



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

El aparato fotográfico y la escritura de la historia

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

DIEGO ROBERTO VARGAS VÁZQUEZ

DIRECTOR DE TESIS: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda

MORELIA, MICHOACÁN

Septiembre, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 09** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **09 de octubre del 2019**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Diego Roberto Vargas Vázquez** de la Licenciatura en Historia del Arte, con número de cuenta **306234682** con la tesis titulada: *"El aparato fotográfico y la escritura de la historia."* bajo la dirección como **tutor** del Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Lic. Marianela Santoveña Rodríguez
Vocal:	Mtra. Neri Aidee Escorcia Ramírez
Secretario:	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Suplente 1:	Dr. Cristian López Raventós
Suplente 2:	Dr. Román Domínguez Jiménez

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a 17 de enero del 2020.



DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL

Agradecimientos institucionales

Esta tesis fue realizada con el apoyo del proyecto La Pastorela de Ocumicho: discursos, cerámica y ritualidad (IN405018) del Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

El jurado para el examen profesional del alumno Diego Roberto Vargas Vázquez queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Lic. Marianela Santoveña Rodríguez

Vocal: Mtra. Neri Aidee Escorcía Ramírez

Secretario: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda

Suplente 1: Dr. Cristian López Raventós

Suplente 2: Dr. Román Domínguez Jiménez

Agradecimientos personales

Quiero agradecer especialmente a mi mamá Laura Marcela Vázquez Ávalos y a mi hermana María Laúd Vargas Vázquez por todo su apoyo y paciencia en el largo proceso de formación académica que culmina con la presentación de esta tesis. También quiero agradecer a mis tías y mi abuela por su apoyo incondicional así como a mi papá y a toda mi familia y amigos.

En especial quiero agradecer a los miembros del jurado Javier Ramírez y Neri Escorcía por sus lecturas atentas y sus punzantes críticas, sin su apoyo no habría llegado a buen término en este proceso. Extiendo mis agradecimientos también a todos los profesores y profesoras que son miembros del cuerpo académico de la ENES, en particular a Aurelia Valero Pie, Félix Lerma, Berenice Granados y Santiago Cortés.

Y por último quiero agradecer a todos los compañeros y compañeras que apoyaron este proyecto con su entusiasmo y solidaridad en especial a Adela Rascón y Alfredo Banda. Gracias a todos.

RESUMEN

Mi propuesta de investigación se basa en la noción de los aparatos estéticos de la modernidad y su problematización. En primer lugar me interesa indagar en la construcción histórica de los aparatos como productores de visualidades en tanto hacen aparecer y desaparecer objetos sensibles. En la época actual en la que estamos inmersos en los aparatos digitales, la cuestión que planteo es si puede operar una «crítica» a los aparatos desde su propio funcionamiento. Es decir, ¿se pueden utilizar los aparatos estéticos para hacer visible su propio funcionamiento? ¿Cómo se hace esto? Para responder estas preguntas construí un corpus de imágenes que incluye dos series fotográficas. Las preguntas que quiero responder desde las imágenes son: cómo operan los procesos artísticos en el desmontaje del aparato fotográfico y cómo se resuelve una crítica a la construcción histórica de los mismos *desde el propio aparato*, es decir, produciendo imágenes nuevas.

ABSTRACT

My research proposal is based on the notion of modern aesthetic devices and their problematization. In the first place, I am interested in investigating the historical construction of the devices as producers of visuals as they make sensitive objects appear and disappear. In the current era in which we are immersed in digital devices, the question I ask is whether a «criticism» of the devices can operate from its own operation. That is, can aesthetic devices be used to make their own operation visible? How do you do this? To answer these questions I built a corpus of images that includes two photographic series. The questions I want to answer with the images are: how the artistic processes operate in the disassembly of the photographic apparatus and how a critique of the historical construction of the apparatus is resolved, *from within the apparatus itself*, that is, producing new images.

Tabla de contenido

1. Introducción. El tránsito de los aparatos estéticos: de una época a otra	6
2. Presentación de las series fotográficas	11
3. Los aparatos estéticos de la modernidad. Exposición general de la teoría de los aparatos estéticos desarrollada por Déotte siguiendo a Benjamin	14
4. Aparato crítico, aparato filosófico, aparato estético.....	19
5. El tránsito de la posmodernidad la transmodernidad	35
6. La escritura estética de la historia	37
7. El aparato fotográfico: especificidad técnica y construcción histórica	39
8. <i>The Polaroid Workers Revolutionary Movement</i>	45
9. <i>Qajar</i> . La (re)producción argéntica de la Historia	51
10. La inervación de los aparatos estéticos	61
11. El concepto de inervación al interior de la teoría de los aparatos estéticos	67
12. A manera de conclusión	80
Bibliografía	82
Anexo: figuras.....	85

1. Introducción. El tránsito de los aparatos estéticos: de una época a otra

Las imágenes que se presentan en esta tesis aparecieron, casi de forma casual, en mi computadora hace algunos años. ¿Cómo aparecen las imágenes en una época, nuestra época, en la que el horizonte de visibilidades está dominado por un conjunto de pantallas con acceso a internet? El internet en tanto conjunto de tecnologías desplegadas en red configura el acontecer de una forma muy particular. Su temporalidad es la del siempre presente, la del instante continuo, de la simultaneidad, la de un «presente permanentemente actualizado».¹ Ahí, las imágenes se producen, se distribuyen y se miran desde todos los rincones del mundo, constantemente, sin parar. Si bien el internet no puede ser considerado un aparato dado que su temporalidad está subordinada al capital, en particular el carácter de las transacciones financieras del mercado global, la puesta en pantalla de imágenes diversas y de distintas épocas permite acercar a los usuarios más que nunca a fuentes inagotables de información y objetos sensibles. Si no podemos llamarlo aparato es porque su forma escritural está sujeta a la economía capitalista neoliberal global (y globalizante) que organiza los cuerpos de los humanos en torno a una economía volátil, del capitalismo de plataformas.² En uno de sus últimos escritos traducidos al español, Jean-Louis Déotte apunta hacia un «aparato único» en el que todos los aparatos modernos, desde la perspectiva hasta los aparatos digitales contemporáneos se funden en un mismo bloque de escritura, absorbiéndose unos a otros y reorganizando la sensibilidad moderna. Déotte señala que:

Actualmente, entramos muy rápidamente en una nueva era de la escritura, ya no proyectiva, sino digital, algorítmica. En apariencia, los resultados son los mismos: los «antiguos» aparatos proyectivos fueron absorbidos, miniaturizados, complejizados, reconfigurados y sintetizados. Vamos hacia un

¹ Rosa María Rodríguez Magda, «Transmodernidad: hacia un nuevo paradigma,» *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1, no. 1, (Mayo 2011): 10.

² Ver Nick Srnicek, *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

aparato único que trabajará indiferenciadamente con los sonidos, las imágenes, los textos, etc., reducidos en data: la discretización. (...) Es entonces la huella, si todavía podemos hablar de huella, la que ha cambiado de naturaleza: ella se convirtió en *datum*, es decir, una información que hemos comprado a crédito para actuar inmediatamente. Nuestra relación al tiempo se halla sometida a la determinación de la efectividad: un programa se escribe para generar sin otra mediación los ordenadores, software, lenguajes e interfaces necesarias, un mundo enriquecido de todo el aporte de las tecnociencias.³

En ese sentido, aunque todos los aparatos precedentes sigan existiendo –y el internet surgió apenas hace unos treinta años–, a partir de la invención de la World Wide Web,⁴ la aceleración que ha producido y el cambio en las relaciones sociales y económicas tal vez nos permita hablar de un verdadero «cambio de época», un hacer época, como lo entiende Déotte, un corte en la estructura histórica que suspende las relaciones y sensibilidades para reorganizarlas a su modo, es decir al modo del aparato que emerge. Llamaré «hiperaparato», término acuñado por Adolfo Vera en el obituario a Déotte, a esa síntesis digital de los aparatos modernos.⁵ Si somos contemporáneos, como dice Déotte, es porque nuestra experiencia de la vida y el mundo está configurada directamente por este hiperaparato digital que es la red. Sin embargo, deberíamos distinguir dos aspectos de este aparato: el primero es su constitución técnica, una compleja red de tecnologías de comunicación que permiten una conexión lógica entre nodos, o puntos de acceso. El siguiente punto sería la matriz digital de su configuración técnica, matriz que es esencialmente de síntesis. Es decir, de descomposición, de reducción de la información a bits y una posterior visibilización en una pantalla. Entre estos dos puntos se encuentra la complejidad de un hiperaparato que se

³ Jean-Louis Déotte, «Benjamin y la paradoja del calcetín» en *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, Adolfo Vera y Sergio Navarro eds., (Santiago: RIL editores - Universidad de Valparaíso, 2017), 38-39.

⁴ Ver «World Wide Web Timeline,» Paw Research Center, consultado el 14 de noviembre de 2019 en <https://www.pewresearch.org/internet/2014/03/11/world-wide-web-timeline/>

⁵ Adolfo Vera, «In memoriam de Jean-Louis Déotte (1946-2018): Nunca del lado de los vencedores,» El desconcierto, consultado el 23 de noviembre de 2019 en: <https://www.eldesconcierto.cl/2018/02/20/in-memori-am-de-jean-louis-deotte-1946-2018-nunca-del-lado-de-los-vencedores/>

recompone y se informa a sí mismo constantemente. Se alimenta de todos los usuarios y produce informaciones nuevas y cambiantes. Es cierto que la fotografía digital antecede al internet por unos cuantos años, pero solo ahora ha alcanzado un nivel de autonomía técnica de sus aparatos matrices, el fotográfico y cinematográfico, lo cual significaría que solo en el entrecruzamiento de estas dos superficies de (re)producción podría hablarse de un nuevo aparato estético.

Los aparatos de síntesis tienen su origen en el video, un proceso técnico específicamente distinto a la película de cine al no ser «análogo», es decir, la imagen que se produce no es visible en su soporte (se «desmaterializa») sino que necesita de un lector o decodificador para hacerse visible. Este sería el punto de origen de ese aparato que en los noventas dominará el horizonte de lo visible. ¿Pero, con el surgimiento de internet, estamos realmente ante un nuevo aparato estético? ¿Acaso la sensibilidad se ha transformado a tal punto que los aparatos anteriores se delegan a un pasado prehistórico? Aunque estas preguntas no son el tema central de esta tesis, atraviesan mi análisis y no solo eso, son consecuencia directa del acceso a las imágenes que problematizo en este trabajo. En otras palabras, sin este aparataje técnico que se despliega desde una computadora hacia un archivo infinito de información el aparecer de estas imágenes habría sido imposible.

Por otro lado, las fotografías (argénticas y digitales) siguen teniendo una vigencia y actualidad fundamental en la construcción de los imaginarios, y específicamente en la escritura de la historia, como se busca probar en esta tesis. En ese sentido, aunque las imágenes se presenten en forma digital y su acceso sea vía internet, siguen perteneciendo al aparato fotográfico, ya que no solo fueron producidas con cámaras y soportes «analógicos» o «argénticas», sino que despliegan una relación específica entre la historia y el aparato y deben ser consideradas bajo su propia lógica. En ese sentido debemos distinguir entre las imágenes fotográficas «analógicas» o «argénticas» y las de «síntesis» o digitales: cada una

pertenece a un aparato estético distinto y sus propias características.

Quisiera recuperar en este apartado la noción de «hipótesis» benjaminiana que desarrolla Diego Fernández H. en el análisis de la pregunta de Benjamin: «¿Es más bien la tentación de poner la hipótesis al comienzo lo que constituye el abismo de todo filosofar?». ⁶

Fernández reflexiona:

Poner la hipótesis al comienzo, constituía para Benjamin, ya en el ensayo de 1916, el abismo de todo filosofar. Abismo sobre el cual –«justamente sobre él»- *debe* mantenerse el pensamiento. [...] Pero la pregunta de Benjamin nos expone al mismo tiempo a la *tentación* del pensamiento, donde la tentación la constituye precisamente el riesgo del pensamiento como caída en un abismo. La tentación lo es ante todo de situar un origen, principio o fundamento -el abismo- a partir del cual se desplegaría el pensamiento. En tanto, el riesgo del pensamiento, que implica no ceder a la tentación, reside precisamente en mantenerse sobre ese abismo, justamente sobre él. Y este mantenerse quiere decir: hacer de ese principio, del fundamento un problema: pensar sin origen, o poner el origen, en cuestión. Problema que no puede despacharse de una vez y para siempre, para darle la espalda, sino que, al mantenernos sobre él, acusar recibo de la tentación y su riesgo, pero a la vez, resistir a él. ⁷

En estas páginas no pretendo ni postular una teoría total del aparato fotográfico ni una serie de hipótesis previamente formuladas según el análisis de las imágenes, sino mantenerme suspendido en el abismo del pensamiento de donde emergen las imágenes y sus teorías. Resistir a la tentación del pensamiento originario, en particular, sobre el origen de los aparatos, es también asumir que no puede haber una teoría que no se encuentre en el devenir del mismo aparato. Esto es, asumir que su origen y devenir son inasibles y la única forma de resistir a la tentación del pensamiento totalizante es situarse dentro del magma de donde

⁶ Walter Benjamin, «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre» [1916] en *Obras. Libro II / Vol. I.* (Madrid: Abada, 2007), 145.

⁷ Diego Fernández H., «Notas sobre el «concepto» de Aufgabe en Walter Benjamin,» *Papel Máquina* 1, no. 2 (Junio 2009): 41-42.

emergen las imágenes y los aparatos.

En ese sentido es necesario desarrollar una teoría del aparato fotográfico que dé cuenta de su especificidad histórica y técnica pero también de su genericidad en tanto aparato moderno, es decir, perteneciente a una sucesión de aparatos que se entrelazan. A lo largo de estas páginas trataré de desarrollar esta teoría sin intención totalizante ni absoluta para explicar cómo las imágenes fotográficas que se presentan re-escriben un fragmento de la historia de las que ellas mismas son parte: la historia de la mujer moderna en Irán (Ghadirian) y del *apartheid* en Sudáfrica (Broomberg y Chanarin). La relación posible entre estas dos series no reside en una cercanía formal o conceptual sino en que ambas problematizan la construcción histórica del aparato y proponen una re-escritura de la historia en forma de imágenes que el aparato puede producir pero subvirtiendo los condiciones originales de producción.

En un principio esta tesis estaba destinada a probar que a) los aparatos estéticos, y en específico el aparato fotográfico, mantienen una relación particular entre la escritura de la historia y la imagen, o para ponerlo en términos correctos, el aparato fotográfico permite producir una escritura estética de la historia y b) la forma específica en que estas series fotográficas proponen una crítica al funcionamiento del aparato y escriben con imágenes un fragmento de la historia en la que se ubican. Pero en el propio devenir de la investigación «descubrí» un concepto de Benjamin que no había contemplado al principio y el desarrollo de este descubrimiento se convirtió en una propuesta teórica para hacer frente al estado actual de la vigilancia tecnológica desplegada por una red de dispositivos digitales que apuntan al control de los cuerpos y la vida. La estructura que seguiré para presentar los resultados de esta investigación será en primer momento presentar las series fotográficas que analizaré (capítulo 2); en el segundo momento haré una exposición de las propuestas centrales de la teoría de los aparatos estéticos de la modernidad y la problematización del concepto de

posmodernidad para proponer en su lugar el concepto de transmodernidad (capítulos 3, 4 y 5); el tercer momento será el análisis de las series fotográficas de Adam Broomberg y Oliver Chanarin y de Shadi Ghadirian con el andamiaje teórico de los aparatos estéticos para explicar cómo proponen una escritura estética de la historia (capítulos 6 a 9); y finalmente llegar a la propuesta teórica de la inervación como potencial emancipatorio frente a los dispositivos de tecnovigilancia (capítulos 10 a 12).

2. Presentación de las series fotográficas

Las dos series fotográficas que se presentan en este trabajo de investigación corresponden a espacios geográficos diferentes y a autores distintos entre sí, pero comparten una inquietud: la crítica al aparato fotográfico como mecanismo de dominación sobre los cuerpos y a la escritura histórica que las imágenes producen de un acontecimiento específico. Ambas series, a riesgo de ceder ante la tentación de postular una hipótesis, resuelven esta crítica al desmontar el funcionamiento interno del aparato y su relación con la historia, proponiendo un conjunto *nuevo* de imágenes que reconfiguran el acontecimiento desde el presente de los autores.

The Polaroid Workers Revolutionary Movement de Adam Broomberg y Oliver Chanarin (2013) es una serie que consta de cien imágenes fotográficas producidas con una cámara Polaroid ID-2. Las fotografías postulan «la idea radical de que el prejuicio pueda ser inherente al medio fotográfico»⁸. En 1970, durante el *apartheid* en Sudáfrica, la fábrica de Polaroid en Boston, Massachusetts, Estados Unidos, diseñó una cámara específicamente solicitada por el gobierno sudafricano para poder fotografiar ciudadanos negros. La cámara estaba dotada un flash que iluminaba con mayor potencia para poder «compensar» la luz que se necesitaba para fotografiar la piel negra. En el capítulo 7 se analizará cómo esta serie, así

⁸ «The radical notion that prejudice might be inherent in the medium of photography». *Statement* autoral en <https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1> consultado el 31 de julio de 2019. La traducción es mía.

como el movimiento social que le da título, articulan una crítica a la construcción técnica del aparato en relación a su matriz de dominación colonial.

Qajar es una serie fotográfica producida por Shadi Ghadirian en 1998 como su proyecto para obtener el título de Fotografía en Bellas Artes por la Universidad de Azad, Irán. Ghadirian trabajaba como asistente temporal del fotógrafo e historiador de la fotografía Bahman Jalali, fundador del Museo de la Fotografía de Irán. Durante su estancia en el museo Ghadirian se interesó por el archivo del rey de la dinastía Qajar Nasser el-Din Shah, que consta de 20 mil álbumes fotográficos del siglo XIX que se encuentran resguardados en el Museo Golestan en Teherán. Las fotografías de Ghadirian son una reelaboración de las poses, los fondos de estudio y la vestimenta de las mujeres que aparecen en las fotografías del Shah, que introdujo la fotografía en Irán en 1844⁹. Ghadirian contrasta la visualidad de las fotografías del archivo histórico con las prohibiciones impuestas a las mujeres nacidas después de la Revolución iraní de 1979 para de este modo elaborar una crítica sobre el lugar de la mujer en Irán antes y después de la Revolución. En el capítulo 8 se elaborará una lectura de estas imágenes como un proceso escritural de la historia que relaciona el pasado y el presente sobre la superficie de (re)producción de la imagen fotográfica.

En esta investigación parto del desarrollo conceptual sobre la historia, la fotografía y el cine que hiciera Walter Benjamin y la posterior reinterpretación de Jean-Louis Déotte, y otros autores, que da lugar a la teoría de los aparatos estéticos que articula al mismo tiempo, un pensamiento sobre la historia y sobre el aparato fotográfico y cinematográfico como los aparatos dominantes de la modernidad. Esta teoría de los aparatos estéticos me permite analizar estas series y argumentar la tesis de que las imágenes fotográficas pueden hacer una crítica al funcionamiento del aparato desde la producción de imágenes y además, que estas mismas imágenes son una forma de escritura de la historia que desmonta las narrativas

⁹ Rose Issa, *Shadi Ghadirian. Iranian Photographer* (Londres: Saqi, 2008), 9-10.

hegemónicas sobre un acontecimiento.

3. Los aparatos estéticos de la modernidad. Exposición general de la teoría de los aparatos estéticos desarrollada por Déotte siguiendo a Benjamin

La teoría de los aparatos estéticos fue desarrollada por Jean-Louis Déotte (Montreuil-sur-Seine, Francia, 1946 - Assinie-Mafia, Costa de Marfil, 2018), profesor de la Universidad de París VIII Saint-Denis a partir de la lectura de la obra benjaminiana. Déotte apela a la lectura entrecruzada de los principales textos de Benjamin sobre la fotografía y el cine (*Breve historia de la fotografía*, 1931; *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*,¹⁰ 1935-36) y la historia (*Sobre el concepto de Historia*, 1939-40) para desplegar una estética para la modernidad que tiene diferentes momentos determinados por aparatos técnicos que, según Déotte, «hacen época», es decir producen temporalidades específicas y modos de configurar los acontecimientos.

Los aparatos estéticos de la modernidad serían el conjunto de sistemas de ideas, objetos técnicos, técnicas y tecnologías que configuran los acontecimientos produciendo nuevas sensibilidades. Déotte enumera siete aparatos principales que se suceden históricamente y contienen a su predecesor pero no son «extensiones» del anterior sino que se pueden caracterizar singularmente. Estos aparatos son: 1) la perspectiva, 2) la *camera obscura*, 3) el museo, 4) la fotografía, 5) el cine, 6) el psicoanálisis y 7) a partir del video, los «inmateriales», los aparatos digitales.

El autor señala a lo largo de su obra algunas características generales de los aparatos

¹⁰ A lo largo de este texto se preferirá la voz «reproducibilidad» en vez de la traducción más común «reproductibilidad», pero en las referencias bibliográficas se respetará el término que elijan los traductores del título del ensayo de Benjamin. Esto para evitar el «calco del francés» que señala José Aníbal Campos, traductor de la edición del ensayo de Benjamin para la editorial La Moderna (2017), en relación con las traducciones que circulan en español: «Lo segundo que me sorprendió es que, salvo la edición de Casimiro, todas optasen en el título por usar la voz «reproduc-ti-bilidad» (un calco derivado del francés reproductibilité)». En una traducción reciente para la editorial El Estilete (2015) Luis Miguel Isava también elige dicho término. Se puede consultar la entrevista con Campos en: <http://www.libreriamoderna.com/por-que-traducir-de-nuevo-el-ensayo-mas-conocido-de-walter-benjamin/>

que sin pretender ser exhaustivo resumiré a continuación. La primera consiste en la producción de sensibilidades. Los aparatos «inventan» a sus públicos, es decir, producen las capacidades sensibles para comprender las imágenes que configuran. Por ejemplo, solo se puede entender una película o una fotografía después de estar expuestos a la particular forma escritural del cine o de la fotografía. Para el cine esta capacidad sensible de comprender el relato cinematográfico estará fundamentada en el principio que señala Christian Metz en su texto fundacional de 1977 *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*: «solo cuando se comprende la sintaxis de una película se ha comprendido la película»¹¹ en su totalidad. En el caso del aparato fotográfico según Déotte

Se puede escribir, como [Benjamin] lo hizo, que el pasado es lo que nos alcanza («uno es alcanzado en el pasado»), *que una historia distinta que la que está en realidad documentada por los archivos era posible, que otro devenir podría dibujarse a partir de la misma fotografía*, porque la temporalidad de la fotografía, mucho más que la del «eso ha sido» barthesiano, es la del futuro anterior.¹²

La fotografía inventa la capacidad sensible de ser alcanzado en el pasado, de que el pasado cobre visibilidad en el espacio del presente. Estas dos invenciones técnicas de la diferencia de las temporalidades son las que permiten definir el acontecimiento en tanto retroactividad, como se verá a continuación.

Los aparatos configuran técnicamente, cada uno a su modo, los acontecimientos. De tal manera que los aparatos producen temporalidades distintas según su tecnicidad, pero lo que unifica el acontecimiento es su retroactividad, es decir, el acontecimiento solo aparece

¹¹ Christian Metz, *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 67.

¹² Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013), 120. El énfasis es mío.

después de acontecer, puesto que necesita del transcurso del tiempo para asentarse en un individuo o colectivo, y además necesita una superficie de (re)producción que lo haga aparecer. Como señala Déotte:

cuando *eso* llegó, el testigo no tenía la capacidad de atestiguar; cuando la tuvo, cuando pudo inscribir el acontecimiento, la cosa había pasado desde hacía largo tiempo. No hay entonces contemporaneidad entre el testimonio y el acontecimiento. [...] Como el acontecimiento se manifiesta en dos tiempos, tanto para el espectador como para el actor, que no sabe qué acción es la suya ni cómo ella va a arrastrar la de los otros, *resulta que el acontecimiento está siempre allí sin estarlo*.¹³

El acontecimiento debe entenderse en esta teoría como la aparición técnica de un evento que solo se produce después de haber sucedido y necesita de una superficie de (re)producción para aparecer en la «esfera pública».¹⁴ De tal modo que habrá tantos modos de configurar el acontecimiento como aparatos estéticos, cada uno haciendo la diferencia de las temporalidades según su matriz técnica. Cabe señalar que los aparatos no desaparecen, no dejan de actuar en nuestro presente aun cuando ya no dominen el horizonte de lo visible, sino que se funden uno sobre otro.

La relación que existe entre el aparato y su superficie de (re)producción, o sea, el modo en que hacen aparecer los acontecimientos, inventa una temporalidad nueva, lo que propiamente permite que hagan época. Para resumir: «la perspectiva ha inventado la contemporaneidad del instante, la cámara oscura aquella de la duración continua, el museo, la retroacción, la fotografía, lo experienciado, el cine, la heterocronía, el psicoanálisis, la

¹³ Déotte, *La época de los aparatos*, 31. El énfasis es mío.

¹⁴ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago: Metales Pesados, 2012), 20.

posteridad»¹⁵ y cabría agregar a la serie los aparatos digitales, que es la temporalidad de la simultaneidad, la de un presente continuo compartido por una comunidad virtual: «la conjugación del ser-común y del mismo momento».¹⁶ Déotte retoma de Lyotard, su director de tesis doctoral, la noción de «superficies de inscripción»:

Lyotard permitió sistematizar el conjunto de aparatos que hacen época al inventar la noción de superficie de inscripción de signos, poniendo el acento sobre la relación esencial que un signo (pictórico, por ejemplo) establece con su soporte, único medio de distinguir las épocas de la cultura y, entonces, las acepciones diferentes de la cosa.¹⁷

Más adelante Déotte rectificará el concepto de superficie de inscripción al entrecruzar su lectura de Lyotard con la lectura de los textos de Benjamin:

para derivar verdaderamente de la categoría de la «reproducibilidad técnica», la radio, como la televisión, no pueden simplemente ser consideradas como puros emisores/receptores de ondas electromagnéticas. Es necesario que la dimensión de reproducción esté asegurada, y para ello es necesario un soporte de grabación, el disco, la banda magnética, la cinta-video, etc. *No hay memoria posible sin reiteración, sin escritura, y en consecuencia sin soporte. Es lo que permite caracterizar técnicamente un aparato: un soporte y una escritura.* Por esta razón, es mejor utilizar el término de superficie de (re)producción, en vez de aquel, lyotardiano, de superficie de inscripción. En efecto, hay una coherencia y una continuidad en la estética de Benjamin desde los primeros textos (*Fragmentos de estética*¹⁸) hasta los escritos de Brecht. Así, Benjamin piensa la producción artística en términos de dependencia de la reproducción. Esta última debe ser considerada como un mundo de archivo, de formas archivadas. Como es el caso de la biblioteca, de la colección, del

¹⁵ Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura* (Santiago: Metales Pesados, 2013), 99.

¹⁶ Déotte, «Benjamin y la paradoja del calcetín,» 41.

¹⁷ Déotte, *La época de los aparatos*, 82.

¹⁸ Ver Walter Benjamin, *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), 209-243.

repertorio musical o coreográfico. Nosotros lo heredamos todos, y desde ya como niños, época tras época, de tal o cual figura de la superficie de reproducción.¹⁹

En este gesto de integridad teórica, es decir, de la capacidad maleable al interior del desarrollo de un concepto, se encuentra la capacidad inherente de los aparatos de actualizar el devenir estético de la modernidad, es decir, el devenir de su propia definición. De tal modo que de aquí en adelante respetaré el concepto de superficie de (re)producción para hablar de la relación entre el signo y su soporte.

Los aparatos producen «imágenes técnicas» que están configuradas por las características técnicas de su aparato matriz. La fotografía y el cine por ejemplo, están determinados por la cámara, la película y las condiciones de producción. Este conjunto de elementos producen imágenes que configuran singularmente el acontecimiento. En ese mismo sentido cada aparato tiene una superficie de (re)producción específica, que no puede ser dissociada de su aparato. Es el caso del *disegno* para la perspectiva, el dibujo o la pintura para la *camera obscura* (este aparato también puede producir imágenes aunque no se fijen después en un soporte), la película para el cine y la foto, el espacio expositivo para el museo y así sucesivamente. La superficie de (re)producción es entonces una relación específica entre el signo y su soporte y entre el acontecimiento y el aparato que lo hace aparecer. Con base en estos postulados para Déotte no habría una Historia del Arte en la lógica historicista de periodos que se suceden respondiendo positiva o negativamente al periodo anterior, sino «épocas configuradas por aparatos».

En este proyecto de investigación, distinguiré dos épocas y describiré sus aspectos más generales: la época del aparato fotográfico y la época de los aparatos digitales, en la que me sitúo como sujeto enunciador, es decir, la posición desde la que escribo está configurada

¹⁹ Déotte, *La ciudad porosa*, 99-100. Traducción ligeramente modificada. El énfasis es mío.

por ese hiperaparato digital que empecé a esbozar más arriba. Es la posición que señala Déotte: «El presente, para aquel que escribe, no puede ser disociado del aparato que hace actualmente época. La filosofía trascendental debe reconocer esta deuda en relación a lo que surge cada cierto tiempo de manera inaudita, un aparato que configura el aparecer y que no responde a ninguna necesidad, puesto que es de esencia técnica. *Un aparato que persiste en el devenir porque es el medio del conocimiento*». ²⁰

Jean-Louis Déotte formula el concepto de aparato: «en su conocido texto sobre la reproductibilidad técnica, Benjamin, utiliza el término «apparatus» para designar cómo la sensibilidad moderna ha sido configurada técnicamente por los «aparatos» fotográfico y cinematográfico». ²¹ El aparato fotográfico estará definido entonces por introducir una temporalidad específica, un corte en el *continuum* del tiempo, haciendo aparecer lo que hasta entonces permanecía oculto. Déotte señala que:

Cada aparato, dando su interpretación de la diferencia de tiempos, hace surgir tal o cual temporalidad que se convierte en su propia invención: un cierto género de ficción (...). Precisemos qué entendemos por «inventar»: no hacer surgir *ex nihilo*, sino hacer visible lo que estaba allí sin ser visto, del mismo modo que se «inventa» un tesoro. Hacer aparecer, separar de un caos, de un magma. ²²

Siguiendo a Déotte, «Cada época configura el fenómeno gracias a un aparato, transformándolo en digno de aparecer. Cada sociedad posee valores estéticos diferentes, dado que las singularidades dan lo mejor de ellas mismas al aparecer unas frente a otras dentro de la esfera pública». ²³ De tal modo que los aparatos estéticos hacen aparecer aquello que

²⁰ Déotte, *La ciudad porosa*, 148.

²¹ Adolfo Vera, «Breve glosario a modo de epílogo» en Déotte, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago: Metales Pesados, 2012), 137.

²² Déotte, *La época de los aparatos*, 50.

²³ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago: Metales Pesados,

permanecía oculto dada la diferencia del acontecimiento entre la presencia del testigo y la aparición del acontecimiento como articulación del signo y su soporte. Podemos considerar entonces a partir del pensamiento de Déotte que cada sociedad crea diferentes modalidades del aparecer sensible, lo que permite la diferencia de culturas, pero el encuentro entre estas diferencias culturales es posible dado que comparten un aparato técnico en común. En los casos que se analizará en adelante es el aparato fotográfico el que permite esta diferencia y encuentro.

4. Aparato crítico, aparato filosófico, aparato estético

El concepto de «aparato estético» desarrollado por Déotte no se limita a una lectura de los textos de Benjamin, sino que se entrecruza con otros tres autores fundamentales para el pensamiento contemporáneo sobre las imágenes técnicas en particular y los objetos técnicos en general: Flusser, Simondon y Lyotard son los nombres que configuran esta constelación. Al entrecruzar otras teorías desarrolladas después de Benjamin, Déotte pretende hacer una teoría expansiva de los aparatos, una tarea que queda abierta a continuarse después de la trágica muerte del filósofo francés.

En el núcleo de esta constelación se encuentra Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Port Bou, 1940) la estrella que con más fuerza ilumina estas páginas. Benjamin fue un pensador de los aparatos de la modernidad, desde los «proto-aparatos» como el panorama y los juguetes pre-cinematográficos, hasta los pasajes de París, la radio, la fotografía, el cine, el museo y los juguetes. Benjamin fue coleccionista y pensador de la infancia y de los juguetes: coleccionó desde muñecas rusas hasta caballos de madera, marionetas y libros ilustrados para niños. Escribió bellos y atentos textos que proponen un pensamiento de la tecnicidad del objeto y de su importancia cultural. Déotte retoma esos textos sobre libros infantiles y

juguets²⁴ para postular que los niños y los aparatos guardan una estrecha relación de invención y juego:

Son los niños quienes inventan los aparatos. Es de estos últimos que los niños tienen una necesidad imperiosa e inexplicable. El interés de Benjamin por los juguetes y la infancia es un interés por los aparatos. Los niños están de modo espontáneo del lado de los nuevos aparatos, que no tienen secretos para ellos sin que haya habido un aprendizaje instituido. Un aparato es entonces la infancia de la humanidad, la humanidad en su infancia, la humanidad jugando a su infancia.²⁵

Los aparatos en un sentido literal son juguetes que disponen de reglas y posibilidades establecidas dentro de sus propios límites. Vilém Flusser (Praga, 1920 - Bor, 1991), pensador de los aparatos técnicos, en particular del aparato fotográfico, señala la relación novedosa que establecen con el usuario:

el jugador de ajedrez busca nuevas posibilidades en el programa de ajedrez, nuevas jugadas. Así como él juega con las piezas, el fotógrafo juega con el aparato. El aparato de fotos no es una herramienta, sino un juguete, y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no *homo faber*, sino *homo ludens*. Pero es solo que el fotógrafo no juega con su juguete, sino en contra. Se desliza hacia dentro del aparato para sacar a la luz su truco oculto. A diferencia del artesano rodeado de su instrumento y del obrero junto a la máquina, *el fotógrafo está dentro del aparato* y entrelazado con el aparato. Esta es una función novedosa, en la que el hombre no es ni la constante ni la

²⁴ Existe una traducción al español de los textos de la edición alemana de Suhrkamp de 1969 titulada *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. En ese libro se encuentran los textos que Benjamin dedicó a los libros infantiles, los juguetes y el teatro proletario. En las *Obras* editadas en español por Abada, siguiendo la edición de Rolf Tiedemann, aparecen estos textos dispersos a lo largo de siete tomos, sin la agrupación conceptual de «infancia», «juventud» y «juguetes».

²⁵ Déotte, *La época de los aparatos*, 183.

variable, sino donde el hombre y el aparato se funden en una unidad.²⁶

En este fragmento de *Para una filosofía de la fotografía*, texto fundacional de la teoría fotográfica y considerado, al interior de la teoría fotográfica,²⁷ heredero de las reflexiones sobre el aparato fotográfico que hiciera Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Flusser sitúa al «usuario» dentro del aparato, es decir, integrado en su funcionamiento. Esta relación integrada entre usuario-fotógrafo y el aparato-cámara es vital para entender cómo se desarrolla la teoría de los aparatos como un trinomio cuerpo-aparato-imagen. Cada uno de estos elementos en su singularidad es fundamental para la creación de sensibilidades y se puede sintetizar del siguiente modo: el usuario juega con un conjunto de reglas establecidas, dentro de un límite, lo que Flusser denomina *programa*. El aparato, creado por el hombre, producto de la ciencia y la técnica, es capaz de aceptar instrucciones y arrojar resultados, la relación *input-output* siguiendo a Flusser.

Finalmente, cuerpo y aparato crean una imagen, un objeto sensible singular, distinto de otras imágenes por su carácter eminentemente técnico y creativo. La relación entre el cuerpo y el aparato en este sentido estará dada por la capacidad del usuario de integrar a su propia sensibilidad las formas específicas del aparecer que el aparato permite. A esto se refiere Benjamin cuando habla de que el ojo integrado con la cámara le gana a la mano en captar el acontecimiento. En la tesis I de la tercera redacción del ensayo de la obra de arte se lee la famosa afirmación de Benjamin:

Y ya en el caso de la fotografía, en el proceso de reproducción plástica la

²⁶ Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2014), 30. El énfasis es mío.

²⁷ Ver Kathrin Yacavone, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía* (Barcelona: Alpha Decay, 2017), 160-161 y nota 204. La autora señala que «Su consideración [de Benjamin] del papel potencialmente político de la fotografía (...) indica que Benjamin estaba, en ese momento [se refiere a los años 30 en adelante], analizando el medio a través de la lente de una crisis cultural e histórica sin precedentes». En ese sentido «La filosofía de la fotografía de Vilém Flusser, escrita tras el Holocausto, en 1983, es complementaria a la de Benjamin en este aspecto», es decir, el aspecto *político* de la fotografía.

mano se verá por vez primera descargada de las obligaciones artísticas esenciales, que, en adelante, recaerán tan solo *sobre el ojo que mira a través del objetivo*. Y como el ojo capta con mayor rapidez que dibuja la mano, el proceso de reproducción plástica se aceleró tan enormemente que ya podía marchar al paso del habla.²⁸

Al parecer Benjamin corrigió la primera formulación de esta frase ya que, en la primera redacción de 1935, falta la aclaración de que el «ojo mira a través del objetivo».²⁹ De lo cual no podemos afirmar que Benjamin asimile sin más el ojo al instrumento que produce el acontecimiento, o sea la cámara. Más bien, el relevo se efectúa entonces entre la mano y el aparato, y no entre la mano y el ojo. Tanto las imágenes técnicas como la interacción regulada con los aparatos producen lo que Déotte denominará *sensibilidades*. Las sensibilidades producidas por los aparatos son resultado tanto de una interacción lúdica con los aparatos como de una exposición constante a otro tipo de imágenes técnicas. Es esta relación dinámica la que se explorará de aquí en adelante.

El aparato como juego y artefacto ya estaba presente en los textos autobiográficos de Benjamin en la figura del autómatas pero aparece formulado con más claridad en el texto *Sobre el concepto de Historia* que Benjamin escribió hacia 1939, huyendo del nazismo y como último texto de combate. Probablemente sea uno de sus textos más citados y estudiados, comúnmente conocido como «Tesis de filosofía de la Historia», titulados así por Adorno, aunque Benjamin nunca se refirió a ellos con ese nombre. Pablo Oyarzún, filósofo chileno y traductor de Benjamin, aclara en una nota en su prolija traducción de los textos:

hay consideraciones de fondo que invitan a desechar ese apelativo porque no corresponde al status de la filosofía que ponderan esas mismas reflexiones.

²⁸ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Tercera redacción» [1936] en *Obras. Libro I / Vol. 2* (Madrid: Abada, 2008), 52. El énfasis es mío.

²⁹ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera redacción» [1935] en *Obras. Libro I / Vol. 2* (Madrid: Abada, 2008), 12.

Las «tesis» que, antes que epítomes de un saber cierto, son tomas de posición en la lucha, no integran un cuerpo que pudiera ser llamado, sin fractura, una «filosofía de la historia».³⁰

A lo largo de este texto respetaré esta precisión del título, optando por el término de «fragmentos» que utiliza Oyarzún en su traducción. En estos fragmentos, Benjamin vincula directamente el concepto de «aparato» con la filosofía crítica. En el primer fragmento se lee:

I. Se cuenta que hubo un autómatas construido de tal manera que a cada jugada de un ajedrecista [oponente] replicaba con una jugada que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco en atuendo turco, con la pipa del narguile en la boca, sentado ante el tablero que descansaba sobre una mesa espaciosa. Mediante un sistema de espejos se despertaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. En verdad, dentro de ella había un enano jorobado, que era un maestro en el juego del ajedrez y conducía la mano del muñeco por medio de hilos. Se puede uno imaginar un equivalente de este *aparato* [*apparatur*] en la filosofía. Siempre debe ganar el muñeco al que se llama «materialismo histórico». Puede competir sin más con cualquiera, si toma a su servicio la teología, que como se sabe, hoy es pequeña y fea y no debe dejarse ver de ninguna manera.³¹

Podríamos incluso arriesgarnos a postular que Flusser retoma, sin citarlo explícitamente, el fragmento antes citado para desarrollar su propia teoría del aparato fotográfico. Recordemos aquí la exigencia de Flusser:

en lo que se refiere a las imágenes técnicas el asunto no es tan claro y evidente. En su caso también hay un factor que se desliza entre ellas y su

³⁰ Pablo Oyarzún, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad» en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago: LOM ediciones, 2009), 7.

³¹ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago: LOM ediciones, 2009) 39.

significado: esto es, una cámara y un hombre que la maneja (por ejemplo un fotógrafo), pero no parece como si este complejo «aparato/operador» fuera a interrumpir la cadena entre imagen y significado. Por el contrario: el significado parece fluir hacia la estructura de un lado (*input*), para en el otro lado (*output*) volver a salir, donde el proceso mismo, lo que sucede dentro de la estructura, queda oculto, es decir, una «*black box*». Pero la codificación de las imágenes técnicas ocurre precisamente en el interior de esta *black box*, y por consiguiente toda crítica de las imágenes técnicas debe estar dirigida a iluminar su interior. Mientras no dispongamos de una crítica semejante, seguiremos analfabetos en lo concerniente a las imágenes técnicas.³²

De tal modo que la tarea de una crítica a las imágenes técnicas debe estar articulada desde la composición estructural del aparato hasta la construcción del sentido que las mismas imágenes producen. Ambos razonamientos son fundamentales para entender el sentido expandido de aparato que desarrolla Déotte. Si la exigencia primera de Benjamin, tanto en sus *Fragmentos sobre el concepto de Historia*, como en *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica* es poner los aparatos al servicio de la lucha revolucionaria contra el fascismo, Flusser exigirá una *filosofía* de los aparatos, es decir, un pensamiento que producido *desde dentro* del aparato sea capaz de proyectar hacia afuera las potencialidades revolucionarias de los aparatos. Déotte vendrá entonces a desarrollar un *aparato filosófico* que responda a estas exigencias. Es el sentido que recupera Déotte de «Marx» como *aparato*:

El marxismo es uno de esos *aparatos* «filosóficos» (Primera *Tesis*) que «gana en todos los golpes», es decir, que programa todos los golpes teóricos posibles como el jugador de ajedrez que debe, tendenciosamente, agotar el programa constituido por las reglas de juego del ajedrez. Es evidente que por esta caracterización de Marx —que correspondería a la sociedad industrial—, Benjamin sociológicamente se sitúa más allá, del lado de lo que podríamos

³² Flusser, *Para una filosofía de la fotografía*, 20-21.

llamar la sociedad de la comunicación. Por lo tanto, en la eficacia máxima del marxismo, que ilustra muy agudamente la «sociedad», el sistema es comparable a cualquier otro aparato, y particularmente al fotográfico. Siempre complejizándose en el interior, deviniendo cada vez menos inteligible para el profano, por la introducción de nuevos programas, de nuevas escuelas, la bestia negra es al mismo tiempo de un manejo cada vez más fácil para el utilizador práctico. Cada vez más automático hasta que, funcionando en tiempo «real» la «sociedad» del capital escapa al control humano (la interconexión automática en tanto informática en las bolsas, por ejemplo). Entre el aparato y la sociedad hay un *feed-back* continuo. El aparato «Marx» se enriquece siempre de la demanda social y resulta cada vez más competente.

Continuamos el análisis de Benjamin, en el corazón de la *black box*, hay un enano, genial en el ajedrez. Las informaciones venidas desde el exterior sobre el estado del juego penetran a través de un sistema de espejos.

Ese enano, «el materialismo histórico», complejiza siempre la situación exterior. Pero no es a través de tal proceso automático que debemos esperar la suspensión y la inversión de la realidad histórico social. Porque él es genial, va a dar golpes que serán mucho más que redundancias (lo mismo), porque realmente va a mejorar el sistema haciendo ver lo que aún no había sido visto, desbordando oposiciones consideradas como definitivas, haciendo desaparecer intencionalmente el trabajo, extremando el programa. Pero, haciendo esto no salimos ni del tiempo vacío, ni del sistema. Es por esta razón que Benjamin introduce otro personaje asistemático, la «teología».³³

Podemos hablar entonces de un *aparato filosófico*, configurado por el entrecruzamiento de tres ejes: el choque del materialismo histórico (esa forma heterodoxa que tenía Benjamin de entenderlo) y la teología judaica, sintetizado en la *figura* del autómatas de Benjamin; la filosofía de las imágenes técnicas de Flusser; y finalmente el «aparato Marx», según lo entiende Déotte, que no debe entenderse simplemente como «marxismo», sino en la problematización y constante actualización de una serie de posiciones críticas que tienen

³³ Jean-Louis Déotte, *El hombre de vidrio: estéticas benjaminianas* (Buenos Aires: Prometeo libros, 2015), 32-33.

como intención transformar el mundo que habitamos. Benjamin fue un pensador de las imágenes y *con* imágenes, imágenes eminentemente filosóficas pero que en el desarrollo de este argumento acotamos el sentido de imágenes a las producidas por aparatos. La imagen, en este caso filosófica, del autómatas que oculta a un enano agazapado remite a dos aspectos visuales fundamentales del pensamiento benjaminiano: el juego como actividad constructiva, de combate, como una forma de relacionarse con el mundo, y el aparato en sí mismo. A partir de esta combinación de «imágenes que piensan» Benjamin nos permite empezar a definir a los aparatos técnicos como *aparatos filosóficos*:

Benjamin plantea una analogía: la traslación de la idea de este aparato a la filosofía. Propone así un *aparato filosófico*. Hacerlo es, en cierta medida, poner a la filosofía en la perspectiva de una acción y de un uso, de un objetivo por lograr: la filosofía como *órgano*.³⁴ Inflexión ésta de la filosofía que tal vez podría ponerse en línea, hasta cierto punto, con la oposición entre interpretar y transformar que plantea Marx: el carácter orgánico de la filosofía se sitúa en el contexto de la transformación.³⁵

Los aparatos filosóficos no pueden ser separados de los aparatos estéticos que configuran la época de la que emergen. Así, Marx utiliza la *camera obscura*, el aparato dominante en el siglo XVIII, como modelo explicativo de la ideología,³⁶ que presenta la realidad de forma inversa y difusa, y Benjamin retoma el aparato fotográfico como modelo para pensar la historia como imagen que solo revela su contenido con los reveladores del tiempo.³⁷ En este apartado, quisiera retomar la propuesta de un *aparato filosófico* extensivo para el análisis de imágenes técnicas, es decir, configuradas por aparatos. En el interior del

³⁴ En la proposición de «la filosofía como órgano» de Oyarzún se intuye la posibilidad de integrar al cuerpo el aparato (filosófico, estético) sobre el que volveré más adelante cuando explore el concepto de «inervación».

³⁵ Oyarzún, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad,» 17.

³⁶ El modelo que propone Marx es el siguiente: «Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico» en Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana* (Madrid: Akal, 2014), 21.

³⁷ «La imagen dialéctica» en Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 66.

aparato se encuentran los textos críticos que Benjamin dedicó a las imágenes, el análisis de las transformaciones de la modernidad del siglo XIX hacia el siglo XX, que son actualizados constantemente gracias al *feedback* que una gran cantidad de filósofos y filósofas, escritores y escritoras, han hecho de su obra. La radicalidad crítica de la teoría de los aparatos gravita en torno al horizonte de transformación que está contenido tanto en el pensamiento como en el aparato crítico y el aparecer sensible que posibilitan los aparatos estéticos. Pensar los aparatos, ponerlos en juego, problematizarlos, es apelar a su potencial transformador, constructivo, disruptivo de la catástrofe que es el presente. Benjamin nos incita a no dejar el orden establecido intacto y buscar su transformación constantemente:

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar más del pensador que el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido siempre sin duda los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un «orden». — El caleidoscopio debe ser destruido.³⁸

Ese horizonte de transformación tendrá un nombre en Marx: emancipación humana, y al menos hasta la caída de la Unión Soviética este nombre tenía una consistencia fáctica indudable. Después de la caída del Muro de Berlín y con la expansión del neoliberalismo como política económica global, la posibilidad de la emancipación como horizonte de acción quedó en entredicho. En palabras de Enzo Traverso:

el cambio de siglo marcado simbólicamente por la caída del muro de Berlín constituye el *momentum* de una época de transición en la que lo antiguo y lo nuevo se mezclan. En el transcurso de este cuarto de siglo, palabras como «revolución» o «comunismo» han adquirido una significación diferente en el

³⁸ «Parque Central» [1939] en Walter Benjamin, *Obras. Libro I / Vol. 2* (Madrid: Abada, 2008), 266.

seno de la cultura, las mentalidades y el imaginario colectivo: en lugar de designar una aspiración o una acción emancipadora, evocan de ahora en adelante un universo totalitario. Al contrario, palabras como «mercado», «empresa», «capitalismo» o «individualismo» han experimentado el camino inverso: ya no califican un universo de alienación, de egoísmo o de valores aceptables únicamente si los sostiene un *ethos* ascético intramundano (el espíritu del capitalismo que animaba la burguesía protestante del siglo XIX analizada por Weber), sino los fundamentos «naturales» de las sociedades liberales posttotalitarias.³⁹

Suscribir al diagnóstico de Traverso no es en ningún modo justificar el presente al que se ha arribado como despojado de toda posibilidad revolucionaria y emancipatoria. Es más bien ubicar la naturalización del capitalismo neoliberal como la catástrofe actual.

Déotte dirige su pensamiento hacia una crítica «post-moderna» a las grandes ilusiones de la Ilustración Europea siguiendo el camino de su maestro Lyotard, filósofo francés que postuló el concepto de posmodernidad como un fracaso inherente al propio desarrollo de la modernidad, y que incluye en el mismo análisis el fracaso de los socialismos realmente existentes, los regímenes totalitarios y la imposición del capitalismo posindustrial:

Lo post-moderno sería, a la vez, la continuidad de la modernidad (del proyecto moderno en el sentido de Habermas) y su fracaso (Lyotard); es decir, el surgimiento de otra época, todavía largamente desconocida, inaudita.⁴⁰

En un principio, esta tesis estaba inspirada en ese potencial revolucionario y emancipador de los aparatos que evoca Benjamin en sus textos más combativos y apuntaba hacia una «emancipación» de la sensibilidad con los aparatos estéticos como instrumentos de visibilización y ocultamiento de los acontecimientos sensibles. Sin embargo, como señala

³⁹ Enzo Traverso, *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012), 12-13.

⁴⁰ Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. La ruina, Europa, el museo* (Santiago: Cuarto Propio, 1998), 131.

Koepnik:

El arte producido o mediado tecnológicamente hoy puede ser discutido en términos de su cualidad aurática del aquí y ahora tanto como las formas antiguas de producción pueden ser vistas como energizadas por algunos de los principios que Benjamin asociaba con la reproducibilidad técnica. Los límites conceptuales se han desvanecido, mientras que los efectos políticos no aparecen predeterminados. A menos que uno quiera ser visto como un conceptual recalcitrante, se ha vuelto virtualmente imposible apoyarse en la ecuación benjaminiana de identificación aurática y capitulación política, así como a su postulado de que las tácticas post-auráticas de apropiación en la distracción definirán el camino verdadero hacia la emancipación individual y colectiva.⁴¹

La posición de Koepnick es comprensible dadas las condiciones actuales de las producciones artísticas que difícilmente podríamos argumentar que han pavimentado el camino hacia a una emancipación colectiva. Si bien los campos artísticos se han revolucionado a tal grado que es imposible mantener una división genérica basada en materialidades o técnicas (lo que comúnmente se conoce como «arte expandido» o «arte transmedial»), queda la duda de si esa revolución continua de los campos expandidos de la producción artística ha revolucionado las condiciones materiales de existencia de las personas en general en la época del capitalismo globalizado. Un argumento pesimista diría que no, que el capitalismo ha aprovechado esas constantes renovaciones y deslizamientos del arte para incorporar los objetos del arte como parte de sus propios mecanismos de reproducción y producción del capital convirtiéndolos en mercancías que deben circular y actualizarse

⁴¹ «Technologically mediated or produced art today may be discussed in terms of its auratic here and now as much as older forms of artistic production may be seen as having already been energized by some of the principles Benjamin associated with mechanical reproducibility. Conceptual boundaries have thus become blurry, while political effects no longer appear predetermined. Unless one wants to be seen as a conceptual die-hard, it has become virtually impossible to hang on to Benjamin's equation of auratic identification and political capitulation, as well as to his assertion that post-auratic tactics of distracted appropriation would define the royal road toward individual and collective emancipation» Lutz Koepnick, «Benjamin in the Age of New Media,» en *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, ed. Rolf J. Goebel (Nueva York: Camden House, 2009), 115. La traducción es mía.

constantemente. Si los objetos artísticos han devenido mercancías significa que no podemos confiar en ellos mismos para subvertir sus propias condiciones de producción y circulación con miras a desatar su potencial emancipatorio.

Sin embargo no podemos renunciar a la posibilidad de una transformación de la realidad, de la catástrofe, sino que debemos «organizar el pesimismo»,⁴² en términos de Benjamin, es decir, buscar nuevos términos y nuevos marcos teóricos para replantear esa transformación. Es lo que propone Déotte al problematizar una serie de conceptos que operan de forma unívoca desde la Ilustración:

Situaremos algunos momentos esenciales y trataremos de ubicar los remezones que afectaron la institución de las Luces donde, poco a poco, va a imponerse una luz «nocturna». Las cosas que serán puestas en juego conciernen, además de a la luz (que ya no se opone a la oscuridad y a la ignorancia), al tiempo *presente* (y de la «metamorfosis») y no solamente al progreso indefinido o al de la acumulación de los bienes; el *material* (y los inmateriales) y ya no la materia; lo *inmemorial* (y el olvido activo) y ya no la memoria colectiva; el *pensamiento* (y la escritura) y ya no el saber determinante; la *alegoría monumental* (y la colección) y ya no la metáfora o el documento; la *decisión criminal* (y el tribunal que la hace prescriptible) y ya no más la auto-proclamación de los modernos; la *comunidad extática* (y el regreso a la pertenencia comunitaria) y ya no la comunidad de la bella forma, la humanidad definida en «hueco» (y la multiplicidad de las pertenencias étnicas) y ya no la humanidad como Idea de la razón.

Tantas características para decir que ha habido un cambio de época, paso (un *imposible paso*) de la modernidad hacia aquello que se puede, provisoriamente llamar lo post-moderno.

(...) Desde ese momento, los conceptos necesarios para su determinación serían a la vez los mismos y diferentes de sí mismos. Diferenciándose, no complejizándose, sino ramificándose, de acuerdo al

⁴² La propuesta se encuentra en el célebre ensayo «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» [1929] en Walter Benjamin, *Obras. Libro II / Vol. 1* (Madrid: Abada, 2009), 315.

principio de generación de nuevas parejas de opuestos; repitiendo con esto las grandes oposiciones de la metafísica, pero jugándoselas por sí mismos. De este modo, la memoria se opone de manera clásica al olvido pasivo, pero se diferencia en *inmemorial* y en *olvido activo*. La materia se opone a la forma, pero se diferencia en material –en materia/forma–, la de lo suspendido, y en inmateriales; la experiencia se opone a la ignorancia, pero se diferencia en vivido (mediático) y en escritura de *anamnesis*, etc.⁴³

Cabe señalar que la lectura deotiana de Benjamin y Marx es típicamente postmoderna, ya que asume los textos y los autores como objetos discursivos, lo cual no significa decir que Benjamin no existió como persona de carne y hueso, sino que lo que nos queda de su persona es su pensamiento y lo que se ha dicho y escrito sobre él y en ese sentido cabe la posibilidad de expandirlo más allá de sus propios límites espacio-temporales, una lectura que llamaría *productiva* en el sentido de que busca trabajar con los conceptos propuestos por Benjamin y problematizarlos para darles un nuevo sentido. Esta misma crítica se podría hacer a otros autores, como Eduardo Cadava, cuya lectura entrecruzada de Benjamin con Derrida podría señalarse como «sobreinterpretativa» o al menos alejada de los principales postulados de Benjamin. En ese sentido, la posición que asumo como lector es la de ceñirme rigurosamente a los textos benjaminianos y tratar de expandirlos en el mismo sentido que Déotte y Cadava exigen cuando señalan la urgencia de una lectura entrecruzada de los textos de Benjamin sobre las imágenes técnicas y la historia.

Sin embargo, la postura «postmoderna» de Déotte no debe confundirse con la negación de la posibilidad de la emancipación humana, que en Benjamin tiene el nombre de redención (*Erlösung*), y que está en el núcleo de su pensamiento. En su lectura de los fragmentos *Sobre el concepto de Historia*, Michael Löwy comenta que existen al menos dos vertientes de clasificación de las filosofías de la historia, la conservadora y la progresista.

⁴³ Déotte, *Catástrofe y olvido*, 131.

Benjamin escaparía a ambas:

Es un crítico revolucionario de la filosofía del progreso, un adversario marxista del «progresismo», un nostálgico del pasado que sueña con el porvenir, un romántico partidario del materialismo. Es, en todos los sentidos de la palabra «inclasificable».⁴⁴

Y continúa:

es inútil por lo tanto, tratar de enrolarlo en uno y otro de los dos grandes campos que, en nuestros días se disputan la hegemonía en el escenario (¿o habría que decir el mercado?) de las ideas: el modernismo y el posmodernismo.

Una tarea (...) imposible sería transformar a Benjamin en un autor posmoderno *avant la lettre*. Su deslegitimación del Gran Relato de la modernidad occidental, la deconstrucción del discurso del progreso y su alegato por la discontinuidad histórica se sitúan a una distancia inconmensurable de la mirada desenvuelta de los posmodernos sobre la sociedad actual, presentada como un mundo donde los grandes relatos finalmente han caducado, para ser reemplazados por «juegos de lenguaje», «flexibles» y «agonísticos».

La concepción de la historia de Benjamin no es posmoderna ante todo, porque lejos de estar «más allá de todos los relatos» –en el supuesto de que algo así sea posible–, *constituye una forma heterodoxa del relato de la emancipación: inspirada en fuentes mesiánicas y marxistas, utiliza la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente*. Su pensamiento, por tanto no es «moderno» (en el sentido habermasiano) ni «posmoderno» (en el sentido de Lyotard) y consiste, antes bien, en una *crítica moderna de la modernidad* (capitalista e industrial), inspirada en referencias culturales e históricas precapitalistas.⁴⁵

En ese sentido, lo dicho anteriormente sobre la disputa y replanteamiento de una serie

⁴⁴ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012), 13.

⁴⁵ Löwy, *Walter Benjamin*, 13-14. El énfasis es mío.

de conceptos y destinos que se han impuesto en la modernidad ilustrada como hegemonías discursivas no es un intento por tratar de alinear el pensamiento de Benjamin con un discurso «postmoderno» en el sentido de Lyotard, sino que se trata más bien señalar la vigencia y actualidad del pensamiento benjaminiano en el cambio de época que se ha efectuado. Sería, en un sentido amplio, continuar con la «crítica moderna de la modernidad» desde una reorganización de los sistemas de ideas, los aparatos y, en general, de los modos de relaciones humanas desplegados actualmente.

Dudar de la capacidad de los aparatos estéticos para funcionar como una herramienta, como un medio para la emancipación humana, no es de ningún modo negar el potencial crítico y transformador del pensamiento benjaminiano ni el potencial transformador que los aparatos poseen, sino dudar de la promesa modernista (fuertemente afianzada en el ideal ilustrado de la emancipación humana) de que el arte podía cambiar la realidad humana.

De tal modo que podríamos esbozar un esquema que enmarca los tres momentos del pensamiento que hemos delineado anteriormente: un primer momento sería la promesa de la emancipación humana postulada por la Ilustración Europea que sería problematizada por Benjamin al cuestionar la metáfora de Marx de las revoluciones como la «locomotora de la historia universal» y proponer que la revolución es el gesto de tomar el freno de emergencia que evitaría la catástrofe total.⁴⁶ El análisis de los cambios de la modernidad industrial del siglo XIX a la modernidad tardocapitalista del siglo XX que hace Benjamin a lo largo de su obra lo sitúan en la denominada «sociedad de la comunicación».⁴⁷

El segundo momento situaría a Déotte en la «posmodernidad» tardocapitalista dentro de la sociedad de la información, retomando los textos de Benjamin y ampliando la crítica a los postulados de la Ilustración desde una postura de sospecha y duda ante su irrealización

⁴⁶ «Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia universal. Pero tal vez ocurre con esto algo enteramente distinto. Tal vez las revoluciones son el gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren» en Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 58-59.

⁴⁷ Déotte, *El hombre de vidrio*, 32-33.

dadas las consecuencias político-económicas de los genocidios de la segunda mitad del siglo XX. El pensamiento de Déotte está fuertemente afianzado en la exigencia benjaminiana de no dejar que los muertos sean devorados por la historia escrita por los vencedores y se entrecruza con el problema del testimonio que elaborara Lyotard en *La diferencia*.⁴⁸ El principal cuestionamiento que hace de esta tarea es la (in)capacidad de los testigos de dar cuenta de un acontecimiento tan brutal como la Shoah, las dictaduras militares de Chile, Argentina o Brasil o la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa. El problema del testimonio resumido sería: ¿cómo alguien puede dar testimonio de un acontecimiento del que no debería haber sobrevivientes, y por tanto, él o ella, no deberían estar presentes para atestiguar después de tal acontecer? Esta pregunta quedará abierta a responderse de dos formas articuladas (es decir, deben actuar juntas para lograr la exigencia de Benjamin de un arte revolucionario): desde la acción revolucionaria directa que busca redimir el pasado en el presente, hacerle justicia a los muertos y desaparecidos el día de hoy y no en un futuro lejano, y desde la acción artística, que siempre es política, en la posibilidad de hacer visible el pasado en el presente gracias a la retroactividad de los aparatos y reescribiendo la historia desde una perspectiva sensible, que no puede ser programada. En estas páginas apelo a la segunda posibilidad sin restarle importancia a la primera opción.

Si la postura de Déotte es «posmoderna» es por la sospecha, bien fundamentada, frente a las promesas de la modernidad, pero sin abandonarlas por completo. En ese sentido, existe una postura de considerar «lo posmoderno» como un concepto a modo para señalar todo lo que resulta confuso e inasible en nuestra actualidad, como aquello que escapa a una definición clara o que hace de la opacidad su propia constitución. La caracterización conceptual del mundo actual trasciende por mucho el concepto de postmoderno y es en ese problema donde se sitúa el tercer momento del pensamiento sobre la catástrofe del presente.

⁴⁸Ver Jean-François Lyotard, *La diferencia*, Barcelona: Gedisa, 1988 y Déotte, *Catástrofe y olvido*, 1998.

La filósofa española Rosa María Rodríguez Magda se sitúa aún más allá de la posmodernidad, en un nuevo milenio, y yo junto a ella, en una transmodernidad que sintetiza una sociedad de la información sin comunicación.

5. El tránsito de la posmodernidad a la transmodernidad

Rosa María Rodríguez Magda desarrolló el concepto de «transmodernidad» en diálogo con Jean Baudrillard, otro filósofo francés tachado de «postmoderno» (en un sentido peyorativo), que siempre negó dicha etiqueta. Rodríguez señala que:

Lo post era *fin de siècle*, lo trans es nuevo milenio. Se constata la confluencia de corrientes, la coexistencia de diversos grados de desarrollo cultural y social: premoderno, moderno, postmoderno, el carácter transnacional y postradicional de nuestro presente, se requiere un multifocalismo, y en todos los casos una voluntad de futuro.⁴⁹

Para Rodríguez se habría efectuado un cambio de época entre la posmodernidad y la transmodernidad, entre el fin de siglo y el nuevo milenio. Y así también habría un cambio de aparato, de los aparatos «inmateriales» como el video y la fotografía digital, que dominaron el final del siglo XX hacia el hiperaparato digital configurado en red vía internet. Siguiendo a Rodríguez:

Lo «trans» no es un prefijo milagroso, ni el anhelo de un multiculturalismo angélico, no es la síntesis de modernidad y premodernidad, sino de la modernidad y la postmodernidad. Constituye, en primer lugar, la descripción de una sociedad globalizada, rizomática, tecnológica, gestada desde el primer mundo, enfrentada a sus otros, a la vez que los penetra y asume, y en segundo lugar, el esfuerzo por trascender esta clausura envolvente, hiperreal, relativista.⁵⁰

⁴⁹ Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 2004), 15.

⁵⁰ Rodríguez Magda, «Transmodernidad,» 3.

La transmodernidad sería entonces la síntesis entre la modernidad como un «todo articulado» y la posmodernidad como la crisis de su realización: «En este sentido la Modernidad afirma la necesidad y legitimidad de los discursos globales o sistémicos. La crisis postmoderna denunciará la imposibilidad de dichos postulados».⁵¹ Pero la posmodernidad se ha vuelto un dogma, o como señalaba antes, un concepto cómodo para denominar la actualidad fragmentada. Me permito citar largamente a la autora porque considero que describe un proceso de cambio fundamental para entender el momento actual:

Parece tiempo de valorar no ya la ruptura que la postmodernidad representó, sino su propia quiebra, esto es la crisis de la crisis. ¿Podemos hoy, ya entrado el siglo XXI seguir repitiendo sin autocrítica toda la retórica post que fue rupturista hace más de veinte años? La tesis fundacional del pensamiento post era la imposibilidad de las Grandes Narrativas, de una nueva totalidad teórica. La postmodernidad abanderaba el surgimiento de una multiplicidad, fragmentada y centrífuga, gozosamente irreconstruible. Y sin embargo, en los últimos tiempos, esa miríada de partículas dispersas, parecen haberse reagrupado en un todo caótico, totalizante, surgiendo un Nuevo Gran Relato, de proporciones antes insospechadas: la Globalización. Un Nuevo Gran Relato, que no obedece al esfuerzo teórico o socialmente emancipador de las metanarrativas modernas, sino al efecto inesperado de las tecnologías de la comunicación, la nueva dimensión del mercado y de la geopolítica. Globalización económica, política, informática, social, cultural, ecológica... donde todo está interconectado, configurando un nuevo magma fluctuante, difuso, pero inexpugnablemente totalizador. Quede claro que me estoy refiriendo no a determinado discurso neoliberal, que otros han denominado pensamiento único, sino a una situación real, de hecho, que incluye y envuelve tanto a las incipientes teorizaciones en su favor cuanto a las movilizaciones antiglobalización: el locus totalizante en el que emergen las condiciones reales de nuestro presente y sus connatos explicativos.⁵²

⁵¹ Rodríguez Magda, «Transmodernidad,» 4.

⁵² Rodríguez Magda, «Transmodernidad,» 5.

El análisis de las imágenes que se presenta a continuación pretende situarse en ese «magma fluctuante» que es el presente, retomando los principios de la «crítica moderna a la modernidad» de Benjamin para pensar en la posibilidad de una crítica (trans)moderna a los aparatos estéticos desde el interior de los mismos. Pretende no abandonar el potencial emancipador de los aparatos estéticos y su capacidad de hacer visible lo que los discursos hegemónicos de la historia han sepultado en la oscuridad. Pretende volver a la irresolución del problema del testimonio planteado por Déotte desde una escritura estética de la historia que haga visibles los acontecimientos que han sido sepultados por la Historia.

6. La escritura estética de la historia

A partir de Benjamin y Déotte podemos pensar que los aparatos permiten una escritura estética de la historia en contraposición a la escritura historicista, positivista, que la escribe de forma mecánica y propone una narración lineal, teleológica, del desarrollo de la humanidad para justificar el presente como el mejor de los mundos posibles. Parto de la idea de Déotte que señala que

Puede parecer una paradoja que *la única exposición política de la historia sea estética*, y no conceptual como en Hegel o aun en Marx. Benjamin [...] muestra singularidades materiales. No insistiremos nunca lo suficiente sobre este aspecto: singularidades, materias. El pensamiento especulativo procede por análisis de ejemplos, el constructivismo de Benjamin por ese aspecto infinitamente pequeño que son las singularidades materiales.⁵³

En efecto, como señala Lenin Pizarro Navia: «la <doctrina filosófica> (*Philosophische*

⁵³ Déotte, *El hombre de vidrio*, 158. El énfasis es mío.

Lehre)⁵⁴ [de Benjamin] permite la codificación de la historia, pues toma a las imágenes literarias, mentales y técnicas (sean estas materiales o inmateriales) como formas de relato histórico». ⁵⁵

En ese sentido, la *escritura* de los aparatos no es necesariamente una escritura alfabética, logocéntrica y lineal, sino una escritura *parcial*, fragmentaria que procede por montaje y suspensión de las temporalidades de la imagen. El museo como aparato cumple estructuralmente esta función, ya que las imágenes que hace aparecer están suspendidas de sus relaciones espaciales y temporales por la técnica del montaje que yuxtapone imágenes de diferentes procedencias y visualidades y al mismo tiempo expone la materialidad de dichas imágenes, en tanto acontecimientos singulares.

Cabe aclarar entonces la noción de escritura estética de la historia como una construcción sensible, que parte de los acontecimientos técnicamente configurados y les otorga un lugar, una visibilidad material en el espacio de la imagen [*Bildraum*]. El espacio de la imagen toma fuerza con la aparición de los aparatos estéticos, o mejor aún, los aparatos estéticos hacen del espacio de la imagen la membrana misma de la historia. «Debemos por tanto con Benjamin, partir de las imágenes, porque el espacio de las imágenes (lo imaginario) [*Bildraum*] es un *espacio político*». ⁵⁶ Este espacio de las imágenes ya no está sujeto a la contemplación, sino a la distracción, el juego y el actuar de los cuerpos, un espacio que, como

⁵⁴ Se puede hablar de una «doctrina filosófica» más que de un «sistema filosófico» de Benjamin dado el carácter fragmentario de su pensamiento, que retoma del romanticismo alemán y del enano que habita agazapado en su filosofía, o sea, la teología. Como señala Erica Grossi: «*Doctrina*, término que deriva directamente del diccionario teológico judeo-cristiano, es la más correcta de las definiciones para referirse a esta «constelación» del pensamiento de Benjamin [...] Doctrina específica de la experiencia sensible, de los medios y, transversalmente de la historia» en Erica Grossi, *Walter Benjamin. Arte, medios y filosofía de la historia. Para una arqueología de los tiempos modernos* (Barcelona: Salvat, 2018), 41. Los términos de la cita están invertidos en el original. El énfasis es de la autora.

⁵⁵ Lenin Pizarro Navia, «Pensamiento e imagen. Walter Benjamin y Aby Warburg,» en *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, Adolfo Vera y Sergio Navarro eds., (Santiago: RIL editores - Universidad de Valparaíso, 2017), 45-46.

⁵⁶ Déotte, *El hombre de vidrio*, 30.

señala Déotte, es un espacio político.⁵⁷

La escritura estética de la historia, configurada técnicamente por los aparatos, se inscribe en el espacio de la imagen. Siguiendo a Derrida:

Se tiende ahora a decir «escritura» en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no solo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además y más allá de la faz significativa, sino también la faz significativa como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también «escritura» pictórica, musical, escultórica, etc.⁵⁸

La escritura expandida de Derrida es consecuente con la noción de superficie de (re)producción de Déotte, que articula el signo y su soporte, el acontecimiento y el aparato, que en este contexto es indistinguible. El espacio de la imagen sería entonces la síntesis histórica de un espacio-tiempo particular configurado por un aparato dominante que produce los acontecimientos y los hace visibles, gracias a una superficie de (re)producción. Si la imagen es historia, el espacio de la imagen es el espacio de la historia. La escritura alfanumérica, lineal, se vería sustituida, o «ampliada», por una escritura no-lineal, compleja, visual, eminentemente fotográfica, de imágenes técnicas.

7. El aparato fotográfico: especificidad técnica y construcción histórica

En este punto me gustaría hacer un par de aclaraciones sobre el léxico que utilizo a lo largo

⁵⁷ El concepto de *Bidraum* aparece en Benjamin, «El surrealismo,» 315-316. Se abundará más adelante sobre este concepto.

⁵⁸ Jacques Derrida, *De la gramatología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971), 11. Citado por Elizabeth Collingwood-Selby en *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable* (Santiago: Metales Pesados, 2012), 83.

de esta tesis. Michel Frizot señala en su libro *El imaginario fotográfico*⁵⁹ la imprecisión conceptual que produjo la variedad de procedimientos para la obtención de una imagen técnica a principios del siglo XIX (el daguerrotipo, la heliografía, el calotipo, etc.). A partir de ese momento histórico se hablará indistintamente de la fotografía como la imagen que se produce por dichos procedimientos (aun cuando puedan variar significativamente entre sí) y como el procedimiento mismo que las produce, es decir, la técnica fotográfica. Para evitar esta confusión utilizaré la denominación que hace Deótte del «aparato fotográfico» para el carácter genérico que agrupa estos procedimientos (lo que propiamente lo constituye como un «aparato») e «imagen fotográfica» para cada imagen específica en la que se pueda señalar tanto la cámara que la produjo como el soporte que la contiene. De tal modo que la materialidad de toda imagen fotográfica queda impregnada de las dos características que articulan el aparato fotográfico: tanto la cualidad *genérica* (el sistema de ideas, técnicas y procedimientos que lo configuran) como el carácter *específico* del aparato que produjo la imagen singular, es decir la cámara, película, objetivos, etc. Toda imagen fotográfica es una huella, un trazo del aparato y su materialidad no puede desvincularse de las condiciones técnicas de las que es fruto. Es lo que Deótte llama una «superficie de (re)producción».

Por lo tanto, la definición del aparato fotográfico no se limita únicamente a la máquina misma que produce la imagen, la cámara, sino al conjunto de técnicas y tecnologías que permiten «separar de un caos», transformando el fenómeno en «digno de aparecer». Entiendo entonces el aparato fotográfico como el sistema de ideas, técnicas y procedimientos que configuran lo sensible haciendo aparecer fenómenos y desapareciendo otros. Esta configuración técnica es lo que permite hacer aparecer el acontecimiento de forma retroactiva. A continuación esbozaré a grandes rasgos las características específicas que lo hacen singular en relación con otros aparatos que analizó Déotte.

⁵⁹ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico* (Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve, 2009), 21-26.

El proceso de construcción del aparato fotográfico inicia con el desarrollo de la óptica y el uso de la cámara oscura para explorar el espacio visible y representarlo, y se cristaliza cuando las condiciones de posibilidad (técnicas, económicas, sociales) permiten el surgimiento de un procedimiento óptico-químico para aprehender sobre una superficie fotosensible el registro de la luz refractada en los objetos, que es el principio básico de la fotografía. Debemos entender entonces el aparato fotográfico como la consumación del proyecto moderno de la mirada antropocéntrica, que es capaz de organizar el espacio a su alrededor y representarlo gracias al aparato perspectiva como un espacio cuantificable y medible. Al respecto del carácter moderno de la cámara fotográfica, Déotte señala que:

Los aparatos que hemos analizado (perspectiva, cámara oscura, museo, fotografía, cura analítica, cine, video, etc.) tienen en común el ser *proyektivos*, y es en este sentido que podemos concebirlos como plenamente 'modernos'. [...] Estos aparatos 'modernos' son posiblemente los aparatos por excelencia porque podemos analizarlos en su representación, ya que conseguimos ponerlos concretamente delante de nosotros. Poseen entonces una dimensión de prótesis que no tendrán aquellos que les sucederán, y que *inervan* perfectamente el cuerpo, deviniendo asimismo invisibles.⁶⁰

El aparato fotográfico concluye esta misión de descarnar al sujeto de un órgano visual, el ojo, y colocar en su lugar un instrumento producto de la razón y la industria tecnológica que organiza el espacio y lo representa sobre una superficie plana, fiel representación del mundo, según la tradición positivista.

El siglo XIX sería el momento preciso para que se desarrolle el sentido objetivo de la imagen fotográfica como un desplazamiento en la producción de imágenes del ojo a la mano, a la cámara como extensión del ojo. La fotografía queda entonces legitimada, gracias a la ciencia positivista de la que es fruto, como la mirada objetivada y objetivizante, es decir, las

⁶⁰ Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, 18.

imágenes que produce pretenden ser reproducciones objetivas de las impresiones visuales que recibe el ojo de la realidad y esas mismas imágenes poseen un carácter de verdad «objetiva», de prueba irrefutable de la realidad. Hubert Damisch clarifica este punto:

el aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, en parte mecánico, del proceso de registro, explican que la fotografía en general parezca evidente y que no se preste atención a su carácter arbitrario y altamente elaborado. A tal punto que, si se habla de la *invención* del cinematógrafo, la historia de la fotografía por lo general es presentada como la de un *descubrimiento*. Dicho lo cual, se olvida que la imagen de la que pretendieron apoderarse los primeros fotógrafos, y la propia imagen latente que supieron mostrar y revelar, nada tienen de un hecho natural: porque los principios que presiden la construcción de una cámara fotográfica -y ante todo la de la cámara oscura- están ligados con una noción convencional del espacio y de la objetividad, elaborada antes de la invención de la fotografía y a la que los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no hicieron más que adaptarse. El propio objetivo, cuyas «aberraciones» y «errores» fueron cuidadosamente corregidos y reparados, ese *objetivo* no lo es tanto como parece: digamos que, en su estructura y por la imagen ordenada del mundo que permite obtener, cumple con un sistema de construcción del espacio particularmente familiar, pero ya muy antiguo, al que la fotografía habrá conferido tardíamente una nueva actualidad.⁶¹

El «espacio particularmente familiar» al que se refiere Damisch es el espacio cartesiano inventado por la perspectiva. Vemos entonces que el aparato fotográfico y la imagen misma no son, aunque se pretenda, objetivas en el sentido positivista del término, sino más bien productos de la intención humana. La fotografía busca establecer a partir de su propio discurso histórico la noción de imparcialidad y objetividad para suspender la duda sobre sus procedimientos.

A Damisch le faltaría agregar que no solo la cámara oscura y el objetivo componen el

⁶¹ Hubert Damisch, *El desnivel*, (Buenos Aires: La Marca Editora, 2007), 10.

aparato, sino también el soporte fotosensible que recibe las impresiones lumínicas y las registra. En ese sentido, nos acercamos a la tecnología que Lorna Roth problematiza en su artículo «Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity».⁶² La autora afirma que la tecnología de reproducción del color de la piel de los sujetos está predispuesta para un sujeto blanco, «caucásico». El problema de la tecnología de reproducción del color tiene que ver entonces con una mirada que considera al sujeto que mira y al sujeto que será fotografiado como una persona de piel blanca, el sujeto moderno occidental por antonomasia.

Al respecto del término blanco para referirse al color de la piel de un grupo racial, sigo la misma línea de pensamiento de la autora cuando define «blanco» como un constructo social. Esta construcción social a partir del color de piel de un grupo cultural ha permeado no solo la representación visual de sujetos y grupos, sino también las técnicas y tecnologías de representación. Esto significa un rol predominante de lo blanco en la historia, la sociedad, las relaciones de poder y la producción del conocimiento que así mismo implica prácticas estéticas. Lo blanco se establece como una norma de belleza que implica también una norma de reproducción de lo visual. Es justo en este ámbito en que la autora hace una crítica al grado en que las industrias de representación visual como la televisión, el cine, el video y la fotografía han respondido a las exigencias públicas de modificar sus tecnologías de reproducción del color.

Al respecto del «carácter arbitrario y altamente elaborado» del aparato fotográfico que señala Damisch, es necesario aclarar las características del soporte fotosensible que en palabras de Roth:

probablemente se asumía por la mayoría de los usuarios que los medios visuales eran diseñados para «naturalmente» reproducir todos los tonos de piel

⁶² Lorna Roth, «Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity» en *Canadian Journal of Communication*, Vol 34 (2009).

igualmente bien. Conforme creció la experiencia con el uso de estas tecnologías fotográficas a mercados internacionales, las comunidades no-«caucásicas» identificaron inconvenientes y se mostraron críticos y cuestionaron la equidad visual.⁶³

Las imágenes que se producen entonces con un aparato predispuesto a la reproducción de los colores de la piel basados en un estándar de lo blanco dominante, necesitan de un marco de referencia visual del color. En ese sentido, Roth señala que las tarjetas Shirley son centrales para su análisis como:

emblemáticas del estado de la relación de raza-estética en las industrias de representación visual y los giros graduales en la tecnología con el objetivo de mejorar la sensibilidad de la película fotográfica y los rangos dinámicos (la diferencia entre lo más claro y lo más oscuro de los colores) en la esfera de los medios digitales.⁶⁴

Las tarjetas Shirley (ver figura 1) son imágenes fotográficas de una mujer caucásica, que lleva un vestido colorido altamente contrastado, que funcionan como normas de referencia para el balance del color de la piel en la impresión de fotografía fija. Se utilizan para medir y calibrar los tonos de piel en la fotografía que se va a imprimir. Roth señala que:

Los tonos de piel claros de estas mujeres –llamadas «Shirley» por la primer modelo de las tarjetas de pruebas de color usadas por los usuarios masculinos de la industria– han sido reconocidas como el estándar ideal de piel para la mayor parte de los laboratorios análogos de Norteamérica desde la primera

⁶³ «it was probably assumed by most users that visual media were designed to «naturally» reproduce all skin tones equally well. As experience with the use of these photo technologies expanded to international markets, non-«Caucasian» communities identified shortcomings and became more critical and questioning of their visual quality» en Roth, «Looking at Shirley,» 17. La traducción es mía.

⁶⁴ «emblematic of the state of race-relations/aesthetics in the industries of visual representation and the gradual shifts in technology targeted at improving the sensitivity of film emulsions and dynamic ranges (the difference between the lightest and the darkest of colours) in the digital media sphere» en Roth, «Looking at Shirley,» 115. La traducción es mía.

parte del siglo XX y continúan funcionando como la norma dominante.⁶⁵

El problema con estas tarjetas que imponen una norma de color dominante en la representación de los sujetos es que están ajustados al rango dinámico del color de la piel blanca y su contraste con otros colores del espectro en el que otros tonos de piel no figuran. Roth señala que

relativamente pocos estudios académicos han examinado el aparato tecnológico, las estructuras institucionales y los mecanismos que manufacturan la representación en sí misma, particularmente con respecto a la reproducción de tonos de piel.⁶⁶

De esta omisión en el plano académico se desprende también que hasta hace poco haya surgido el interés por cambiar las condiciones de producción de tecnologías de representación. Solo a partir de diversos factores históricos, incluyendo las demandas de los movimientos por los derechos civiles, se han podido cuestionar las condiciones de producción de las tecnologías de representación.

8. *The Polaroid Workers Revolutionary Movement*

Es en el marco de estas emancipaciones políticas que surge *The Polaroid Workers Revolutionary Movement*. En octubre de 1970, dos trabajadores afroamericanos de la planta de producción de Polaroid en Cambridge, Massachusetts, Caroline Hunter, química, y Ken Williams, fotógrafo, descubrieron una identificación de muestra para el departamento de minas de Sudáfrica. Posteriormente, Williams descubrió que Polaroid le estaba vendiendo la

⁶⁵ «The light skin tones of these women—named «Shirley» by male industry users after the name of the first colour test-strip-card model—have been the recognized skin ideal standard for most North American analogue photo labs since the early part of the twentieth century and they continue to function as the dominant norm» en Roth, «Looking at Shirley,» 112. La traducción es mía.

⁶⁶ «relatively few scholarly studies have examined the technological apparatus, the institutional structures and mechanisms that manufacture representation itself, particularly with regard to the reproduction of skin tones» en Roth, «Looking at Shirley,» 113. La traducción es mía.

cámara ID-2 a varias compañías en Sudáfrica.⁶⁷ La ID-2 (ver figura 2) es una cámara automática diseñada según el modelo de la ID que permite hacer fotografías de identificación de manera casi instantánea gracias a la película Polaroid y un sistema de dos objetivos que permiten hacer dos tomas en una misma placa. La ID-2 es una versión modificada de la ID y contaba con un flash que compensaba en un 42% la luz necesaria para fotografiar a un sujeto de piel oscura, ya que la piel negra absorbe 42% de luz extra.⁶⁸ La cámara era distribuida especialmente al gobierno de Sudáfrica para hacer retratos de sujetos negros para las cartillas de identificación que se obligaba a portar en todo momento a cualquier persona negra en el país y se les exigía para permitirles trabajar y establecerse en una vivienda; la falta de uno de estos carnets de identificación, también conocidos como «dompas» (ver figura 3), implicaba el encarcelamiento.⁶⁹

Williams compartió su descubrimiento con su esposa, Caroline Hunter, y decidieron presentarlo a los ejecutivos de Polaroid. El 6 de octubre de 1970 Hunters se reunió con los directivos de Polaroid para presentar su descubrimiento pero al día siguiente G.R. Dicker lanzó un memorándum para los trabajadores negando cualquier acusación de que Polaroid vendiera el sistema ID-2 al gobierno de Sudáfrica.⁷⁰

Después de la negación de Polaroid, Hunter y Williams junto con otros trabajadores afroamericanos de la planta fundaron The Polaroid Workers Revolutionary Movement para denunciar la hipocresía del fundador de Polaroid, Edwin Land, quien había sido el primer empresario al frente de una gran corporación estadounidense en condenar públicamente el

⁶⁷ Eric J. Morgan, «The World Is Watching: Polaroid and South Africa» en *Enterprise & Society: The International Journal of Business History* vol. 7, no. 3 (Junio 2006), 521.

⁶⁸ Adam Broomberg en «New show explores racism in photography,» Phaidon Online, 2013. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <https://es.phaidon.com/agenda/photography/articles/2013/january/28/new-show-explores-racism-in-photography/>

⁶⁹ Caroline Hunters en «Polaroid & Apartheid: Inside the Beginnings of the Boycott, Divestment Movement Against South Africa,» *Democracy Now*, diciembre de 2012. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en:

http://www.democracynow.org/2013/12/13/polaroid_apartheid_inside_the_beginnings_of

⁷⁰ Morgan, «The World, » 524-525.

apartheid en Sudáfrica.⁷¹ Hunters y Williams organizaron un boicot a Polaroid, al reconocer que con la fabricación de esta cámara específicamente diseñada para el registro de la población negra del gobierno de Sudáfrica, la empresa apoyaba directamente el *apartheid*. Hunters presentó tres demandas a Polaroid: 1) que Polaroid saliera inmediatamente de Sudáfrica 2) que anunciara en Estados Unidos y Sudáfrica simultáneamente su reprobación del *apartheid* y 3) que entregara todas sus ganancias a los movimientos de liberación. Al movimiento se le unieron la organización American Committee in Africa, así como estudiantes de Harvard y del MIT en sus exigencias contra Polaroid por apoyar el *apartheid*. Morgan señala que:

El *apartheid* fue un sistema legal de separación racial que privó de sus derechos a decenas de millones de negros sudafricanos, que representaban cerca del 80% de la población. Los Afrikaners de descendencia holandesa, que representaban menos del 20% de la población, controlaban la política nacional y la mayoría de los recursos laborales, manteniendo un firme yugo sobre los sudafricanos de color.⁷²

Los ejecutivos de Polaroid lanzaron un segundo memorándum negando de nueva cuenta cualquier participación, directa o indirecta, con el gobierno de Sudáfrica. El movimiento convocó a una protesta en las inmediaciones de la fábrica de Polaroid, en Boston, en la que se les unieron organizaciones estudiantiles y de trabajadores. En la manifestación habló Christopher Nteta, un sudafricano, que aclaró que:

Mientras Polaroid estaba técnicamente en lo correcto al afirmar que no había suministrado su sistema ID-2 al gobierno de Sudáfrica, fue incapaz de

⁷¹ Morgan, «The World,» 521.

⁷² «Apartheid was a system of legal racial separation that disfranchised tens of millions of black South Africans, who comprised nearly 80 percent of the population. The Dutch-descended Afrikaners, who made up less than 20 percent of the population, controlled the nation's politics and most of its labor resources, maintaining a firm grip over South Africans color» en Morgan, «The World,» 523-524. La traducción es mía.

reconocer que su distribuidor en Sudáfrica, Frank and Hirsch, había estado vendiendo el sistema de Polaroid a las agencias gubernamentales de Sudáfrica.⁷³

Después de varios boicots a Polaroid y un intento fallido de refuncionalizar las empresas que tenía Polaroid en Sudáfrica, en 1977 Polaroid finalmente se retiró de Sudáfrica.⁷⁴

A partir del descubrimiento de esta cámara, diseñada para fotografiar el color de la piel de la población negra en Sudáfrica, los fotógrafos Adam Broomberg y Oliver Chanarin desarrollaron el proyecto titulado *The Polaroid Workers Revolutionary Movement* en 2013 (ver figuras 15 a 1). El proyecto consta de una serie fotográfica, de cien imágenes, realizadas con la cámara de ID-2 de Polaroid y película vencida, que cuenta con un doble objetivo que permite hacer dos retratos en una misma placa fotográfica y cuestiona las implicaciones visuales de un sistema de reproducción del color de la piel. Las fotografías fueron hechas en Sudáfrica a lo largo de la Garden Route, una ruta costera de gran diversidad ecosistémica y el Karoo, el desierto que se encuentra en el interior del país.

La serie fue presentada en la Goodman Gallery, en Johannesburgo, del 24 de enero al 16 de febrero de 2013 (ver figuras 15 a 32). La exposición presentaba las fotografías en marcos individuales, dispuestas a lo largo de los muros de la galería para proponer un recorrido circundante en torno a un rótulo de letras corpóreas de Frank & Hirsch, la compañía que distribuía en Sudáfrica el sistema ID-2 de Polaroid, que Broomberg y Chanarin reprodujeron (ver figura 12). Los fotógrafos también hicieron una réplica en cerámica de la cámara que utilizaron (ver figuras 13 y 14). Con estos tres elementos, la serie fotográfica, el rótulo y la réplica en cerámica de la ID-2, los fotógrafos articulan lo que Déotte denomina

⁷³ «Nteta went on to explain that, while Polaroid was technically correct in stating that it did not directly supply its I.D.-2 system to the South African government, it had failed to acknowledge that its South African distributor, Frank and Hirsch, was selling Polaroid's system to agencies of the South African government, such as the Bureau of Mines and the army and air forces, and was also engaging in discriminatory employment practices» en Morgan, «The World,» 523-524. La traducción es mía.

⁷⁴ Hunters, «Polaroid & Apartheid,» diciembre de 2012. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: http://www.democracynow.org/2013/12/13/polaroid_apartheid_inside_the_beginnings_of

una exposición estética de la historia, al recuperar aquellas «singularidades materiales» que articulan el discurso sobre el proyecto fotográfico y permiten hacer visibles a través del aparato museístico la constitución material, tangible, del fragmento de la historia que los fotógrafos intentan hacer emerger del magma del olvido.

¿Pueden estas fotografías redimir la memoria y la vida de las miles de personas negras víctimas del *apartheid* en Sudáfrica? Probablemente no, pero pueden desplazar una intención voluntarista de «hacer justicia» a través del arte a las víctimas del racismo estructural a un esclarecimiento de los procedimientos técnicos del aparato, lo que Flusser señala como un «iluminar el interior» de la *black box* y de cómo estos procedimientos reproducen el racismo estructural intrínseco del *apartheid*.

Lejos de proponer una representación basada en el sujeto, en mostrar los efectos sobre la piel negra del aparato fotográfico, y reproducir así la lógica racista intrínseca al uso primario de las cámaras ID-2, Broomberg y Chanarin eligieron motivos vegetales y florales, que funcionan como superficies refractantes del flash optimizado. Las fotografías demuestran la configuración del aparato fotográfico (iluminan su interior) de dos formas: utilizando la división del cuadro en dos espacios, que permite hacer dos tomas distintas, y la utilización del flash para reventar la emulsión fotográfica (ver figura 18). Cuando las imágenes se contraponen de forma predeterminada es posible hacer una comparación entre las condiciones de luz «normales» (es decir, donde no opera el flash) y las condiciones de luz mejoradas, evidenciando así la construcción del aparato (ver figura 19). Las imágenes demuestran, en su condición de luz refractada, las diferencias entre oscuridad y luz desbordada. En algunos casos esta diferencia es abismal, obteniendo un cuadro casi negro de un lado, y el otro ligeramente sobre expuesto (ver figura 20). El contraste entre subexposición y sobreexposición, o entre una toma correctamente expuesta y otra sub o sobre expuesta permiten evidenciar en un mismo plano la automatización de la cámara, que permite

compensar la falta o exceso de luz, según el factor de absorción de la piel negra. Las imágenes hacen aparecer exactamente lo contrario de lo que deberían mostrar. Es decir, ahí donde debería aparecer la superficie de la piel oscura, retratos frontales de sujetos negros para su identificación facial, aparecen plantas, flores, ramas y espinas, que demuestran desde sus colores y texturas que la capacidad del aparato de hacer aparecer objetos en una superficie de (re)producción no está predeterminada por el diseño tecnológico que pudiera tener en un primer momento. Gracias a una actitud reflexiva sobre el aparato, los fotógrafos pueden jugar en contra de las reglas del programa, obteniendo así un resultado diferente al predispuesto.

Esta serie de imágenes relaciona no tanto al sujeto con el aparato fotográfico (del que fue objeto en un primer momento), sino con la operación misma que efectúa el aparato, al reproducir el color de los objetos en una superficie fotosensible. Siguiendo a Roth en lo anteriormente expuesto, la predisposición del aparato fotográfico a la representación de un sujeto blanco es evidente en el caso de la Polaroid ID-2 que fue necesario modificar para compensar la «falta de luz» al fotografiar sujetos negros. La serie de Broomberg y Chanarin subvierte esta relación entre el aparato y el sujeto de la identificación, entre la «optimización» del flash y la superficie sensible, haciendo que las imágenes demuestren en su materialidad la predisposición del aparato a mostrar los rostros de los sudafricanos sometidos al control racial, sin reproducir cuerpos y rostros de color, una vez más. Es importante hacer énfasis en este desplazamiento de los fotógrafos, en su voluntad de evitar fotografiar cuerpos y rostros para no repetir la misma estrategia de dominación para la que estaba destinada originalmente el sistema ID-2.

¿Se puede entonces subvertir el aparato fotográfico a partir de su propia predisposición? En el caso de la serie de Broomberg y Chanarin considero que sí es posible, toda vez que se identifica cómo opera esa predisposición y cómo tiene una relación directa con la historia de la dominación colonial. El aparato fotográfico como eso que permite la

aparición o desaparición de un objeto, permite también hacer emerger con sus propias herramientas lo que ha ocultado, lo que históricamente no ha sido «digno de aparecer» y de este modo exponer una escritura estética de la historia desde los mecanismos del aparato.

9. *Qajar*. La (re)producción argéntica de la Historia

Qajar es una serie fotográfica producida por Shadi Ghadirian en 1998 como su proyecto para obtener el título de Fotografía en Bellas Artes por la Universidad de Azad, Irán. Después de que la Universidad cerrara en los ochentas debido a la Revolución Iraní de 1979, Ghadirian fue una de las primeras mujeres en graduarse de la Universidad que según la fotógrafa «no la tomaba en serio». ⁷⁵ El conjunto *Qajar* consta de 34 imágenes hechas con película fotográfica en blanco y negro producidas en una sola sesión de cuatro horas de duración. La fotógrafa relata que para la producción no contaba con un estudio así que usó el de su profesor Bahman Jalali, fundador del Museo de la Fotografía de Irán.

Las fotografías presentan un grupo de diferentes mujeres ataviadas con velos que posan individualmente o en pares, sentadas o paradas en un estudio fotográfico. Ghadirian trabajó con mujeres cercanas a su vida: su hermana mayor Kiki, quien la introdujo a la fotografía llevándola con ella a tomar fotos y prestándole su cámara, aparece en la tercera imagen de la serie (figura 38) sosteniendo una grabadora; sus primas y amigas también están presentes.

Ghadirian había trabajado durante dos años en el Museo de Fotografía de Irán mientras estudiaba, mirando y reproduciendo cuarenta fotografías por día del periodo Qajar. La fotógrafa señala que en su estancia en el museo se dio cuenta de la importancia de la historia de la fotografía iraní y sobre todo de la cantidad de fotografías de mujeres hechas durante el periodo Qajar.

⁷⁵ Shadi Ghadirian. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste?lang=en>

La serie toma el nombre del periodo dinástico comprendido entre 1794 y 1925. El Shah Naser al-Din gobernó entre 1848 y 1896 y fue el primer gobernante «moderno» en visitar Europa. En un viaje a París el Shah conoció el invento moderno por excelencia, el aparato fotográfico y lo llevó a Irán (figura 33). En uno de esos viajes a Francia asistió a una función de ballet donde quedó maravillado con los tutús de las bailarinas (figura 34). Rose Issa una importante promotora del arte iraní contemporáneo comenta:

tenemos una documentación fantástica de su *hirimi*, sus esposas, y sus concubinas, que él mismo fotografió porque nadie más, por supuesto, estaba autorizado para fotografiarlas. Los hombres [del periodo] Qajar que viajaban a París y veían las óperas con mujeres bailando en tutús querían que sus esposas se vistieran así pero con el fondo debajo. Era una moda muy rara.⁷⁶

Ghadirian descubrió estas imágenes y comenta que:

estaba fascinada por las fotos de las muchas esposas del Shah. Él las vestía en versiones iraníes del tutú o las fotografiaba desnudas. La tradición islámica no permitiría ni siquiera que los rostros de las mujeres fuesen vistos, entonces esto fue realmente radical y sorprendente.⁷⁷

A partir de la observación de estas imágenes (figura 35) y de una reflexión sobre la importancia de la presencia de las mujeres en la historia de la fotografía iraní, Shadi

⁷⁶ Rose Issa: «We have fantastic documentation of his hirim, his wives, and his concubines, that he photographed himself because nobody else, of course, would be allowed to photograph them. The men of the Qajar who went to Paris and saw operas with women dancing in tutus wanted their wives to dress in the same way but with the trouser underneath. It was a very strange fashion». Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/> La traducción es mía.

⁷⁷ Ghadirian: «I was fascinated by pictures of the Shah's many wives: he would dress them up in Iranian versions of the tutu – another import, after a trip to the ballet in Paris – or photograph them nude. Islamic tradition would not even allow women's faces to be seen, so this was really radical and surprising». Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/13/shadi-ghadirian-best-photograph> La traducción es mía.

Ghadirian desarrolló la idea de una serie donde confrontara objetos de la vida actual de las mujeres en Irán con objetos del periodo Qajar. Uno de los elementos que retomó de esas imágenes del periodo Qajar fueron los tutús, que podemos identificar en varios cuadros (ver figuras 36, 39, 41, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 61) así como vestidos del periodo resguardados por los archivos de cine y televisión. El siguiente recurso que Ghadirian utilizó para construir este encuentro entre periodos fueron los fondos escenográficos que recuperó del archivo histórico del Museo de la Fotografía de Irán.⁷⁸ La puesta en cámara al interior de un estudio, con una escenografía estática, *pintada*, construye un interior íntimo, doméstico, al mismo tiempo que refuerza la suspensión espacio-temporal de la imagen.

Los objetos «modernos», por otro lado, presentes en las imágenes son cosas que están prohibidas en Irán o de acceso restringido para las mujeres. Como señala Rose Issa:

Se trata de la vida paradójica de las mujeres jóvenes de su generación. Las mujeres que nacieron durante la revolución, viven con muchas cosas que están prohibidas. Tienen prohibido bailar, escuchar música, beber alcohol, o incluso Coca Cola o Pepsi Cola —productos estadounidenses o extranjeros. Pero por supuesto que todo existe a través del mercado negro. Entonces las fotos de Shadi hablan sobre toda la música y el baile que sucede dentro de la casa —la diferencia entre la vida dentro de la casa y afuera de ella.⁷⁹

Una lata de Pepsi (figura 36); una aspiradora (figura 59); un ejemplar del periódico Hamshahri en el que Ghadirian trabajó —que fue censurado y reabierto en varias ocasiones⁸⁰— (figura 39); unos lentes oscuros (figura 44); una lata de cerveza en una canasta (figura 41);

⁷⁸ Ghadirian. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/13/shadi-ghadirian-best-photograph>

⁷⁹ Issa: «It's all about the paradoxical life of young women of her generation,» said Rose Issa. «Women born during the revolution, live with lots of things that are forbidden. Forbidden to dance, to listen to music, to drink alcohol, or even drink Coca Cola or Pepsi Cola— American and foreign products. But, of course everything exists through the black market. So Shadi's photos talk about all the music and dancing that happens inside the house — the difference between life inside the house and outside». Consultado el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/> La traducción es mía.

⁸⁰ Issa, *Shadi Ghadirian*, 10.

una bicicleta –las mujeres tienen prohibido andar en bici en Irán– (figuras 40 y 45); o una cámara réflex, una imagen que referencia a la propia fotografía (figura 63). Son objetos que Ghadirian yuxtapone directamente con las poses y los vestuarios «tradicionales» del periodo Qajar para crear un cortocircuito en la imagen y así subvertir su referente inicial. Las fotografías de Shadi Ghadirian son enigmáticas, a la vez que fascinantes, porque son transparentes: nunca ocultan los recursos constructivos de la puesta en cámara que permiten su misma constitución pero su sentido nunca es descifrable por completo.

Ghadirian establece un diálogo histórico con las fotografías del periodo Qajar y su propia condición de mujer contemporánea en Irán, con los recursos discursivos del aparato fotográfico. Uno de los elementos que más le sorprendieron eran las poses «provocativas» de las mujeres del periodo Qajar. En el caso de las fotografías del Shah, la pose de las mujeres está determinada por la mirada masculina, que sexualiza el cuerpo de la mujer e interpela al observador al mirar directamente el objetivo de la cámara (ver figura 35). Ghadirian subvierte estas poses sexualizantes al desplazar la mirada masculina por su propia mirada y sobre todo por la gestualidad que despliegan sus modelos. Su hermana acomodándose las gafas oscuras (figura 44) remite a un gesto de profunda densidad semántica para «Occidente», un gesto que bien puede remitir a indiferencia, sofisticación, inspección o seducción. Las hermanas, amigas y primas de Shadi Ghadirian no posan indiferentes u obligadas, su mirada nos interpela y atraviesa más allá del plano de la imagen, va al encuentro de aquellas mujeres que permanecen ocultas en el museo, en la historia, en la vida.

¿Pero en qué «mujer» está pensando Ghadirian?

una mujer que no puede decir a qué tiempo pertenece; una fotografía de dos eras; una mujer que está confundida; una mujer que no está conectada a los objetos que posee. Era muy natural que después del matrimonio, aspiradoras y ollas y sartenes encontraran su lugar en mis fotografías; una mujer con

diferente apariencia, una mujer que no importa en qué parte del mundo viva, también tiene este tipo de aprehensiones.⁸¹

Una situación paradójica, en efecto. Una mujer que no encuentra su lugar entre el pasado tradicionalista y el presente moderno pero que reafirma su lugar en el mundo. Las mujeres en las fotografías

No son tímidas, no son esas mujeres jóvenes victimizadas del mundo Islámico que la gente piensa. Ellas deciden su vida. Toman riesgos. Usan los objetos que están prohibidos. No están avergonzadas. No bajan la mirada como las mujeres musulmanas deberían. No, son mujeres muy seguras.⁸²

Es precisamente ese estatuto de la mujer como subyugada el que Ghadirian quiere problematizar en sus fotografías y el símbolo más claro de eso es el velo. Al ser cuestionada al respecto, comenta:

Para mí el velo es como mi pelo. Crecí con él y no entiendo por qué los europeos tienen esta fijación despectiva. Mis problemas como mujer en Irán no son estos; hay cosas realmente importantes.⁸³ No es un problema para mí. Tal vez para mi mamá, ella no usó un hiyab antes de la revolución y ahora de pronto tiene que usarlo, es un problema. Pero para mí que crecí con esto, no es una diferencia.⁸⁴ Pretendo mostrar nuestra vida y el velo y el hiyab son parte

⁸¹ Ghadirian: «a woman who one can not say to what time she belongs; a photograph from two eras; a woman who is dazed; a woman who is not connected to the objects in her possession. It was very natural that after marriage, vacuum cleaners and pots and pans find their way into my photographs; a woman with a different look, a woman who no matter in what part of the world she is living, still has these kinds of apprehensions». Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ghadirian/statement.htm> La traducción es mía.

⁸² Rose: «They are not shy, they are not those victimized young women that people think the Muslim world is. They decide for their lives. They take risks. They use the things that are forbidden. They are not embarrassed. They don't have their eyes down as Muslim women should do. No, they are very confident ladies». Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/> La traducción es mía.

⁸³ Ghadirian. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: http://www.oozebap.org/text/shadi_ghadirian.htm

⁸⁴ Ghadirian: «It's no problem for me. Maybe it is for my mother, she didn't have a hijab before the revolution and now she suddenly has to wear it, it's a problem. But for me that I grew up with this, it's no difference».

de ella.⁸⁵

Sin embargo, Ghadirian no deja intacto el hiyab. En algunas fotografías (figuras 39, 41, 42, 47, 49, 50, 51, 52, 56, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 69) se puede entrever el cabello de las mujeres, un gesto sutil de subversión. Incluso, en la figura 67 aparece una niña sin velo, con ropa más «casual» en contraposición con la mujer que al fondo, sentada, está completamente cubierta. Esta actitud «subversiva» no pasó desapercibida para el jurado de un concurso de fotografía en Irán en el que la imagen de la figura 37, donde dos mujeres con burkas sostienen un espejo que refleja un librero (algunos libros están prohibidos para las mujeres) ganó un premio, pero el ministro de cultura dijo que la imagen era muy «polémica» y decidió retirarle el premio y Ghadirian fue eliminada de la competencia.

A pesar de esto, Ghadirian ha tenido fortuna en las varias exposiciones en las que ha participado, en particular la exposición itinerante «She Who Tells a Story: Women Photographers From Iran and the Arab World» que se ha presentado en el Museum of Fine Arts (Boston, 2013), Cantor Arts Center (Stanford University, 2015), Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, 2015), National Museum of Women in the Arts (Washington D.C., 2016).

El título de esta exposición es una traducción del término árabe *rawiya*, una mujer que cuenta una historia. En este sentido, Shadi Ghadirian *escribe* una historia muy personal de las mujeres en Irán, desde su propio lugar paradójico y con todos los recursos del aparato fotográfico a su disposición: la película en blanco en negro para simular la «antigüedad» de las fotografías, los fondos, tutús y vestidos históricos y yuxtaponiendo esos elementos con los objetos «prohibidos» de la cotidianidad de las mujeres en Irán. Ghadirian parte de la experiencia en el archivo para hacer visible *«que una historia distinta que la que está en realidad documentada por los archivos era posible, que otro devenir podría dibujarse a*

Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: <http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/> La traducción es mía.

⁸⁵ Ghadirian. Consultado el 8 de septiembre de 2019 en: http://www.ozebap.org/text/shadi_ghadirian.htm

partir de la misma fotografía»⁸⁶ como señala Déotte. Las fotografías devienen así una superficie argéntica de (re)producción de la historia.

Mi lectura de esta serie fotográfica como superficie de (re)producción de la historia es de inspiración benjaminiana e intenta ir al encuentro de la exigencia que hace Jean-Louis Déotte de leer las tesis sobre el cine y la fotografía con el texto *Sobre el concepto de Historia* como luz de fondo. Lo que quiero proponer en esta lectura de las fotografías de Shadi Ghadirian es que en cada elemento de la construcción de esta serie se articulan varias «exigencias», si se le pudiera llamar así, de lo que Benjamin consideraba como el potencial emancipatorio del aparato fotográfico y la historia. Los sujetos de la Historia para Benjamin, como bien sabemos, son los «desposeídos», esas personas sin rostro y sin nombre que nunca acabaron de entrar a la Historia escrita por aquellos que poseen los medios de (re)producción.

El aparato fotográfico permite interrumpir esa exclusión al hacer equivalentes a los sujetos de la reproducción y los usuarios del aparato. Recordemos aquí la tesis XVI de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, «El ratón Mickey», en donde Benjamin señala que el cine hace «dinamitar» el espacio cotidiano (la taberna, las oficinas, la fábrica) para recorrer aventuras en sus ruinas. Los aparatos y el cinematógrafo en particular permiten de una vez por todas que cualquier persona sea fotografiada: «*todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado*».⁸⁷ Por otro lado, la tarea del historiador sería precisamente traer al encuentro del presente esos sujetos que han permanecido ocultos y de los que no se tiene memoria. Al encontrarse la Historia con los aparatos estéticos (la fotografía, el cine) se abre toda una superficie de (re)producción nueva, que reconfigura las condiciones de aparición de los sujetos dentro de la historia y permite que sean ellos mismos los sujetos y narradores de su propia existencia. Al hacer aparecer a los sujetos olvidados se «dinamita» la convención de la historia según la cual solo aquellos acontecimientos dignos de ser recordados merecen

⁸⁶ Déotte, *La época de los aparatos*, 120.

⁸⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2013), 75.

ser inscritos y además, son estas mismas personas las que al poder acceder a los aparatos gestionan su propio aparecer.

Shadi Ghadirian parte desde su condición muy particular de mujer iraní con la posibilidad de asistir a la universidad y graduarse, a pesar de que no se le tomara en serio. El contacto con fotografías del periodo Qajar que son a su vez documentos históricos y antiguos (según la doble concepción de Riegl⁸⁸) detona en su *propia vida* una reflexión sobre el lugar de las mujeres en Irán. ¿Quiénes son? ¿Por qué se vestían así? ¿Cómo es que llegaron a aparecer frente a una cámara, semidesnudas, con poses atrevidas, con tutús rediseñados para encajar con la moda iraní? Lejos de tratar de responder estas preguntas como un *historiador historicista* lo haría, Ghadirian recurre al mismo aparato que le dio forma a sus inquietudes. El aparato fotográfico sirve como técnica de encuentro, entre el pasado «olvidado» (las mujeres de las fotografías son anónimas, las vemos pero no sabemos quiénes son, hemos olvidado sus nombres) y el presente en el que les urge encontrar su lugar: las hermanas, amigas, primas de Shadi están, como ella dice, en una tensión entre su pasado tradicional y el presente moderno. Esa tensión nunca se resuelve, permanece abierta a la reflexión constante y en ese sentido estas imágenes son formas de pensamiento o «imágenes que piensan».

En la interpretación que Déotte hace de Benjamin, el aparecer sensible de los sujetos que habían permanecido ocultos para la historia es lo que permite articular dos órdenes de saberes técnicos distintos: la escritura de la historia y la fotografía como aparato estético. La técnica historicista de escritura de la historia se subvierte en el momento en el que se desplaza el documento y la palabra escrita hacia un concepto ampliado de escritura según Derrida, en el que se incluyen por supuesto las representaciones visuales. Del mismo modo se subvierte

⁸⁸ «En la categoría de los monumentos históricos el círculo se amplía a aquellos que también se refieren a un determinado momento, pero cuya selección depende de nuestro gusto subjetivo. En la categoría de los monumentos antiguos cuenta, por último, toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y «vivido» durante bastante tiempo antes del presente». Alois Riegl citado por Selby en *El filo fotográfico de la historia*, 63.

el aparato fotográfico como técnica de «registro objetiva» (concepción decimonónica de la fotografía) cuando deja de buscar producir «documentos», o sea, realidades verificables. El aparato deviene estético en el momento en el que se le concibe ya no como una forma de «registro» del acontecimiento sino como una técnica que permite, desde sus propios recursos, una nueva configuración de lo sensible. En el caso de las series fotográficas que he analizado, esta configuración está producida a partir de objetos físicos y principios técnicos (la película, el positivado en gelatina de plata) pero sobre todo por la relación que guardan los objetos y las mujeres con las imágenes históricas. Se reconfigura el pasado desde el presente («uno es alcanzado en el pasado»), poniendo ambos momentos en una tensión irresoluble que produce «un relampagueo», un corto circuito en el sentido de la imagen.

En la figura 54 aparece una mujer sentada. Es una de las pocas imágenes en que el encuadre es horizontal. Su cuerpo ligeramente a la derecha del cuadro está cubierta por un velo, un tutú y el vestido tradicional iraní. A su lado se encuentran dos cámaras. A la izquierda del cuadro una cámara de fuelle muy similar a la que probablemente utilizara el Sha para hacer sus tomas. A la derecha del cuadro se encuentra una Leica, una cámara de factura contemporánea que popularizara el formato de 35mm. La mujer no es Shadi Ghadirian, sin embargo, me arriesgo a pensar que esta foto es un autorretrato. Con la mano izquierda sostiene la tapa del objetivo de la cámara de fuelle, mientras que la mano derecha reposa firmemente sobre la cámara antigua. Casi parece que la está abrazando, abrazando el pasado y abriendo el objetivo para que entre una vez más el haz de luz del presente. La Leica, con la tapa puesta, aguarda junto a su pierna. La mujer que puso su cuerpo en el lugar de Shadi se encuentra entre dos aparatos fotográficos, el «antiguo» y el «moderno», el que remite directamente a las imágenes del Sha y el que permitiera que Ghadirian hiciera sus propias fotografías. Las dos superficies argénticas implícitas en la imagen, la antigua y la moderna, permiten dos escrituras distintas de la historia pero que se encuentran en el presente.

A partir del análisis de estas dos series fotográficas considero que el potencial revolucionario de los aparatos estéticos radica no solo en la capacidad de hacer aparecer en un espacio material (el museo o la imagen) un acontecimiento específico, sino sobre todo en la relación que surge entre los «usuarios» y los aparatos, una relación mediada por la crítica, el juego y la distracción. La forma en que estos fotógrafos en particular, Shadi Ghadirian y Broomberg y Chanarin, articulan esta relación es a partir del «descubrimiento» de un acontecimiento que dejó un registro en los archivos de la memoria, las fotografías del Shah del periodo Qajar en un caso y las fotografías de identificación y el movimiento de trabajadores de la Polaroid en el otro y que ellos retoman para, desde el presente, reescribir una parcela del devenir histórico que había permanecido sepultada. Cumplen la posibilidad de apoderarse del pasado que relampaguea fugazmente en una imagen. Esa posibilidad puede hacerse extensible no solo a los «artistas» (que en este contexto no serían otra cosa que «usuarios ejemplares» de los aparatos que han aprendido las reglas de su funcionamiento y han sido capaces de darles vuelta, de jugar en contra del programa) sino a todas aquellas personas que tengan la posibilidad de acceder a los aparatos estéticos y compartir sus resultados con una comunidad sensible. Si las imágenes fotográficas de Ghadirian y Broomberg y Chanarin están ancladas a la configuración técnica del aparato fotográfico, eminentemente argéntico, analógico, matérico, las posibilidades de los aparatos transmodernos se funden, en el presente, en un mismo hiperaparato, que procede por introyección del programa hacia sus usuarios. Es decir, nuestra sensibilidad está cada vez más cercana a una síntesis continua de sonidos, imágenes, textos y gestos configurados desde la confluencia de todos los aparatos de la modernidad, desde la perspectiva hasta el video digital. Y es precisamente esa introyección del programa, la incorporación de los aparatos al cuerpo del usuario, lo que permitiría desencadenar por completo el potencial emancipador de

los aparatos estéticos. Esa incorporación lleva el nombre de «inervación» y es el concepto que se explorará en el capítulo siguiente a modo de propuesta teórica de cómo podríamos enfrentarnos a un sistema de tecnovigilancia que cada vez envuelve más al mundo.

10. La inervación de los aparatos estéticos

Walter Benjamin y Asja Lacis se conocieron en Capri hacia 1923. Se volvieron amantes y pronto comenzaron a escribir juntos. De esta relación amorosa Benjamin recibiría la influencia real y directa de la militancia comunista de Lacis y ella encontraría en Benjamin una mancuerna para expresar sus inquietudes teóricas sobre la importancia del teatro y la ciudad en la organización comunista. En este periodo escribieron juntos un bello texto sobre Nápoles donde acuñaron el concepto de *ciudad porosa*. Más tarde Lacis le pediría a Benjamin que escribieran un texto sobre las actividades de teatro que ella estaba realizando con niños huérfanos en Moscú hacia 1920. Lacis escribiría en sus memorias:

Conversé muy detenidamente sobre ese tema con Benjamin. Me había pedido que elaborara un programa. Walter Benjamin dijo que él lo escribiría y daría un fundamento teórico a mi labor de Orel. Realmente lo escribió, pero en la primera versión expuso mis tesis de una manera sumamente complicada. En la casa Liebknecht lo leyeron y comentaron riendo: «Esto te lo escribió Benjamin». Le devolví el programa pidiéndole que lo escribiera en forma más comprensible.⁸⁹

El segundo texto es el que conocemos como *Programa de un teatro infantil proletario*, de 1928, y donde aparece por primera vez el concepto de «inervación» [*inervationen*]. Benjamin tomó prestado el concepto de Konrad Fiedler, teórico del arte alemán maestro de Paul Klee. Benjamin escribe:

⁸⁹ Asja Lacis citada en la presentación de Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1989), 7.

Konrad Fiedler ha sido el primero en demostrar, en sus *Escritos sobre el Arte* [*Schriften über Kunst*], que el pintor no es un hombre que vea de forma más naturalista, poética o extática que otras personas, sino que es un hombre que ve bien con la mano donde el ojo fracasa, que traslada la concreta inervación receptora de los músculos ópticos a la inervación creadora de la mano. Cada gesto infantil es a su vez inervación creadora en conexión exacta con la correspondiente inervación receptiva. Por ello, el desarrollo de este gesto infantil hacia las diversas formas de expresión, como elaboración de atrezo, pintura, recitados, música, danza e improvisación, responde en cada caso a las diversas secciones.⁹⁰

A partir de este texto, Benjamin convertirá esta reflexión en un concepto programático. Volverá a desarrollarlo poco después en 1928 en su libro *Calle de sentido único* que, por cierto, Benjamin dedicó a Asja Lacis. Aparecerá de forma decisiva en su texto sobre *El surrealismo*, donde por primera vez postula la inervación como un acto colectivo, como una «descarga revolucionaria»,⁹¹ capaz de desbordar la realidad en la que nos encontramos, la catástrofe que es el presente. Para Benjamin la inervación sería una consecuencia directa de la acción social revolucionaria que tiene su manifestación más clara en el «espacio de la imagen», un espacio de cuerpos configurado por aparatos. Adriana Valdés explica claramente la articulación entre el espacio de la imagen [*Bildraum*], un espacio producido por aparatos, y el cuerpo del colectivo:

El colectivo, como cuerpo, tiene una *physis*, dice [Benjamin], y este cuerpo está siendo organizado por la tecnología: su realidad política y fáctica se alcanza en el espacio de las imágenes –un espacio de la distracción, no sujeto ya a la contemplación, por cuanto estamos absolutamente inmersos en él, y por

⁹⁰ Walter Benjamin, «Programa de un teatro infantil proletario» [1928] en *Obras. Libro II / Vol. I* (Madrid: Abada, 2009), 383-384.

⁹¹ Benjamin, «El surrealismo,» 316.

lo tanto somos incapaces, salvo iluminaciones momentáneas, de tener conciencia de él.⁹²

El desarrollo decisivo del concepto con respecto a la teoría del arte y en general con la doctrina filosófica benjaminiana lo hará en el famoso texto *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, en particular vinculando el concepto de inervación con la actividad cinematográfica. En este texto Benjamin desarrolla dos momentos de la técnica caracterizados por la relación entre hombre y naturaleza:

La intención de la primera [técnica] sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda [técnica] es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada.⁹³

De este modo distingue entre dos momentos de la técnica, el primero como el medio para dominar y explotar a la naturaleza y al hombre y el segundo como una mediación no instrumental entre el hombre y la naturaleza, regulada de forma «armoniosa» por el juego. Benjamin coloca en esta coyuntura a los aparatos, en particular al cine, que encuentran su verdadera función política al enseñar a los hombres que la técnica es un sistema que permite su liberación mediante el mismo uso de los aparatos, una vez que «la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica».⁹⁴ En la primera redacción del texto, de 1935, Benjamin escribe:

El cine sirve al hombre de ejercicio en las nuevas apercepciones y reacciones que vienen condicionadas por el trato frente a un aparato estructural cuyo

⁹² Adriana Valdés, *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin* (Santiago: Orjikh editores, 2012), 50.

⁹³ Benjamin, *La obra de arte...*, 56.

⁹⁴ Benjamin, *La obra de arte...*, 57.

papel en su vida se acrecienta casi diariamente. Hacer del gigantesco aparataje técnico actual objeto de una intervención humana: esa es la tarea histórica en cuyo servicio tiene el cine su sentido estricto y verdadero.⁹⁵

El paso que da Benjamin de la definición de Fiedler de la intervención como «el hombre que ve bien con la mano donde el ojo fracasa» es del carácter singular del artista al carácter colectivo de la masa: porque no solo pasa del «artista» como singularidad sensible a la «masa» como colectivo que comparte los efectos del aparato (las apercpciones y reacciones) sino que además este mismo aparato es capaz de transformar la realidad de esa masa. Es decir, la tarea del cine será la de dotar a los hombres de las capacidades sensibles necesarias para movilizarse dentro del espacio de la imagen en el que estamos inmersos, producto del aparataje técnico de la modernidad.

De este modo se pueden entender los aparatos estéticos de la modernidad y, en particular el cine, como actos de intervención o, propiamente hablando, como la formación de nuevas apercpciones y reacciones informadas por un sistema de aparatos. En ese sentido, la intervención es para Benjamin una consecuencia directa de la reproducibilidad técnica, que aquí deberá entenderse no como la capacidad de multiplicación de imágenes a partir de una imagen matriz (entiéndase un negativo) sino más bien como una capacidad estructural de las obras de arte de ser reproducidas y que tiene como consecuencia la actualización del mundo sensible.

Es el sentido que recupera Susan Buck-Morss en una nota en su ensayo «Estética y anestésica»:

«Intervención» es el término de Benjamin para referirse a una recepción mimética del mundo exterior, una que es *fortalecedora*, a diferencia de una adaptación mimética que protege al precio de paralizar el organismo,

⁹⁵ Benjamin, *Obras. Libro I / Vol. 2*, 21. Traducción modificada: el original dice «technische Apparatur» que se traduce como «gigantesco equipamiento» pero debería entenderse «inmenso, gigantesco, enorme sistema técnico de aparatos» o «aparataje técnico».

privándolo de su capacidad para la imaginación, y consecuentemente, de responder en forma activa.⁹⁶

Es, en un sentido amplio, una consecuencia *positiva* de la segunda técnica que produciría una relación emancipada entre hombre y naturaleza. La relación emancipada entre hombre y naturaleza es el resultado de la segunda técnica que se denomina juego. En su teoría de los aparatos estéticos Jean-Louis Déotte parte de la distinción benjaminiana entre las dos técnicas para proponer la inervación como síntesis *lograda*:

Para Benjamin es una suerte de síntesis monstruosa entre la primera (dominación de la naturaleza por la técnica) y la segunda técnica (dominación por la técnica). El nombre de esta síntesis fantasmática del siglo XIX en las artes: el *art nouveau*. En el siglo XX, en política: el fascismo. ¿Cuál sería, al contrario, el nombre de una síntesis lograda entre los dos momentos de la técnica? Una técnica emancipadora, más allá de la dominación de la naturaleza y de la sociedad tecnicista, que procede por *inervación del cuerpo*, la cual es el otro nombre de una aparatización lograda del cuerpo.⁹⁷

Cabe señalar que la interpretación de los dos momentos de la técnica que hace Déotte resulta equívoca, ya que Benjamin en ningún momento refiere que la segunda técnica sea la dominación del hombre por la técnica. En *Calle de sentido único* Benjamin escribe «tampoco la técnica es el dominio de la naturaleza, sino *el dominio de la relación* entre la naturaleza y la humanidad». ⁹⁸ La técnica como sistema permitiría regular la relación entre hombre y naturaleza de tal modo que se evite la explotación y dominación de cualquiera de los dos sujetos. Sin embargo, rescatamos el postulado de la inervación como «síntesis lograda» (de los dos momentos de la técnica) en tanto aparatización del cuerpo ya que Benjamin mismo

⁹⁶ Susan Buck-Morss, «Estética y anestética. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte» en Walter Benjamin, *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca editora, 2015), 176. Las cursivas son mías.

⁹⁷ Déotte, *La época de los aparatos*, 107.

⁹⁸ Walter Benjamin, *Calle de sentido único* [1928] (Madrid: Akal, 2015), 91. El énfasis es mío.

señala que son los propios aparatos (producidos todavía bajo el régimen de la primera técnica) los que enseñan al hombre las posibilidades emancipatorias que los aparatos abren hacia las nuevas fuerzas productivas que la segunda técnica inauguran.⁹⁹ En palabras de Jan Sieber: «El arte sirve como un espacio de ensayo en el que el colectivo puede experimentar qué tan poco ha realizado su búsqueda por la felicidad bajo el hechizo de la primera técnica y familiarizarse con el espacio para el juego abierto por la segunda técnica».¹⁰⁰

Los aparatos configurarían a los cuerpos para percibir el mundo y, eventualmente, para transformarlo. La mano es la que enseña al ojo a mirar en el momento en el que traza sobre una superficie la figura que «mira», a condición de que se «haga ciego» al motivo, esto es, que deje de mirarlo mientras dibuja. En ese sentido, los aparatos en general, producen sensibilidades en tanto actualizan las percepciones de los cuerpos. La condición que aquí proponemos para lograr la inervación de los aparatos es la de diluir paulatinamente la relación directa entre la realidad observada y la producida por los aparatos. Es esta actualización de los cuerpos por los aparatos en donde reside la carga eminentemente política de las inervaciones producidas por los aparatos, ya que como señala Adolfo Vera, los «aparatos ponen en juego al cuerpo», y eso «conlleva a una acción emancipatoria».¹⁰¹

Este cuerpo es colectivo, como señala Benjamin en el texto sobre *El Surrealismo*, y como tal está organizado por la técnica que no es simplemente el conjunto de tecnologías y procedimientos vigentes en una época, sino un sistema orientado a darle un «diseño diferente al mundo».¹⁰² Es necesario inervar los aparatos para que esas nuevas sensibilidades tengan un efecto sobre el espacio de la imagen y así se liberen sus fuerzas emancipadoras sobre el

⁹⁹ Este principio se encuentra en el primero de los *exposés* del Proyecto de los Pasajes: «A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo» en Walter Benjamin, *El Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 38.

¹⁰⁰ Jean Sieber, «Técnica» en *Glosario Walter Benjamin. Figuras y conceptos*, ed. Esther Cohen (Ciudad de México: UNAM, 2016), 216-217.

¹⁰¹ Vera, «Breve glosario a modo de epílogo,» 142-143.

¹⁰² Sieber, «Técnica,» 218.

mundo. En una nota de la versión francesa del ensayo sobre *La obra de arte*, Benjamin escribe:

Las revoluciones en cuanto tales son intervenciones en el elemento colectivo o, más exactamente, tentativas de inserción de la colectividad que, por vez primera, encuentra sus órganos en la segunda técnica. Tal técnica constituye así un sistema que exige que las fuerzas sociales elementales sean subyugadas para que se pueda establecer un juego «armonioso» entre las fuerzas naturales y los hombres. Y así como un niño que aún aprende a coger tenderá la mano hacia la luna como hacia una pelota que se halle a su alcance, la humanidad en su conjunto, en sus intentos de intervención, aspira, junto a metas accesibles, a otras que, en principio, no son sino utópicas. Pues no es solamente la segunda técnica la que, en el curso de las revoluciones, anuncia las reivindicaciones más urgentes que le dirige a la sociedad. Precisamente debido a que esta técnica no aspira a otra cosa que a liberar más al hombre de sus cargas, el individuo ve extenderse de repente su campo de acción, hasta lo que es ya inconmensurable. Y es que, en este campo, no sabe orientarse todavía, pero en él ya afirma sus reivindicaciones.¹⁰³

Benjamin entiende que los *intentos* de intervención, es decir, de incorporar a la vida corporal y sensorial de las masas las apercpciones que producen los aparatos estéticos abren un campo de posibilidades inauditas en tanto es la actualización de la vida que se produce con la «segunda técnica» lo que permite a los hombres y mujeres relacionarse con su entorno de una forma mediada por el juego y no por la dominación.

11. El concepto de intervención al interior de la teoría de los aparatos estéticos

Queda claro que para Benjamin y, posteriormente, para Déotte, Buck-Morss y Vera, la *intervención de los aparatos estéticos* es una potencia revolucionaria en tanto actualiza los

¹⁰³ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada» [1936] en *Obras. Libro I / Vol. 2* (Madrid: Abada, 2008), 331-332.

cuerpos a una síntesis técnica regulada por el juego y la distracción. En este capítulo parto del desarrollo conceptual que hace Benjamin y la posterior reinterpretación de autores y autoras contemporáneas para postular que la invención debe distinguirse del uso prostético de los aparatos como «extensión» de los sentidos, y más bien debería pensarse como el ejercicio lúdico de una nueva sensibilidad configurada por los aparatos.

Es en ese sentido que la relación dada entre los cuerpos y los aparatos es en principio una relación de puesta en práctica. Flusser explica esta relación: «hombre y aparato se hallan complicados, y va a formar un amarrado de funcionamiento: la máquina funciona en función del fotógrafo, si y solamente si, este funcionar es en función de la máquina».¹⁰⁴ Los aparatos funcionan con los usuarios, es decir, existe una compenetración entre el funcionamiento del aparato que se entrelaza con la percepción informada por los aparatos. La sensibilidad moderna está siempre configurada por un aparato, es lo que propiamente nos haría «contemporáneos» según Déotte.¹⁰⁵ Esta sensibilidad entonces, busca reproducirse, es decir, reconfigurar nuevas experiencias visuales y nuevos destinos aún desconocidos de los aparatos.

Sin embargo, persiste la idea de que existe una separación, entre cuerpo y aparato, entre usuario e instrumento. Esta idea se fundamenta en el proceso físico-químico y óptico-mecánico que se necesita para la obtención de una imagen fotográfica o de una imagen técnica en general. En ese sentido, se ha difundido ampliamente la idea de que la imagen fotográfica es independiente de la intervención corporal del usuario u operador, es decir, que se obtiene sin un trabajo manual, a diferencia de la pintura o las imágenes gráficas que se hacen con la mano.

Persiste la idea de «no intervención de la mano sobre la superficie» de la imagen, que

¹⁰⁴ Vilém Flusser, «¿El instrumento del fotógrafo o el fotógrafo del instrumento?» en *Textos escogidos* (Valdivia: Magmamater, 2005), 33. Obtenido de <http://www.magmamater.cl/flusser/FLUSSER-WEB/archivo/spanisch/fin-de-la-ciudad.pdf>

¹⁰⁵ Déotte, *La ciudad porosa*, 98.

difunde la doxa sobre el aparato fotográfico, que reduce el cuerpo del artista, fotógrafo u operador a «la mano», pero ¿acaso el órgano visual, el ojo, las manos que operan la cámara, la posición que se necesita para hacer una toma y sobre todo la pre-visualización que se hace mentalmente, no son también «intervenciones» corporales del artista? Podría decirse que en la figura del «operador» del aparato como un agente casi contingente al propio funcionamiento del aparato está presente la separación clásica entre cuerpo y mente. Pero llevada a sus últimas consecuencias el aparato se imagina casi como un ente autónomo, siendo el operador un mero mecanismo que acciona y pone en marcha las operaciones necesarias para la formación de imágenes técnicas.

Con el advenimiento de los aparatos digitales esta supuesta autonomía del aparato se hace virtualmente patente. Los operadores se reducen a programadores del aparato y este puede actuar siguiendo estas órdenes. No se necesita ser fotógrafo para supervisar el funcionamiento de un sistema de cámaras de vigilancia: el operador ya no está ahí detrás de la cámara produciendo y evaluando las tomas. Se limita a editar y montar las imágenes en bruto cuando es necesario. Esta es una de las grandes diferencias entre los aparatos y los dispositivos de tecnovigilancia, aunque las cámaras que acechan en cada esquina, incluso las que tenemos frente a nosotros cada que abrimos nuestra computadora o tomamos nuestro teléfono móvil, tienen una estructura y funcionamiento técnico similar a los del aparato fotográfico, el uso y destino de las imágenes que producen son radicalmente distintos. En primer lugar no hay un público que comparta las imágenes como un bien simbólico, su uso se limita a las necesidades de vigilancia de las empresas y gobiernos. Y en segundo lugar, las imágenes que producen solo tienen como destino ser exhibidas cuando son extraordinarias, esto es, se produce un gran archivo de imágenes que nadie va a activar a menos que sea estrictamente necesario en la búsqueda de información o en el seguimiento en tiempo real de alguna persona o vehículo, por ejemplo. Más que producir sensibilidades, los dispositivos de

tecnovigilancia producen información, *datos* valiosos para empresas y gobiernos sobre el comportamiento, aspecto visual, hábitos de consumo de la población que se destinan al control y el marketing.

De tal modo que podemos distinguir dos formas específicas de operación de los objetos técnicos como señala Richard Bégin:

El objeto técnico se inscribe en dos construcciones epistemológicas diferentes. Es a partir de estas dos construcciones epistemológicas que es posible comprender cómo la objetivación de la tecnicidad implica una posición discursiva. Por otro lado, son estas mismas construcciones epistemológicas las que rigen la diferencia entre una técnica y una tecnología (es decir, literalmente, la implicación discursiva de la tecnicidad). Una de las dos construcciones epistemológicas privilegia una lógica de la subordinación al objeto útil sometido al *logos*; es la lógica del dispositivo. Mientras que la otra privilegia una lógica de la insubordinación al objeto técnico entendido como prótesis sometida al *ergon*; es la lógica del aparato. Tenemos entonces la opción de comprender la objetivación de la tecnicidad de dos maneras, si uno es foucaulteano (sic) (el *dispositif*), o benjaminiano (el *apparat*).¹⁰⁶

Esta «objetivación de la tecnicidad», es decir, el hacer-mundo de la técnica, es propiamente la inervación según la lógica de insubordinación del aparato técnico. Para Déotte un aparato no puede programarse, esto es, predefinir el resultado de su operación. En el momento en el que se programa el aparato deviene dispositivo y pierde todas sus potencialidades estéticas. Solo el uso insubordinado de las imágenes del dispositivo puede subvertir esa programación, o en todo caso *reprogramar* el dispositivo para producir algo diferente a lo esperado. Es el caso del *prankster* Rémi Gaillard que utiliza las cámaras de vigilancia vehicular que controlan el exceso de velocidad (conocidas como fotomultas) para

¹⁰⁶ Richard Bégin, «Sobre la movilografía» en *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, Adolfo Vera y Sergio Navarro eds., (Santiago: RIL editores - Universidad de Valparaíso, 2017), 125.

hacer fotografías de bodas, de equipos de fútbol o de moda. La imagen resultante pierde todo el sentido como documento de una infracción de tránsito y convierte el dispositivo en un aparato estético, no sin una clara intención de satirizar y burlarse de la autoridad.¹⁰⁷

La inervación de los aparatos tendría que ir en sentido contrario de estos dos preceptos: la separación del cuerpo y el aparato (esquema dual del cuerpo-mente) y la «autonomía» de los aparatos digitales (devenir dispositivo). Siguiendo a Déotte:

Si los aparatos inervan el cuerpo es que el injerto es mucho más sutil y total: no se trata solo de amplificar las capacidades sensoriales, físicas o intelectuales. Es necesario concebir una semejante introyección de los aparatos (...). Entonces, la hipótesis es la de una evolución creadora, de una plasticidad donde los aparatos juegan un rol esencial no solamente para colmar una falta inicial (...) la de un esencial acabamiento del hombre, una falta originaria o una ausencia de predestinación instintiva por ejemplo, sino también en el sentido de una inventiva que no responde a ninguna carencia, a ninguna necesidad, a ninguna falta de lo humano (...).¹⁰⁸

La inervación no equivale a un uso prostético de los aparatos, como una extensión del cuerpo que permite «expandir» los sentidos, ni como una incorporación quirúrgica del aparato en su sentido más literal: la sustitución de un órgano o agregación al cuerpo de una cámara o un mecanismo de percepción sensorial. El problema con la incorporación quirúrgica de mecanismos sensoriales es que limita las nuevas sensibilidades producidas a una sola persona: aquella que lleva en su cuerpo una cámara o una antena para percibir sonidos y traducirlos en colores.¹⁰⁹ Una de las particularidades de los aparatos es que, como señala Déotte, *crean a sus propios públicos*, es decir, producen a los agentes que serán sus

¹⁰⁷ Ver:

https://www.nimportequi.com/fr/playback?playlist=PLPipABjP1XLgevZlq5Ux8f5i0GksZo9kG&v=wqrJ_OY8byY

¹⁰⁸ Déotte, *La época de los aparatos*, 181-182.

¹⁰⁹ Véase el caso del «Transespecie Artist» Neil Harbisson en: <https://www.youtube.com/watch?v=ygRNoieAnzI>

destinatarios que, a final de cuentas, son colectividades. No podríamos pensar en el museo, el cine o la fotografía como aparatos sin esta capacidad de relacionar personas entre sí a partir de una producción sensible: el cine como gran acontecimiento de masas solo es posible como tal porque a) el cine produjo los elementos necesarios para hacerse comprensible y b) la mayoría de este público recién instituido comparte un presupuesto sensible básico producido por otros aparatos estéticos hermanados al cine, es decir, la fotografía, la *camera obscura*, los panoramas, etc. Esto no sucede con las prótesis o incorporaciones quirúrgicas, no crean comunidades sensibles y, si somos rigurosos, esta falta impide que les llamemos «aparatos» en *stricto sensu*.

Poner en juego el cuerpo para hacer una imagen técnica no implica solamente hacerse visible como cuerpo frente al objetivo de la cámara, es decir, reducir el cuerpo a su representación visual, sino establecer una relación orgánica entre cuerpo y aparato. Si revisamos la doxa sobre el aparato fotográfico, es común encontrar la idea de que los «artistas» previsualizan las imágenes que quieren producir y al final únicamente configuran los elementos necesarios para su producción y es la cámara quien produce físicamente la imagen. La previsualización de una imagen, o la formación de una imagen mental, es también un poner el cuerpo que cumple además con el ciclo de producción de sensibilidades: se habita el espacio de la imagen producida por aparatos, se adquiere su valor simbólico, se imagina una posibilidad nueva, y se hace una puesta en cámara que produce una nueva imagen. Ese ciclo solo es posible si existe un cuerpo sensible ya inmerso en el «espacio de las imágenes», capaz de transformar los estímulos de las imágenes en nuevas imágenes, en nuevas configuraciones sensibles, es decir, un cuerpo ya inervado por el aparato fotográfico. El cuerpo en los aparatos no está en la representación, sino en la incorporación de sus potencialidades sensibles a los cuerpos.

En el caso de las series que analicé anteriormente esta inervación sucede en el

momento en el que los fotógrafos asumen en su corporalidad las singularidades de las imágenes que observaron en un principio: en el caso de la serie *The Polaroid Workers Revolutionary Movement* es la acción misma de caminar a lo largo de una ruta ecoturística y aprovechar la luz añadida de la cámara Polaroid ID-2, función que tuvo que ser previamente desentrañada por el movimiento de Hunters y Williams, para hacer emerger del interior de la *black box* las características propias del aparato, es decir hacer visible el programa mismo. En el caso de las imágenes de Shadi Ghadirian la incorporación sucede a nivel imaginario retomando dos rasgos de las fotografías del Shah: el blanco y negro como rasgo de antigüedad histórica y los gestos y vestuarios de las mujeres en las imágenes para producir una serie nueva de imágenes donde estos rasgos sean subvertidos para poner el cuerpo de las mujeres contemporáneas de Irán (sus amigas, hermanas) en una tensión histórica entre la tradición y la modernidad. Hay un hacer con el cuerpo en ambos casos que cumple con las características antes referidas y tiene como membrana de visibilidad el espacio de la imagen, un espacio eminentemente político.

La intervención total de los aparatos deberá entenderse entonces como la encarnación de los procedimientos técnicos de percepción del aparato a la percepción sensible del cuerpo del fotógrafo, «hacer cuerpo el aparato»: ver como mira una cámara, escuchar como graba una grabadora, reproducir sonido como lo hace una bocina. Podemos ver esta ensoñación del *cuerpo configurado por aparatos* en el fotomontaje de Otto «Umbo» Umbehr *The Roving Reporter*, de 1926 (ver figura 71), muy cercano a la visualidad de los fotomontajes y collages surrealistas y espacial y temporalmente cercana a Benjamin (recordemos que las primeras elaboraciones del concepto de intervención datan de 1928).

La imagen está construida con diversos aparatos que configuran el cuerpo maquínico de un «fotorreportero». El personaje está basado en el periodista checo Egon Erwin Kisch, también conocido como el «reportero apresurado» [*Der Rasende Reporter*]. Lo único que

queda del cuerpo orgánico del personaje es la mitad de su cabeza y una mano: el ojo derecho es una de las primeras cámaras portátiles que aparecieron en el mercado disponible para reporteros y aficionados: una Ermanox. Tiene un par de gramófonos por orejas, su cuello es un reloj, sus piernas son vehículos, un avión y un coche, sus brazos son extensiones tubulares de plumas fuente y su tronco es una máquina de escribir:

La máquina de escribir solo enajenará del portaplumas la mano del literato cuando la precisión de las formas tipográficas intervenga inmediatamente en la concepción de sus libros. Presumiblemente serán entonces menester nuevos sistemas con configuración tipográfica más variable. Sustituirán la mano corriente por la inervación de los dedos imperiosos.¹¹⁰

Para Benjamin en este fragmento de *Calle de sentido único*, la forma tipográfica se impone a la producción literaria, es decir, será el aparato el que determine no solo su producción técnica, sino el contenido de los libros. La máquina de escribir inervará la mano que escribe con esos bolígrafos que el personaje tiene por brazos, para acelerar y producir nuevas sensibilidades. La inervación deja intactas las manos a favor de que los «los dedos imperiosos» escriban agitadamente en la máquina, mientras que todo su cuerpo se impulsa adelante la información: la enormidad de su cuerpo se impone a las montañas y a la ciudad que yace bajo él. El reportero escribe sobre su propio cuerpo, la máquina y su mano son parte de un mismo constructo tecnológico que continuamente se informa a sí mismo. La máquina curiosamente no tiene papel en el cual escribir, puesto que se escribe a sí mismo, sobre sí mismo y para sí mismo. La masa informe, que se encuentra bajo las montañas, no tiene rostro ni cuerpo, es la *multitud* de la que hablan Poe y Baudelaire, y que Benjamin hiciera el sujeto de la modernidad urbana. Esta multitud se ve avasallada por el cuerpo gigantesco del reportero, del aparataje técnico de la modernidad que ahora es más grande y rápido que los

¹¹⁰ Benjamin, *Calle de sentido único*, 33-34.

hombres. Y es precisamente porque este cuerpo está configurado por la técnica que el aparato ha inervado a los cuerpos, no solo de quienes producen imágenes o notas periodísticas, sino de la multitud que ahora recibe los acontecimientos como imágenes en un periódico, con mayor rapidez que nunca.

La imagen de Umbo hace referencia a la recién inventada figura del reportero que con más presteza que nunca se lanza sobre la noticia y transmite, gracias al gran aparataje técnico, información casi inmediatamente. La configuración técnica del acontecimiento se ha inventado.

Este devenir cuerpo-aparato no se limitaría a producir informaciones, sino a producir nuevas sensibilidades. Si nos remontamos a Benjamin y Déotte, esta es una de las características principales de los aparatos estéticos. Al percibir de otra forma y producir nuevas sensibilidades este devenir cuerpo-aparato produciría nuevas formas de relaciones, de lazos que nos unan. Este sería el potencial revolucionario que indica Benjamin en su nota sobre la segunda técnica. Solo una inervación total podría desatar por completo el potencial emancipatorio contenido en los aparatos. En este sentido, nos acercamos a lo que Richard Bégin define como «movilografía», es decir, una forma específica de *escribir con el cuerpo* la presencia en un espacio y tiempo específico con el uso de una cámara portátil. Bégin define este concepto como una:

«situación» grabada, que se encarna en la imagen la que refiere a una equivalencia entre los tres aspectos de la «movilidad mediática generalizada» que son la motilidad [en biología, capacidad de ciertos organismos para moverse espontánea e independientemente], la portabilidad (su carácter portátil) y la practicabilidad. Estos tres aspectos refieren al cuerpo del testigo, al aparato utilizado y al espacio vivido, y que inmortaliza la práctica de registro o escritura misma de la movilidad. [...] En suma, la movilografía quiere ser la escritura o la inscripción de lo «que se mueve». La movilografía es así una práctica de inscripción de la movilidad, pero, subrayo, de una

«movilidad generalizada». Puesto que lo que efectivamente inscribe es *al mismo tiempo* la movilidad de un cuerpo, la portabilidad de un aparato y la practicabilidad de un espacio. Pero de manera general, lo que la movilografía permite principalmente inscribir, es, como lo evocaba más arriba, el hecho de estar «en sintonía» con su entorno.¹¹¹

Si bien habría señalar que el paso de los aparatos fotográficos y cinematográficos analógicos al hiperaparato digital o numérico, del que las cámaras portátiles son uno de sus múltiples aparatos, es ontológico puesto que se pasa de un procedimiento óptico-químico a otro óptico-informático, los aparatos digitales *absorbieron* a los precedentes:

los «antiguos» aparatos proyectivos fueron absorbidos, miniaturizados, complejizados, reconfigurados y sintetizados. Vamos hacia un aparato único que trabajará indiferenciadamente con los sonidos, las imágenes, los textos, etc., reducidos en *data*: la discretización. Una imagen digital no es otra cosa que un «texto» muy largo, un continuum de enunciados no vocalizables y que tampoco pertenecen a lo visible.¹¹²

El aparato único del que habla Déotte, en el que cada cámara, cada computador es solo un nodo en una red global de pantallas, permite que los cuerpos establezcan una relación insubordinada y distraída sobre su propia movilidad y su inscripción digital:

Habría que hablar más bien de una dimensión «pragmática», ya que es un programa de acción, o de génesis, para una máquina. Efectivamente, entramos entonces en el mundo del poder sobre los seres y las cosas. No hay más continuidad, y entonces tampoco más relación topológica, entre lo que veo en la pantalla digital y la cosa supuesta que sirve de referencia, ya que entre ellos, están estas páginas de programas, estos algoritmos. Así, el modelo explicativo y productivo de la fotografía ya no es la óptica o la química, sino un proceso

¹¹¹ Bégin, «Sobre la movilografía,» 121.

¹¹² Déotte, «Benjamin y la paradoja del calcetín,» 38.

técnico que pertenece más bien al radar. El paso de la foto analógica a la digital señala la desaparición de la fotografía como aparato en beneficio de la fotografía como medio de comunicación. Ni siquiera es evidente que se pueda aún hablar de huellas inscribiéndose en un soporte: de tal suerte la noción de aparato se ve tal vez sobrepasada. [...]

Es entonces la huella, si todavía podemos hablar de huella, la que ha cambiado de naturaleza: ella se convirtió en *datum*, es decir, una información que hemos comprado a crédito para actuar inmediatamente. Nuestra relación al tiempo se halla sometida a la determinación de la efectividad: un programa se escribe para generar sin otra mediación los ordenadores, software, lenguajes e interfaces necesarias, un mundo enriquecido de todo el aporte de las tecnociencias.¹¹³

El mundo que construye la desaparición paulatina de los aparatos y las huellas hacia un cúmulo infinito de datos es el principio de la movilografía como la síntesis lograda de la inervación del aparato digital. Es decir, a condición de que el aparato técnico analógico pierda su condición de referencialidad con el objeto y que la imagen se convierta en dato, es que se puede lograr una síntesis entre el cuerpo y el aparato. En otras palabras, el aparato desaparece en el cuerpo para engendrar imágenes.

El registro de la experiencia inmediata transforma entonces así una tendencia en una verdadera *utopía tecnológicamente orientada*. «Estar en sintonía con el mundo», a saber ser el héroe de su propia vida, como lo indica la publicidad de GoPro, deviene el objetivo de todo aparato portátil que se respete, a los que se les añade además un diseño ligado prioritariamente a su carácter portátil. La experiencia inmediata deviene en ese sentido la verdadera atracción «movilográfica».¹¹⁴

Imágenes que comunican su propio engendramiento y nada más. Este engendramiento

¹¹³ Déotte, «Benjamin y la paradoja del calcetín,» 39.

¹¹⁴ Bégin, «Sobre la movilografía,» 122. Traducción ligeramente modificada.

es «la particularidad «tecno-estética» de la movilografía, a saber: la emancipación del cuerpo». ¹¹⁵ Pero, de ¿qué se emancipa el cuerpo? La hipótesis final de esta investigación y que deberá ser puesta a prueba, es que la inervación de los aparatos estéticos en la época digital, permite la emancipación del cuerpo de la lógica del dispositivo, que como vimos más arriba, es la lógica del control y la producción de comportamientos programados más que de sensibilidades.

Todas las características tecno-estéticas de la inervación del aparato digital aparecen visibles en el corto movilográfico de Sophie Sherman *Fear thy not* (2010) ganador del festival Pocket Films, celebrado en París Francia en 2010 (figura 72). ¹¹⁶ El corto, grabado con una cámara portátil, hace aparecer el cuerpo de Sherman recortado por el cuadro y la movilidad del aparato, en una misma imagen. La mano que graba es la mano derecha invisible de la protagonista, que estira su brazo izquierdo para hacer patente su propia condición de «operadora» y protagonista. Es decir, en estas nuevas condiciones técnicas, desaparece por completo la figura del «operador» (cinefotógrafo o camarógrafo) y del sujeto de la representación, ya que el aparato y el sujeto han devenido uno mismo. La imagen es entonces la escritura de la movilidad del cuerpo, en tanto ausente visiblemente del cuadro, pero presentificando la situación, es decir, siendo al mismo tiempo el motor del engendramiento de la imagen y el registro de su propia movilidad. Hacia la mitad del corto, que no rebasa los dos minutos, el canto de Sophie aumenta de volumen mientras se dirige a la entrada del túnel. La agitación de su cuerpo en movimiento se hace patente no solo en el cuadro que se tambalea, sino en la tesitura de su voz. Mientras Sophie se introduce al túnel, su voz se amplifica con la estructura que la envuelve y sin dejar nunca de grabar ni cantar su cuerpo reaparece al otro lado del camino.

La movilografía como práctica específica posibilitada por el aparato digital produciría

¹¹⁵ Bégin, «Sobre la movilografía,» 122.

¹¹⁶ Ver Sophie Sherman, *Fear thy not* (2010) en: <https://youtu.be/baS3IKmcZkc>

entonces una nueva configuración de lo sensible, una configuración sintética donde las experiencias somáticas puedan compartirse en el instante en que se producen. La inscripción del cuerpo en una síntesis numérica, algorítmica, permite compartir no la «experiencia» (problematizada por Benjamin y largamente discutida) sino la propia inscripción, su movilidad y la circulación de las imágenes en un flujo incesante de imágenes:

En ello se manifiesta el estado de apropiación penetrante del aparato, pero también y al mismo tiempo, su condición expansiva y proyectiva, cosa que pone al cuerpo en un estado de perpetua movilidad. Aquí resulta importante detenerse para no olvidar ciertos riesgos asociados a este estado: en la distancia entre cuerpo y prótesis/aparatada, se produce una indistinción que tensiona aún más la ilusión de dominio del dispositivo. De este modo, un instrumento que inerva invisiblemente nuestro cuerpo no hace más que introyectar el metaprograma a un nivel insospechado, transformándose la carnalidad en una mera extensión gestual del aparato. En concreto con respecto a los dispositivos digitales personales de la actualidad, vemos que se vuelven verdaderas prótesis expansivas, invisibilizándose en su uso cada vez más común y masivo al punto de considerarlas como parte de una normalidad corporal. Al mismo tiempo, en su dimensión multiabarcadora, han devenido totalizadores de experiencias inmersivas, espectaculares y ampliamente conectivas en las que se genera una utopía de entrega o apertura de unos con otros siendo que en rigor pareciera aumentar el problema de encierro y autoafirmación.¹¹⁷

Si bien Valeria Radrigán, la autora de este artículo, utiliza indistintamente los términos «aparato» y «dispositivo», y entiende la inervación como una «extensión prostética» de los aparatos, tema que tratamos de desmontar en este capítulo, el entendimiento de la compenetración de los aparatos digitales y el cuerpo queda afianzada como una potencia

¹¹⁷ Valeria Radrigán, «Cuerpos frontera: mutación a través de interfaces digitales» en *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, Adolfo Vera y Sergio Navarro eds., (Santiago: RIL editores - Universidad de Valparaíso, 2017), 187.

subversiva del programa de los dispositivos, produciendo «una zona borrosa o sublime de los aparatos»¹¹⁸ que pone en tensión al cuerpo sometido al dispositivo y el cuerpo subvirtiendo el programa. Esa «zona borrosa», es la «utopía tecnológicamente orientada», en palabras de Bégin, que abren los aparatos como productores de sensibilidades y los dispositivos como productores de información, de datos. Es esa zona borrosa utópica la que buscamos explorar y expandir con la inervación.

Esto se condice con la visión que el mismo Flusser plantea para con los aparatos digitales. En «¿Agrupación o Conexión?», el autor plantea la condición efectiva de los medios telemáticos de conectar profundamente a los sujetos en vínculos intensos y responsables que trascienden la proximidad física para acercarse existencialmente en una realización mutua.

Con ello aparecería una posibilidad de subvertir el metaprograma en la inserción de una especie de actividad vírica o *hackeo* en el sistema, donde el funcionario-jugador inventa nuevas reglas y re-activa lógicas conectivas metacorporales que operarían como nodos trinchera imposibles de capturar.¹¹⁹

La inervación de los aparatos estéticos digitales quedaría entonces configurada como la trinchera desde donde se puede abrir el camino a una subversión de los dispositivos de tecnovigilancia que nos encierran cada vez más en su red, solo a condición de que desaparezca por completo la referencialidad topológica de los aparatos analógicos y la noción de aparatos como «prótesis» o extensiones corporales, dado que los aparatos no vienen a cubrir ninguna falta sino al contrario a crear nuevas posibilidades sensibles.

12. A manera de conclusión

Lejos de dar como concluida esta exploración sobre las posibilidades de (re)escritura de la historia y del potencial emancipador que los aparatos estéticos contienen, a partir de las

¹¹⁸ Radrigán, «Cuerpos frontera,» 188.

¹¹⁹ Radrigán, «Cuerpos frontera,» 187.

últimas reflexiones sobre la inervación y el tránsito paulatino a una zona «sublime de los aparatos» se abren una serie de posibilidades aún inexploradas sobre las potencialidades que la nueva época transmoderna plantea. Es encima de ese abismo del pensamiento que amenaza con devorar cualquier formulación sobre el presente que estas reflexiones pretenden mantenerse suspendidas, sin aventurar una conclusión en el sentido de final o de cierre. Podemos plantear la posibilidad de seguir abriendo caminos del pensamiento crítico sobre las imágenes del presente que aunque parezcan confusas y desbordantes no son en absoluto impenetrables. Algunas herramientas conceptuales planteadas anteriormente pueden ayudarnos a analizarlas: si los aparatos producen sensibilidades y hacen época en el mismo proceso, entonces podemos afirmar que la época actual del hiperaparato está configurada por una sensibilidad en común. ¿Cuál es? ¿Cómo puede configurar los acontecimientos y hacerlos aparecer en el espacio de la imagen? La movilografía es uno de esos modos, uno que está mediado por la incorporación del aparato en el cuerpo del usuario y del gesto de la movilidad en la factura misma de la imagen.

La inervación de los aparatos permite subvertir el metaprograma por el que operan hoy en día los sistemas de tecnovigilancia, esto a condición de hacernos cargo de las imágenes que producimos. Sin una reflexión crítica sobre los modos de producir imágenes y hacerlas visibles es imposible no reproducir un programa predeterminado que nos orilla a nunca dejar de producir y consumir imágenes sin detenernos a mirarlas.

Bibliografía

- Bégin, Richard. «Sobre la movilografía.» En *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios.*, editado por Adolfo Vera Peñaloza y Sergio Navarro Mayorga, 191-136. Santiago: RIL editores. Universidad de Valparaíso., 2017.
- Benjamin, Walter. *Calle de sentido único*. Madrid: Akal, 2015.
- . *Calle de sentido único*. Madrid: Akal, 2015.
- . *El Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea.» En *Obras. Libro II / Vol. 1*, de Walter Benjamin, 301-316. Madrid: Abada, 2007.
- . *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM ediciones, 2009.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada.» En *Obras. Libro I / Vol. 2*, de Walter Benjamin, 323-353. Madrid: Abada, 2008.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Distrito Federal: Ítaca, 2003.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera redacción.» En *Obras. Libro I / Vol. 2.*, de Walter Benjamin, 7-47. Madrid: Abada, 2008.
- . *Obras. Libro II / vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.
- . *Obras. Libro II / vol. 2*. Madrid: Abada, 2009.
- Benjamin, Walter. «Parque Central.» En *Obras. Libro I / Vol. 2*, de Walter Benjamin. Madrid: Abada, 2008.
- Benjamin, Walter. «Programa de un teatro infantil proletario.» En *Obras. Libro II / Vol. 1.*, de Walter Benjamin, 380-386. Madrid: Abada, 2009.
- Benjamin, Walter. «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre.» En *Obras. Libro II / Vol. 1.*, de Walter Benjamin, 144-162. Madrid: Abada, 2007.
- Broomberg, Adam. *Phaidon Online*. 28 de Enero de 2013.
<https://es.phaidon.com/agenda/photography/articles/2013/january/28/new-show-explores-racism-in-photography/> (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- Broomberg, Adam, y Oliver Chanarin. *Broomberg and Chanarin*. s.f.
<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1> (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- Buck-Morss, Susan. «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.» En *Estética de la imagen*, de Walter Benjamin, 159-204. Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Damisch, Hubert. *El desnivel*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2007.
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Déotte, Jean-Louis. «Benjamin y la paradoja del calcetín.» En *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, editado por Adolfo Vera Peñaloza y Sergio Navarro Mayorga, 31-41. Santiago: RIL editores. Universidad de Valparaíso, 2017.
- . *Catástrofe y olvido. La ruina, Europa, el museo*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- . *El hombre de vidrio: estéticas benjaminianas*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- . *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Metales Pesados, 2013.

- . *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- Fernández H., Diego. «Notas sobre el «concepto» de Aufgabe en Walter Benjamin.» *Papel Máquina* (Palinodia), nº 2 (junio 2009): 37-47.
- Flusser, Vilém. «¿El instrumento del fotógrafo o el fotógrafo del instrumento?» *Magmamater* (Magmamater), 2005: 33-35.
- . *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2014.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve, 2009.
- Ghadirian, Shadi. s.f. <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste?lang=en> (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- . 2003. http://www.oozebap.org/text/shadi_ghadirian.htm (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- . *The Guardian*. 13 de febrero de 2013. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/13/shadi-ghadirian-best-photograph> (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- . *Zone Zero*. s.f. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ghadirian/statement.htm> (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- Grossi, Erica. *Walter Benjamin. Arte, medios y filosofía de la historia. Para una arqueología de los tiempos modernos*. Barcelona: Salvat, 2018.
- Hunters, Caroline. *Democracy Now*. Diciembre de 2012. http://www.democracynow.org/2013/12/13/polaroid_apartheid_inside_the_beginnings_of (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- Issa, Rose. «Like this.» En *Shadi Ghadirian. Iranian Photographer*, de Shadi Ghadirian, editado por Rose Issa, 64. Londres: Saqi, 2008.
- . *The Kitchen Sisters*. s.f. <http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/> (último acceso: 8 de septiembre de 2019).
- Koepnick, Lutz. «Benjamin in the Age of New Media.» En *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, editado por Rolf J. Goebel, 112-129. Nueva York: Camden House, 2009.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Liotard, Jean-François. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Madrid: Akal, 2014.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Morgan, Eric J. «The World Is Watching: Polaroid and South Africa.» *Enterprise & Society: The International Journal of Business History* 7, nº 3 (Junio 2006): 520-540.
- Oyarzún, Pablo. «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad.» En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, de Walter Benjamin, 7-34. Santiago: LOM ediciones, 2009.
- Radrigán, Valeria. «Cuerpos frontera: mutación a través de interfaces digitales.» En *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, editado por Adolfo Vera Peñaloza y Sergio Navarro Mayorga, 183-192. Santiago: RIL editores. Universidad de Valparaíso, 2017.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Rodríguez Magda, Rosa María. «Transmodernidad: hacia un nuevo paradigma.» *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1, nº 1 (Mayo 2011): 13.

- Roth, Lorna. «Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity.» *Canadian Journal of Communication* 34 (2009): 111-134.
- Sieber, Jan. «Técnica.» En *Glosario Walter Benjamin. Figuras y conceptos*, editado por Esther Cohen, 209-218. Ciudad de México: UNAM, 2016.
- Srnicek, Nick. *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Valdés, Adriana. *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago: Orjikh editores, 2012.
- Vera, Adolfo. «Breve glosario a modo de epílogo.» En *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière.*, de Jean-Louis Déotte, 137-145. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- . *El Desconcierto*. 20 de febrero de 2018. <https://www.eldesconcierto.cl/2018/02/20/in-memori-am-de-jean-louis-deotte-1946-2018-nunca-del-lado-de-los-vencedores/> (último acceso: 23 de noviembre de 2019).
- Yacavone, Kathrin. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: Alpha Decay, 2017.

ANEXO

FIGURAS

Figura 1. Tarjetas Shirley.....	86
Figura 2. Cámara Polaroid ID-2.....	87
Figura 3. Carnet de identificación o «dompas».....	88
Figuras 4 a 32. Broomberg y Chanarin, <i>The Polaroid Revolutionary Workers</i> (selección).....	89
Figura 33. Nasser al-Din, Shah de Persia.....	118
Figura 34. Fotografía de Nasser al-Din.....	119
Figura 35. Fotografía de Antoine Sevruguin, Irán, 1901.....	120
Figuras 36 a 70 a Serie <i>Qajar</i> de Shadi Ghadirian.....	121
Figura 71. Umbo, <i>The Racing Reporter</i> (Egon Erwin Kisch), 1926.....	156
Figura 72. Sophie Sherman, <i>Fear thy not</i> (2010).....	157



Figura 1. Tarjetas Shirley

Consultado el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://www.buzzfeed.com/syreetamcfadden/teaching-the-camera-to-see-my-skin#.ukVV8ZgXr>



Figura 2. Cámara Polaroid ID-2
Consultada el 8 de septiembre de 2019
en:
<http://www.polamad.com/polaroidshop-studioexpress.html>



Figura 3. Carnet de identificación o «dompas».

1 de enero de 1985, Cabo Provincia, 1985.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://www.unmultimedia.org/photo/detail.jsp?id=322/32251&key=18&query=apartheid&lang=en&sf>

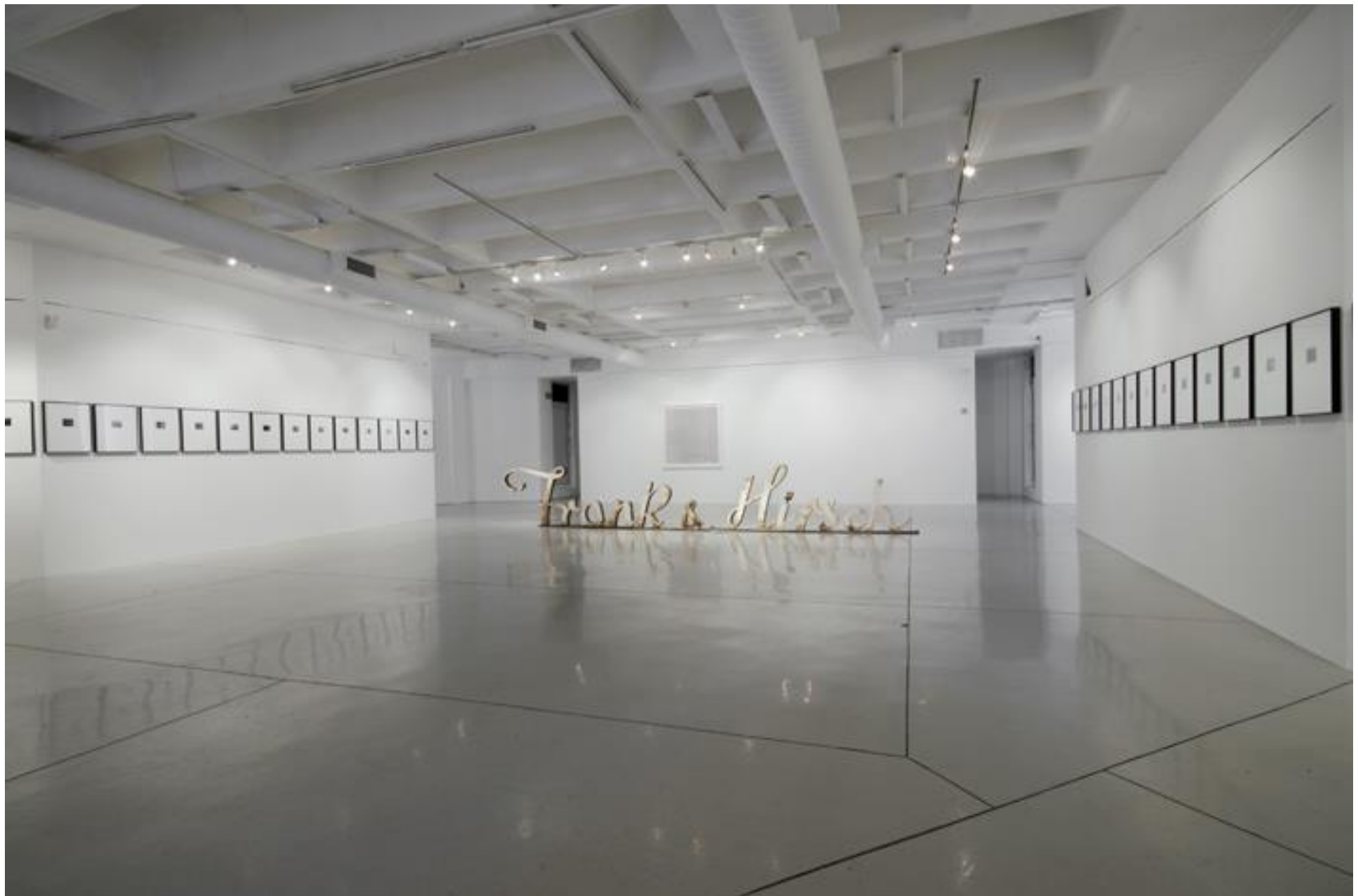


Figura 4. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 5. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 6. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 7. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 8. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 9. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 10. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 11. Broomberg y Chanarin, *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>



Figura 12. Broomberg y Chanarin. Rótulo de letras corpóreas, 2013.

Acero y pintura. 93 x 865 x 9 cm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/311>



Figura 13. Broomberg y Chanarin *The Polaroid Revolutionary Workers*, registro de la exposición, Goodman Gallery, Johannesburgo, 2013.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>

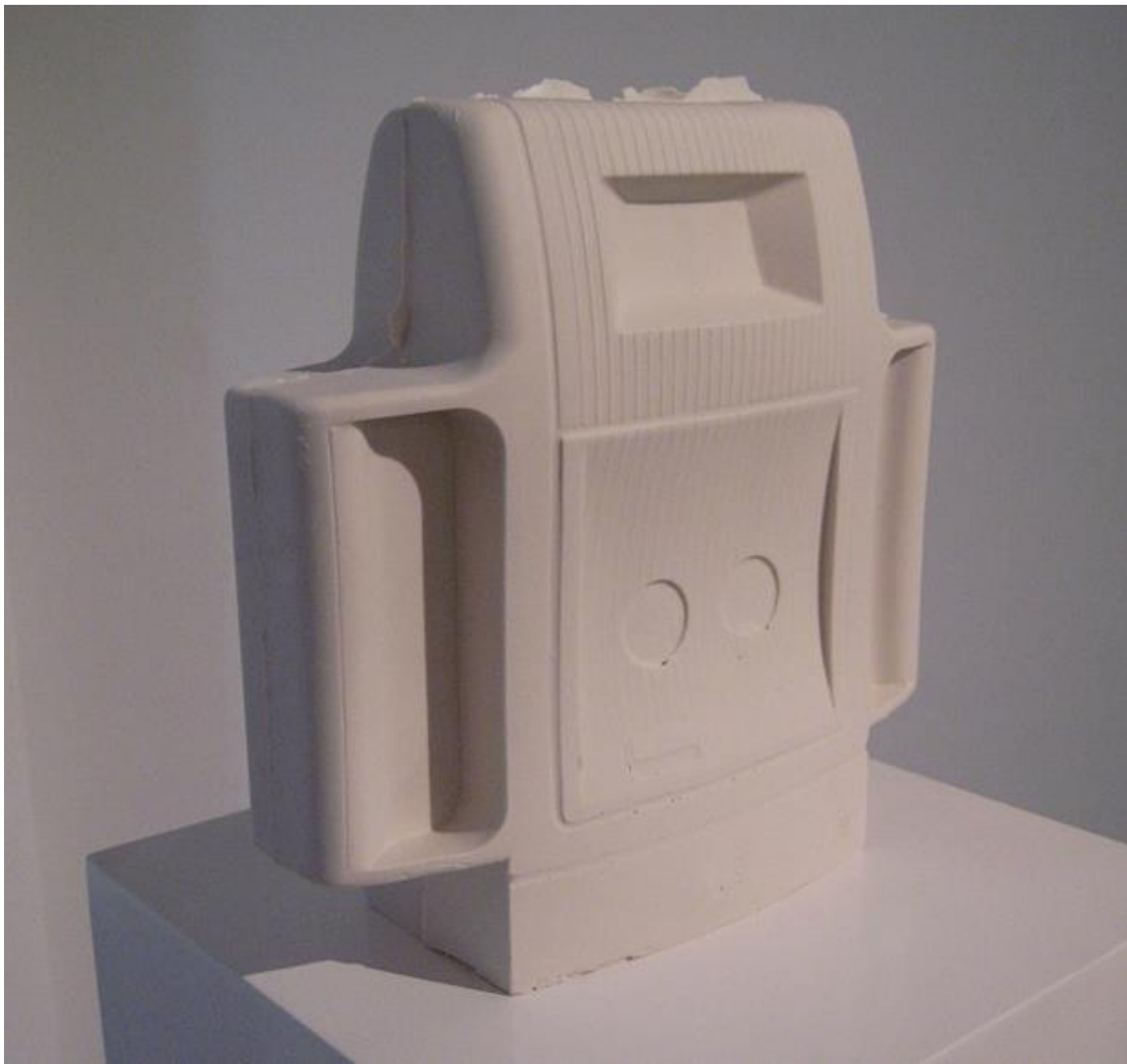


Figura 14. Broomberg y Chanarin. Réplica en cerámica de la cámara ID-2, 2013.
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en: <https://www.broombergchanarin.com/polaroid-new-installation>

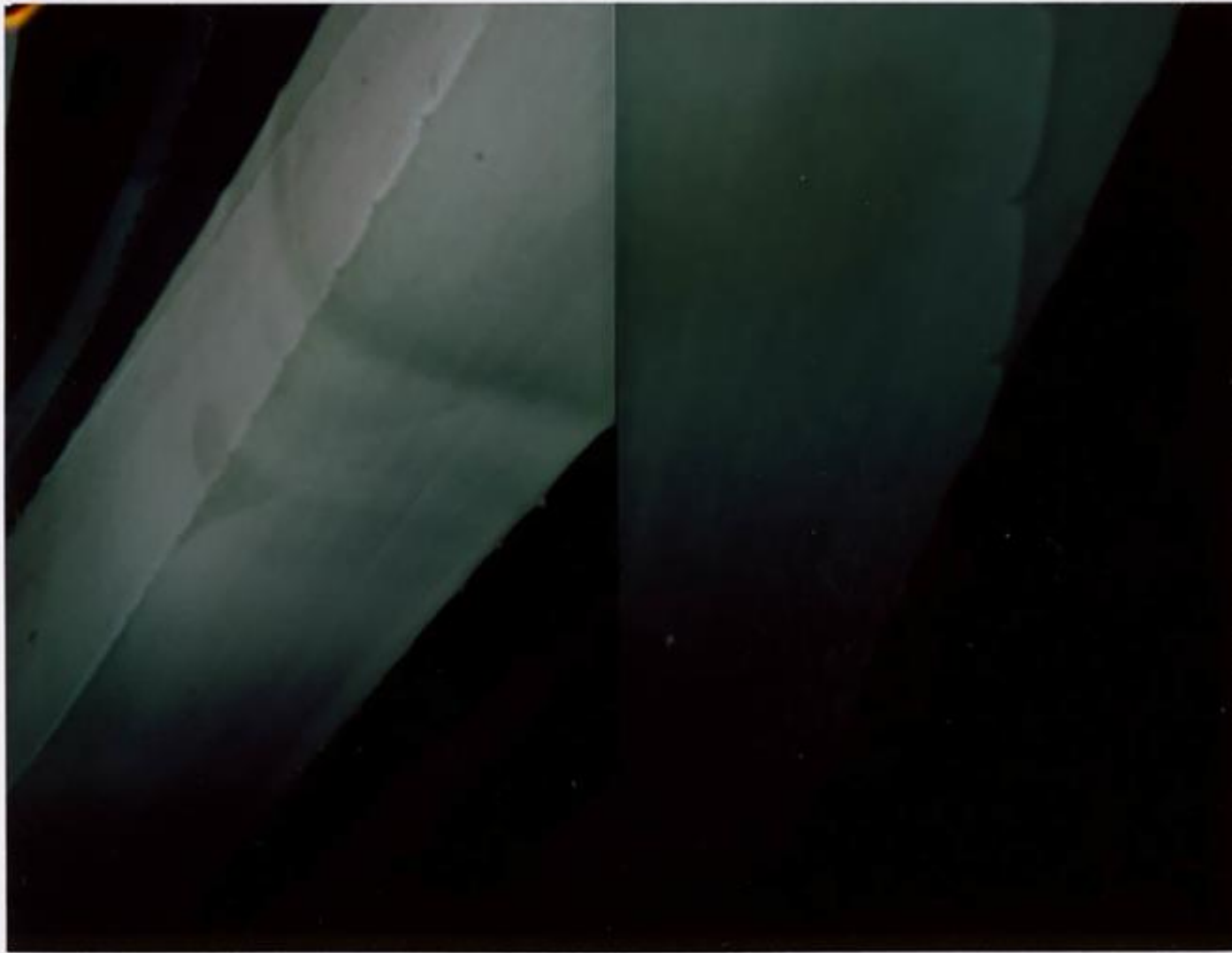


Figura 15. Broomberg & Chanarin I.D.001, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>

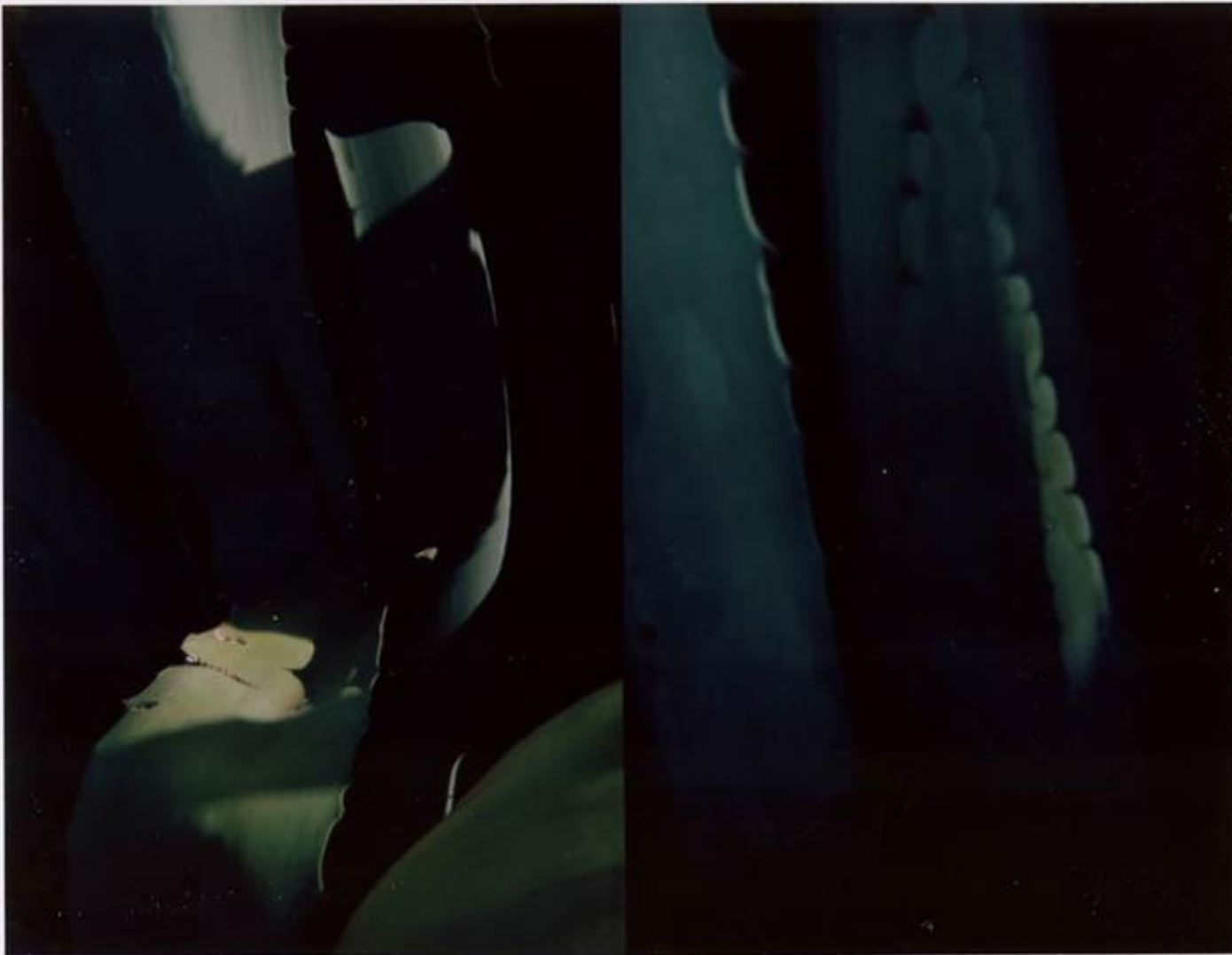


Figura 16. Broomberg & Chanarin I.D.003, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 17. Broomberg & Chanarin I.D.004, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 18. Broomberg & Chanarin I.D.006, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 19. Broomberg & Chanarin I.D.006, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 20. Broomberg & Chanarin I.D.029, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 21. Broomberg & Chanarin I.D.031, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>

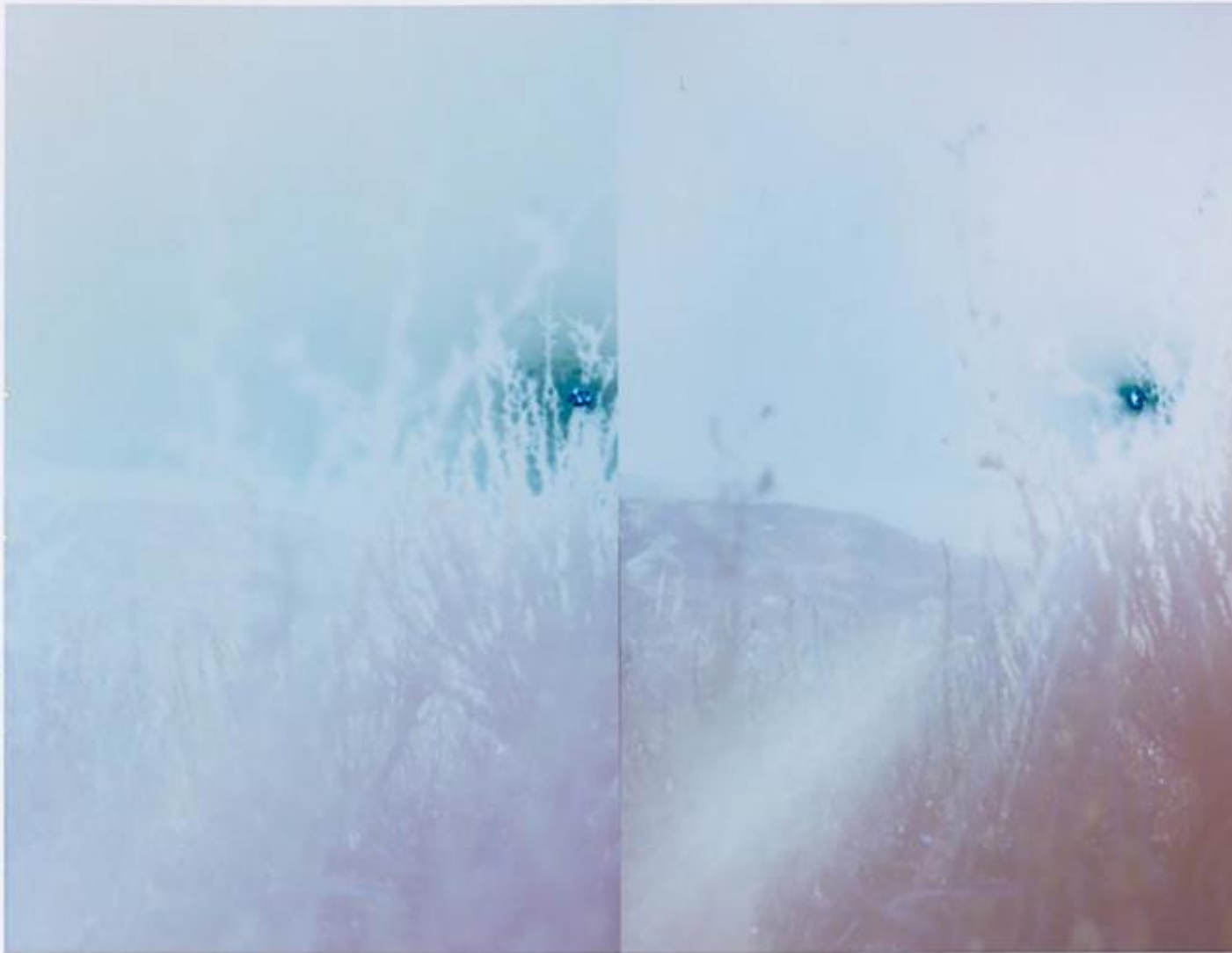


Figura 22. Broomberg & Chanarin I.D.032, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 23. Broomberg & Chanarin I.D.033, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 24. Broomberg & Chanarin I.D.037, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 25. Broomberg & Chanarin I.D.039, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 26. Broomberg & Chanarin I.D.041, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 27. Broomberg & Chanarin I.D.045, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>

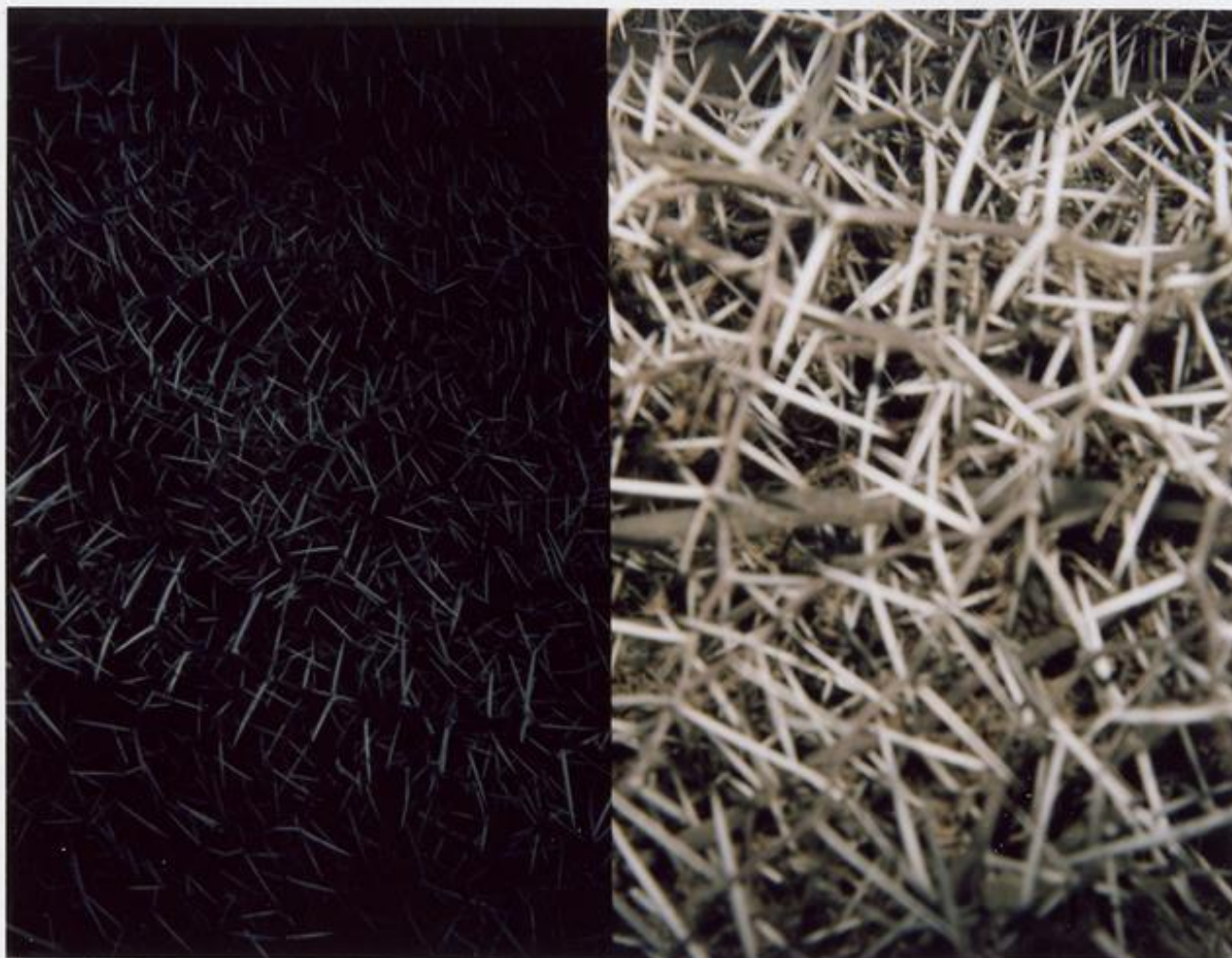


Figura 28. Broomberg & Chanarin I.D.052, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>

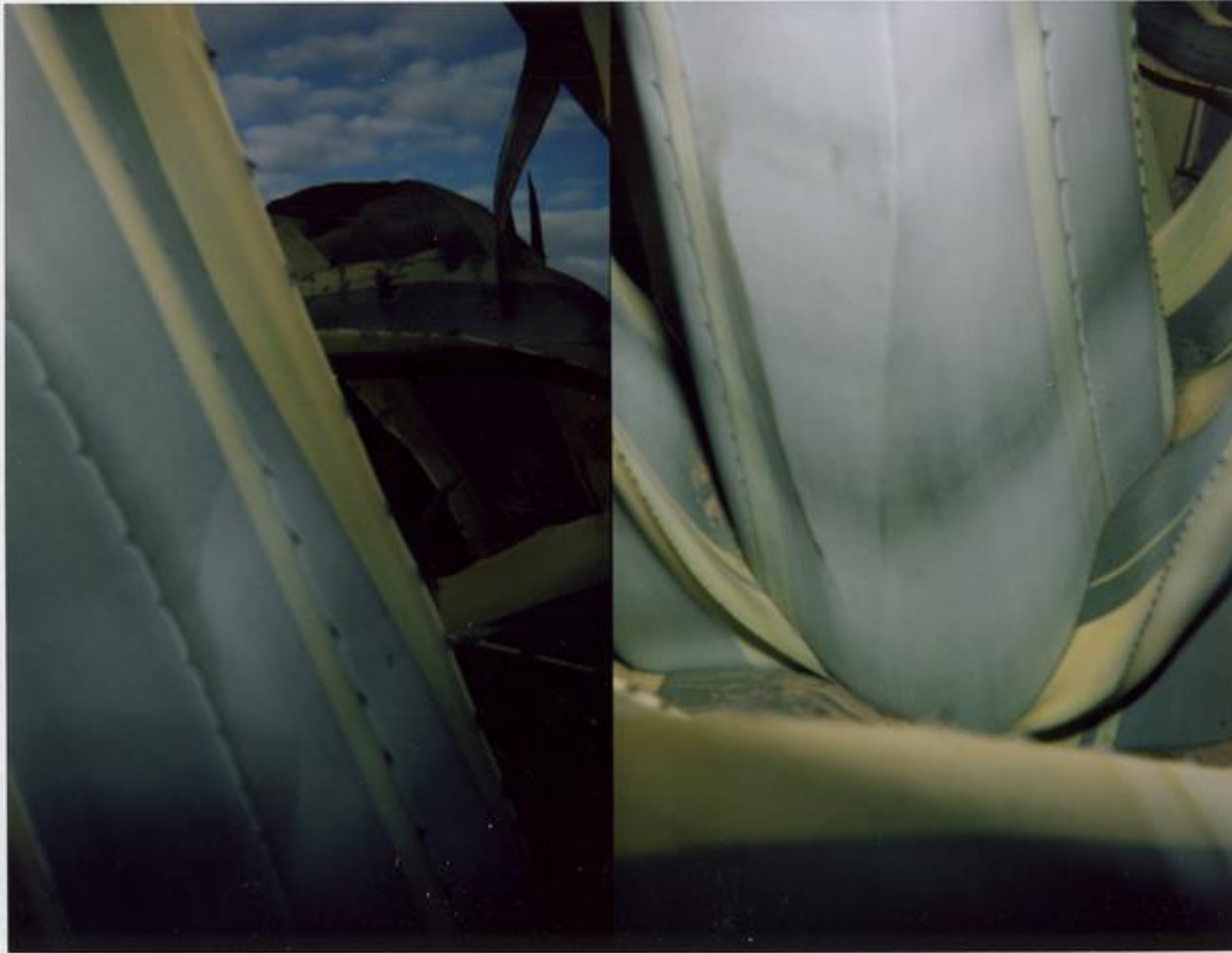


Figura 29. Broomberg & Chanarin I.D.057, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 30. Broomberg & Chanarin I.D.070, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 31. Broomberg & Chanarin I.D.076, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>



Figura 32. Broomberg & Chanarin I.D.079, *The Polaroid Revolutionary Workers*, 2013.

Fotografía Polaroid, 107mm x 86mm.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<https://www.broombergchanarin.com/polaroid-revolutionary-workers-1>

Figura 33.
Nasser al-Din, Shah de Persia

Primer dirigente moderno Iraní en visitar Europa
Estableció un estudio fotográfico en el
Palacio Golestan.
Fue poeta, pintor y patrón de las artes

W. & D. Downey
Albumen, carte-de-visite, 1870s
3 5/8 in. x 2 1/4 in
National Portrait Gallery, Londres.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
[http://www.npg.org.uk/collections/search/
person.php?
LinkID=mp85940&displayStyle=thumb](http://www.npg.org.uk/collections/search/person.php?LinkID=mp85940&displayStyle=thumb)



W. & D. DOWNEY

118
COPYRIGHT



Figura 34.

Fotografía de Nasser al-Din.

Sin fecha.

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/>



Figura 35. Fotografía de Antoine Sevruguin, Irán, 1901.
Fotógrafo Armenio-georgiano, empleado de Nasir al-Din Shah Qajar.
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<https://www.flickr.com/photos/77912654@N05/6994943876/>

Figura 36.
Qajar #1. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-1>

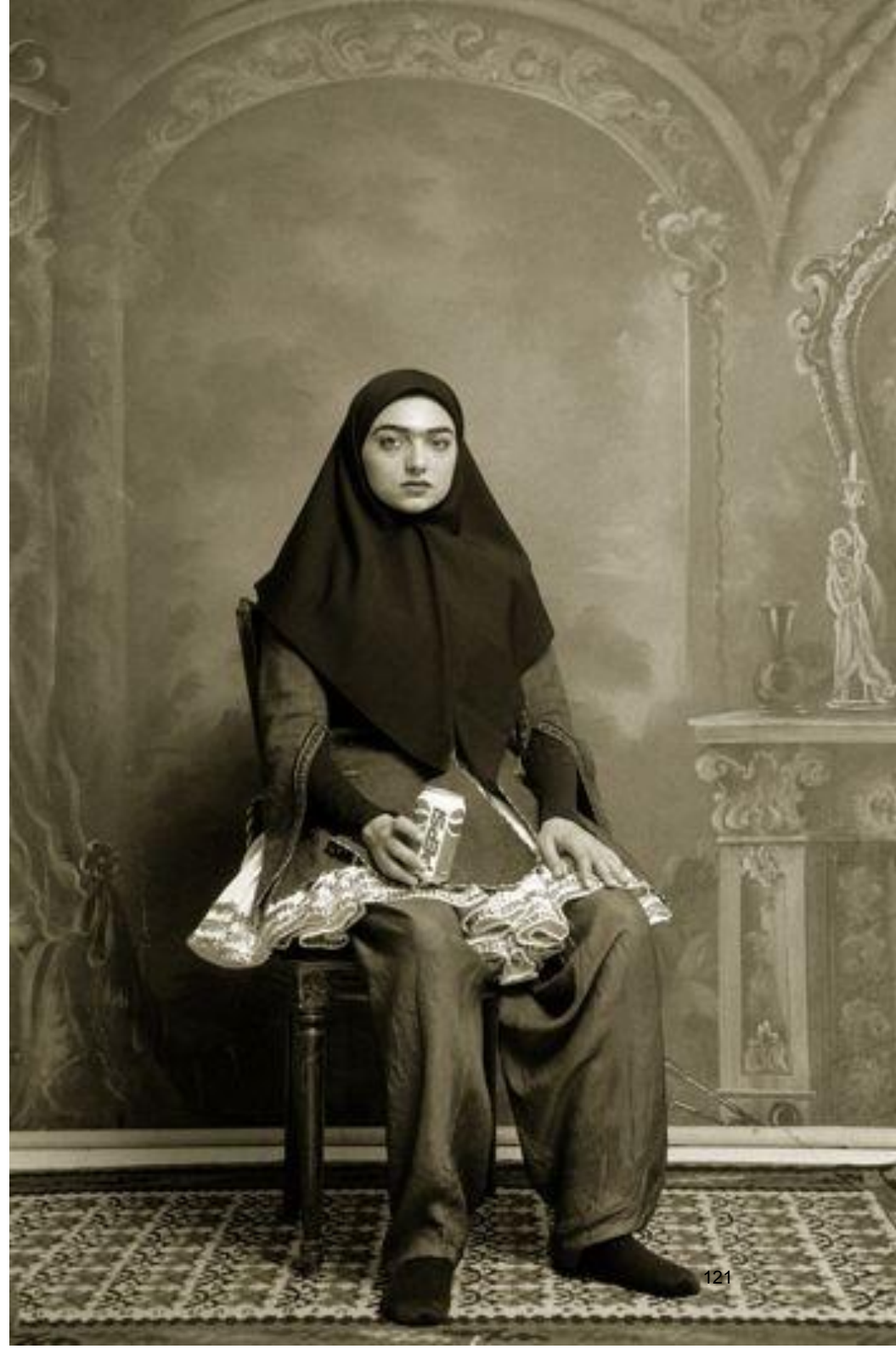


Figura 37.
Qajar #2. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-2>





Figura 38.
Qajar #3. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-3>

Figura 39.
Qajar #4. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-4>





Figura 40.
Qajar #5. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-5>

Figura 41.
Qajar #6. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 1 de abril de 2017 en:
[http://shadighadirian.com/index.php?
do=photography&id=9#item](http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item)





Figura 42.

Qajar #7. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en: <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-7>

Figura 43.
Qajar #8. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-8>





Figura 44.
Qajar #9. 1998/ 60x90 cm & 30x40 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-8>

Figura 45.
Qajar #10. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-10>





Figura 46.
Qajar #11. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-11>

Figura 47.
Qajar #12. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-12>



Figura 48.
Qajar #13. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-13>



Figura 49.
Qajar #14. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-14>



Figura 50.
Qajar #15. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-15>



Figura 51.
Qajar #16. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-16>



Figura 52.
Qajar #17. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-14>



Figura 53.
Qajar #18. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-18>





Figura 54.

Qajar #19. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-19>

Figura 55.
Qajar #20. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-20>





Figura 56.
Qajar #21. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-21>



Figura 57.
Qajar #22. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-22>

Figura 58.
Qajar #23. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadiqhadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-23>



Figura 59.
Qajar #24. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-24>





Figura 60.
Qajar #25. 1998/ 60x90 Cm & 30x40 Cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-25>

Figura 61.

Qajar #26. 1998. 25.24 x 20.16 cm

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://collections.lacma.org/node/215425?parent=580927>



Figura 62.
Qajar #27. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215426?parent=580927>

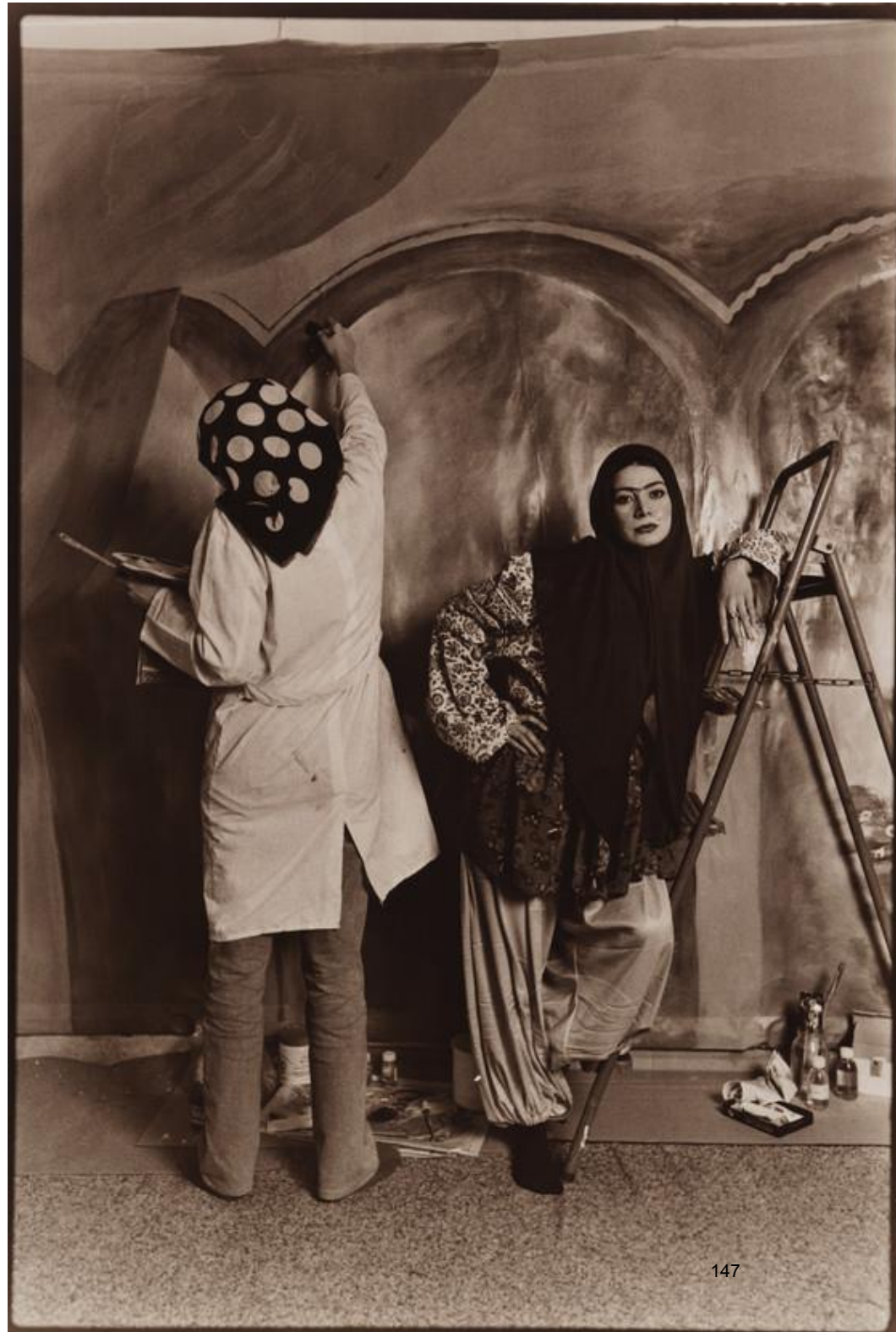


Figura 63.
Qajar #28. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215464?parent=580927>





Figura 64.

Qajar #29. 1998. 25.24 x 20.16 cm

Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:

<http://collections.lacma.org/node/215486?parent=580927>

Figura 65.
Qajar #30. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215489?parent=580927>



Figura 66.
Qajar #31. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215494?parent=580927>



Figura 67.
Qajar #32. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215498?parent=580927>



Figura 68.
Qajar #33. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215533?parent=580927>



Figura 69.
Qajar #34. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215537?parent=580927>



Figura 70.
Qajar #35. 1998. 25.24 x 20.16 cm
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://collections.lacma.org/node/215578?parent=580927>



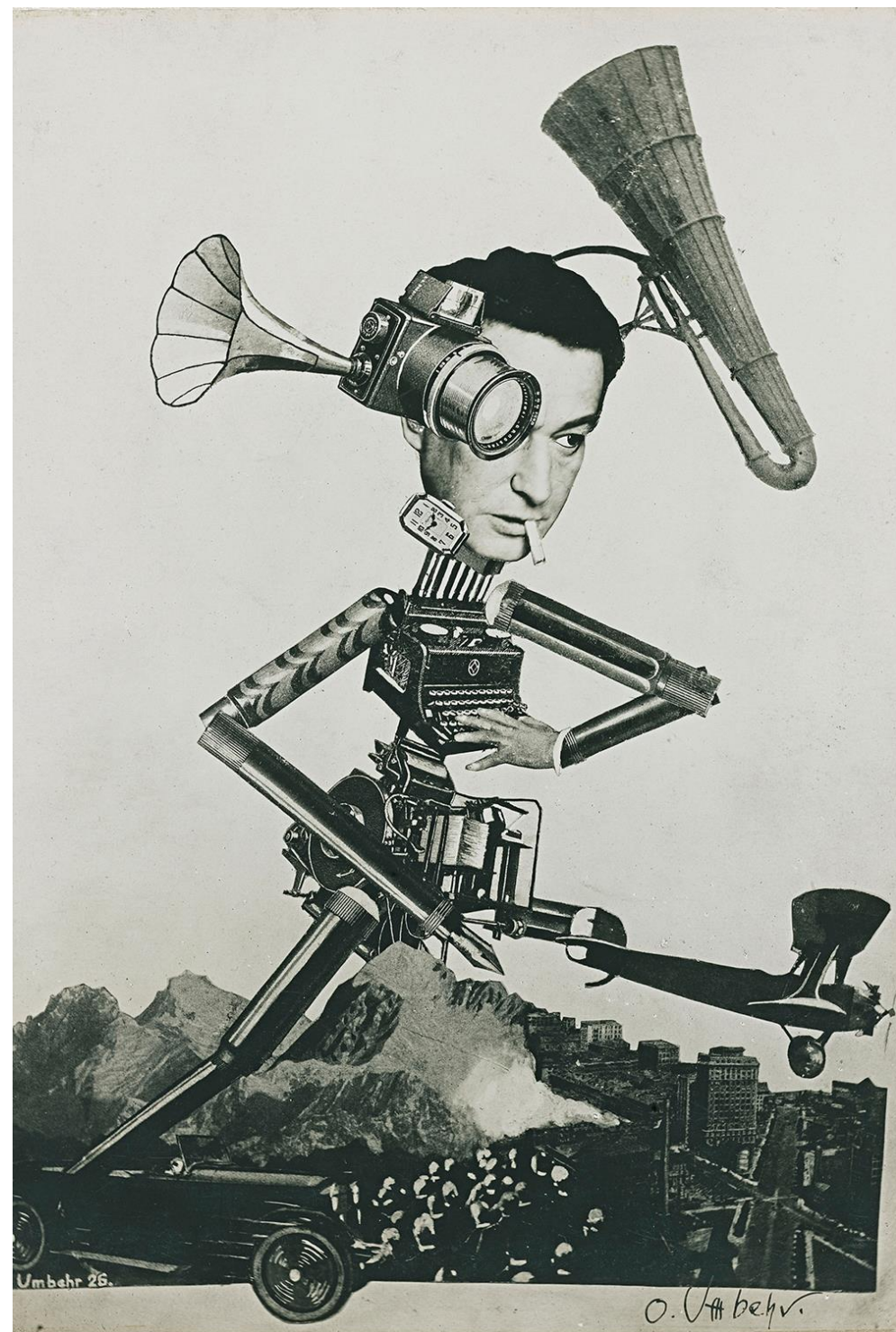


Figura 71. Umbo (Otto Umbehr) (1902-1980).
The Racing Reporter (Egon Erwin Kisch), 1926 (refotografiada).
Plata sobre Gelatina.
Consultada el 8 de septiembre de 2019 en:
<http://lipulse.com/2015/10/23/the-neue-galerie-presents-berlin-metropolis/>

Fear thy not



Figura 72. Shophie Sherman, *Fear thy not* (2010)

<https://youtu.be/baS3lKmcZkc>