweppenhäuser H. (1972-1989). *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp.

Benjamin, W. (2009). Sobre el concepto de historia. En M. Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, (pp. 49–302).

Benjamin, W. (2009). *El autor como producto*. Abada.

Benjamin, W. (2015). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W, Benjamin, *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (pp. 25-81). La Marca Editora

Berdahl, D. (1999). '(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things, *Ethnos*, 64(2), 192-211.

Bochantin, L. (2019). *The heritagization of the communist past. German museums on the GDR*. [Tesis de maestría, University of Glasgow]

Buck-Morss, S. (2009) Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 9-46.

Collingwood-Selby, E. (2012). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados.

Dagalp, I; Hartmann, B, (2021). From “aesthetic” to aestheticization: a multi-layered cultural approach, *Consumption Markets & Culture* Consumption Markets & Culture, 25(1), 1-20, DOI: [10.1080/10253866.2021.1935900](https://doi.org/10.1080/10253866.2021.1935900)

Dale, G. (2007). Heimat, "Ostalgie" and the Stasi: The GDR un German Cinema, 1999-2006. En: *Debatte: Journal of Contemprary Central and Eastern Europe*, 15(2), 155-175.

Echeverría, B. (2003). Introducción. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Faulenbach, B. (2010). La cultura de la memoria en Alemania. En: P. Birle. *Memorias Urbanas en Diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Libros.

Fernández Droguett, R. (2007). Los Lugares de la Memoria; del Golpe y la Dictadura Militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de septiembre. *Cuadernos de Neuropsicología*, 1(2), 150-164.

Fix, U. (2001). Die Ästhetisierung des Alltags. *Zeitschrift für Germanistik*, 11(1), 36-53,

Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales Pesados

García, L. (2013). La «actualidad» de Walter Benjamin. Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman y el problema de la temporalidad. <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2131>

Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen. (24 de noviembre de 2022). *Stasi-Gefängnis*. <https://www.stiftung-hsh.de/geschichte/stasi-gefaengnis/>

González Macías, M. A. (2013). *Pinterest. La red social visual y creativa*. UOC.

González Vázquez, D., & Mundet i Cerdan, L. (2018). Lugares de memoria traumática y turismo: paradigmas analíticos y problemáticas. *Investigaciones Turísticas*, (16), 108–126. <https://doi.org/10.14198/INTURI2018.16.06>

Hillach, A. (2014). Imagen dialéctica. En: M. Opitz, y E. Wizisla, E. *Conceptos de Walter Benjamin*. (pp. 643-708). Las cuarenta.

Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE.

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jones, S. (2015). (Extra) Ordinary Life: The rhetoric of representing the socialist everyday after unification. *German Politics & Society*, 33(114), 119-134.

Kösser, U. (2006). *Ästhetik und Moderne: Konzepte und Kategorien im Wandel*. Fillos.

Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2014). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.

Mirzoeff, N. (2009). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo*. Paidós.

Mitchell, W. (1994). *Picture Theory*, The University of Chicago Press.

Ostsee-Grenzturm Kühlungsborn. (24 de septiembre de 2022). *Grenzturm*. <http://ostseegrenzturm.net/grenzturm/>

Pries C. & Welsch W. (1991). *Ästhetik im widerstreit: interventionen zum werk von jean-françois lyotard*. VCH.

Reyes Mate, M. (2009). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Trotta.

Schulze, G. (1992). *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Campus.

Sontag, S. (2007). Fascinante fascismo, En: S. Sontag. *Bajo el signo de saturno*. De bolsillo.

Stasi Unterlagen Archiv. (24 de septiembre de 2022). *Das Stasi-Unterlagen-Archiv*. <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/archiv/>

Tenenbaum, T. (2021). Prólogo, en Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Caja Negra.

Vattimo, G. (1987). *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura Posmoderna*. Gedisa.

Welsch, W. (1991). Ästhetik und Anästhetik. En: W. Welsch *Ästhetik Denken*. Reclam.

Welsch, W. (1996). Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects, *Theory Culture Society*, 13, 1-24.

Welsch, W. & Pries, C. (1991). Einleitung. En W. Welsch & C. Pries (Ed.), *Ästhetik im Widerstreit: Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard* (pp. 1-24). Akademie Verlag.

Wüstenberg, J. (2017). *Civil society and memory in postwar Germany*. Cambridge University Press.

ⁱ Una versión preliminar de este texto fue presentada por las autoras en las XI Jornadas de Sociología UNLP. Sociologías de las emergencias en un mundo incierto, desarrolladas los días 5, 6 y 7 de diciembre de 2022 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

ⁱⁱ Las observaciones se produjeron en visitas a los sitios en los meses de junio y julio de 2022 en el marco de una escuela de verano sobre la unificación alemana (Summer Academy (Re)Unification, DAAD-Universität Rostock).

ⁱⁱⁱ Posteriormente, el sitio modificó la definición, que pasó a ser “una herramienta para coleccionar y organizar las cosas que te gustan” (González Macías, 2013). Si bien excede los objetivos de este trabajo, sería interesante indagar en los motivos y las implicancias de este corrimiento del eje de la belleza al eje del gusto individual del usuario.

^{iv} El SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), Partido Socialista Unificado de Alemania, fue producto de la unificación, en 1946, del Partido Comunista Alemán y el Partido Socialdemócrata de Alemania que gobernó la RDA entre 1949 y 1990 (Faulenbach, 2010, p. 46, nota de los editores).

^v Ver <https://twitter.com/AuschwitzMuseum>

^{vi} Algunas de las ideas vertidas en esta sección son resultados parciales de la investigación doctoral en Filosofía de Tatiana Staroselsky, realizada con el apoyo de una beca doctoral de CONICET y defendida en marzo de 2021 en la FaHCE-UNLP. Si bien no se encuentra publicada, la tesis puede consultarse en el repositorio institucional de la Universidad (SEDICI).

^{vii} *Die Welt ist schön* es, a su vez, un libro publicado en 1928 por el fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch, y el nombre de la famosa colección de cien imágenes que allí se muestra y por medio de la cual, según Benjamin, el arte fotográfico de la Nueva Objetividad [*Neue Sachlichkeit*] alcanza su apogeo, logrando “convertir incluso la miseria en directo objeto de disfrute” (Benjamin, 2009b, p. 307). Renger-Patzsch retrata, sin hacer uso de trucos ni técnicas vanguardistas, objetos de diferente naturaleza que intenta presentar “al desnudo”. Las imágenes acentúan lo formal y encuentran, desde ese prisma, similitudes en objetos de naturaleza diversa.

^{viii} Si bien en esta investigación nos centramos sólo en algunos matices y sentidos del motivo de la imagen en Benjamin, en función de llamar la atención sobre la actualidad de su tratamiento del fenómeno de la estetización, el tema es inagotable y ha sido exhaustivamente estudiado. En especial, recomendamos para este tema la lectura de la presentación del concepto -clave en la obra de Benjamin- de imagen dialéctica que realiza Hillach (2014). García, por su parte, aporta que la imagen dialéctica es una condensación política de la historia en un ahora crítico, “como politización del tiempo en tanto realización de las virtualidades latentes en un pasado aún incumplido” (2013, p. 2).

^{ix} Es importante en este punto recordar el artículo de Earnest Elmo Calkins, aparecido en 1927, “Beauty, the New Business Tool”. Allí, a partir del ejemplo de la empresa Ford, el autor reflexiona sobre la importancia que adquiere la belleza para la colocación de un producto en el mercado, una vez que no quedan ya más innovaciones técnicas para mejorar la oferta de la competencia: cuando ya no se puede ofrecer un auto más rápido o más cómodo, se ofrece uno con las mismas características, pero dotado de un diseño irresistible.