



BOLETÍN DE ESTÉTICA

EL DETALLE EN LAS
IMÁGENES FOTOGRÁFICAS
Y CINEMATOGRAFICAS.

*Sobre la significación
de la historia de los medios
para la teoría de la cultura de
Walter Benjamin*

Sigrid Weigel

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO VIII | MARZO 2012 | N° 19

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 19
MARZO 2012
ISSN 1668-7132

EL DETALLE EN LAS
IMÁGENES FOTOGRÁFICAS
Y CINEMATOGRAFICAS

*Sobre la significación
de la historia de los medios
para la teoría de la cultura
de Walter Benjamin*

Sigrid Weigel

*traducido del alemán por
Mariela Vargas*

Sigrid Weigel

(Zentrum für Literatur- und Kultur Forschung, Technische Universität Berlin)

**El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas.
Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin***

Traducido del alemán por Mariela Vargas (Technische Universität Berlin)

Resumen

Los ensayos *Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* son el eje de este estudio que busca discutir la teoría de los medios de Walter Benjamin en los términos de una interacción entre *téchne* y *aisthesis*: el nacimiento de la teoría de la fotografía a partir del detalle, la introducción del inconsciente óptico, la temporalización del detalle en el concepto de shock durante el paso de la fotografía al cine y la transformación de estas reflexiones sobre una teoría de los medios en un dispositivo epistemológico e histórico-cultural.

Palabras clave

Imagen – Detalle – Fotografía – Cine – Medio ópticos– Shock– Teoría de la cultura – Walter Benjamin

* Una primera versión de este texto fue publicada, con el título “Techne und Aisthesis photo- und kinematographischer Bilder. Die Geburt von Benjamins Theorie optischer Medien aus dem Detail”, por la Internationale Walter Benjamins Gesellschaft en 2003. Ampliado, se incluyó en Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main, Fischer, 2008, pp. 297-332: “Detail, photographische und kinematographische Bilder. Zur Bedeutung der Mediengeschichte für Benjamins Kulturtheorie”. Agradecemos muy especialmente a la autora por la autorización para publicar aquí la primera traducción al español de este texto.

**Detail, Photographic and Cinematographic Images.
On the Significance of the History of Media for Walter Benjamin's
Culture Theory**

Abstract

The essays *Little History of Photography* and *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* are the focus of this study that intends to discuss Walter Benjamin's theory of media in the terms of an interaction between *techne* and *asitehesis*: the rise of the theory of photography from the detail, the introduction of the optical unconscious, the temporalization of the detail in the concept of shock during the transition from photography to film and , finally, the transformation of these reflections on a theory of media into an epistemological and historical-cultural device.

Keywords

Image – Detail– Photography – Cinema– Optical Media – Shoch – Cultural Theory– Walter Benjamin

La recepción de los escritos de Walter Benjamin sobre el cine y la fotografía estuvo durante mucho tiempo marcada por el lugar común de la reproductibilidad técnica. Para expresarlo con una fórmula simplificada, su teoría se redujo a la tesis de que el aura de las obras de arte desaparece con las posibilidades técnicas de su reproducción. Sin embargo, en los escritos de Benjamin sobre la historia de los medios ópticos, la relación entre aura y técnica es planteada de un modo mucho más complejo y diferenciado. Más importante aún es el hecho de que no es la cuestión de la reproducción de las obras de arte la que ocupa el lugar central en estos ensayos, sino la de las transformaciones en la estructura de las imágenes y del tiempo causadas por la utilización de aparatos, que generan configuraciones radicalmente distintas entre las imágenes producidas técnicamente y la actividad psico-física de la percepción visual. Aquellos escritos de Benjamin dedicados a los medios ópticos, sobre todo el artículo *Pequeña historia de la fotografía*, publicado en tres entregas en 1931 en *Die literarische Welt*, y el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), disponible en distintas versiones,¹ se

¹ [N. de la T.] Del ensayo sobre la obra de arte existen tres versiones en alemán y una en francés. En el tomo 1 de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin se encuentran la "Erste Fassung" (I/431-469), que es una transcripción del texto manuscrito, y la "Dritte Fassung" (VII/350-384), publicada por Theodor W. Adorno, que sirvió de base a la edición canónica del ensayo. La "Zweite Fassung" (I/471-508), que se consi-

caracterizan por la introducción de la “cuestión técnica” en la teoría de la imagen. El objetivo de Benjamin era comprender la fotografía en el marco de la “literarización de todas las situaciones vitales” (II/385), se trataba nada menos que de la cuestión de la legibilidad de las imágenes producidas técnicamente. Dos conceptos ocupan aquí un lugar central: el concepto de detalle y el de shock: el *detalle*, que surge mediante la ampliación fotográfica y permite la formulabilidad de los más pequeños mundos de imágenes, no accesibles a la conciencia “normal”, y el *shock* como su contraparte cinematográfica y, por así decirlo, temporalizada. Como resultado de ello, nace una teoría de la percepción apoyada en el psicoanálisis, que excede el discurso estético y que conduce a una dialéctica entre la historia de los medios y la historia de la cultura. Mientras que Benjamin reformula el detalle a la luz de la fotografía, es decir, a partir de la teoría de los medios ópticos, la transformación de la percepción en la modernidad desde la perspectiva de la historia de los medios y aparatos técnicos se convierte, junto con el detalle, el shock y la motricidad táctil, en una de las características centrales constitutivas de su teoría de la cultura, la cual lleva el nombre de “prehistoria de la modernidad”.

deraba perdida, fue descubierta en el Archivo Max Horkheimer de Frankfurt am Main e incluida en 1989 en el tomo 7 de las obras completas. Esta última versión habría servido de base para la “Französische Fassung”, realizada por Pierre Klossowski y publicada en la *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936 (I/709-739). Para la historia del ensayo, véase el aparato crítico de los *Gesammelte Schriften* (I/1036-1051; VII/665-680; 687-689). El artículo de Burkhardt Lindner en el *Benjamin Handbuch* contiene también una reseña de su historia y una excelente discusión del mismo: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en Burkhardt Lindner (Ed.) *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Metzler, 2006, pp. 229-251. A lo largo del texto, los números romanos se refieren a los tomos de los *Gesammelte Schriften*, mientras que los números arábigos remiten a los de las *Gesammelte Briefe*; separado por una barra, se consigna el número de página. En la bibliografía pueden consultarse los datos de las respectivas ediciones.

Prólogo epistemocrítico a la teoría benjaminiana de los medios

La *Carta de París* sobre pintura y fotografía, escrita por Benjamin en 1936 para la revista *Das Wort*, que aparecía en Moscú, y que quedó finalmente sin publicar, contiene una discusión crítica de los debates de dos congresos contemporáneos de artistas, uno realizado en Venecia y otro en París, en los cuales se abordaba la situación de la pintura principalmente bajo los tópicos de su crisis e utilidad.² Por su parte, Benjamin utiliza su reseña para echar luz sobre un aspecto de los debates que había sido descuidado por la crítica y la teoría de arte contemporáneas y desarrollar a partir de allí su propia explicación de la así llamada crisis. La misma se concentraba en la relación de la pintura con la fotografía:

El debate contemporáneo alcanza su punto más alto en aquellos lugares donde, al incluir la fotografía en el análisis, clarifica el vínculo de ésta con la pintura. Si esto no sucedió en Venecia, Aragon recuperó en París la oportunidad perdida. Hizo falta, como contó más tarde, algo de coraje para ello. Una parte de los pintores presentes consideró el intento de fundar las ideas sobre la historia de la pintura en la historia de la fotografía como una ofensa. (III/499s)

Antes de tomar la reseña de los congresos de arte como punto de partida para sus reflexiones sobre la pintura en la época de la fotografía, y referirse de paso a una escritura de la historia de la fotografía, cuya investigación había comenzado “ocho o diez años” atrás, Benjamin termina de contar la anécdota de Louis Aragon: “imagínense a un

² [N. de la T.] Hay traducción al español de este texto: “Carta de París”, en *Sobre la Fotografía*, edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia Pre-Textos, 2011, pp. 71-86.

físico que se siente ofendido porque uno le habla de química” (III/500). Mientras que en la comparación de Aragon se trata de una discusión sobre el parentesco o la ajenidad entre dos campos –aquí física y química, allá pintura y fotografía–, en las reflexiones de Benjamin se trata más bien de la relación histórica y genealógica existente entre ambos medios. Desde la perspectiva de la pintura, entendida como un arte original en el doble sentido de la palabra, como originalidad y como precedencia, el proyecto de Benjamin de fundar sus reflexiones sobre la pintura en consideraciones sobre la historia de un arte surgido más tardíamente, y que además operaba con instrumentos técnicos y disponía de procesos de reproducción, debió ser percibido como un escándalo. El proyecto benjaminiano significaba, a la vez, una inversión de jerarquía y genealogía, que transgredía las narraciones historiográficas convencionales, y el abandono del hilo de las narrativas evolucionistas, que presentaban la historia de los medios bajo el modelo de una historia del progreso de sus instrumentos, aparatos y prácticas técnicas.

El comentario de Benjamin sobre la experiencia en los congresos mencionada por Aragon despierta asociaciones con las reacciones de algunos especialistas que, de manera similar, perciben los intentos de fundar una investigación sobre la situación de la literatura, la cultura o de las ciencias humanas en una historia de los nuevos medios ópticos como una provocación. Contra ese tipo de resistencia se puede argumentar muy bien con Benjamin, aunque no aplicando simplemente la teoría de los medios de Benjamin a la “crisis” contemporánea. Si hoy en día, es decir, en la época de los medios electrónicos, la teoría de los medios ópticos de Benjamin aparece como interesante, no lo es tanto por su actualidad o por su aplicabilidad directa, sino por su forma de trabajo específica sobre una teoría de los medios ópticos, y por el modo en que abordó fenómenos técnicos y cesuras en la historia de los medios con vistas a una historia cultural de la

percepción, de los sistemas de almacenamiento de información³ y las artes. O dicho de otro modo, lo central es la pregunta por el significado epistemológico que cobran los fenómenos mediales y técnicos en su teoría del arte y la cultura. Ya que para Benjamin *teoría* de los medios ópticos significa ya siempre *historia* de los mismos. Si la actualidad de la teoría de los medios de Benjamin es materia de discusión, no lo es en el sentido de un concepto de actualidad entendido como correspondencia con los tiempos que corren, sino como un análisis que se interesa por la polarización de un hecho histórico “de acuerdo a su pre- y post-historia”, tal como Benjamin lo formula en el convoluto N del *Libro de los Pasajes* (V/587). Comprender ese proyecto requiere algunas observaciones preliminares sobre la especificidad de su método historiográfico.

Pequeña historia de la fotografía (1931) comienza con la observación de que “la niebla que envuelve los comienzos de la fotografía” (II/368) no es tan espesa como la que cubre los comienzos de la imprenta. Tras realizar esa observación Benjamin se vuelca a los inicios de la fotografía. El texto empieza volviendo hacia atrás la mirada, con una reflexión sobre la cognoscibilidad del pasado. Cuando Benjamin escriba el ensayo sobre la obra de arte y explicita su procedimiento historiográfico específico, ese gesto de mirar hacia atrás, retomará

³ [N.de la T.] *Aufschreibsysteme* (sistemas de almacenamiento de información) es un concepto central de la teoría de los medios de Friedrich Kittler, principal representante de la “Escuela de Berlín”, quien tomó el término de las *Memorias de un enfermo de nervios* de Paul Schreber y lo utilizó para pensar el modo en que los distintos textos y discursos son conformados mediante las transformaciones técnicas de sus medios o soportes materiales (libro, film, fotografía, cd’s, chips). Su trabajo se inscribe dentro de una historia materialista de la cultura. Kittler define los sistemas de almacenamiento de información como la red de técnicas e instituciones que le permiten a una determinada cultura la consignación, el almacenamiento y el procesamiento de datos relevantes” (Friedrich Kittler, *Aufschreibsysteme 1800/1900*. Wilhelm Fink, München, 1985, p. 501).

otra vez la imagen de la niebla. Aunque allí la niebla se habrá transformado en una “niebla sanguinolenta”.

Por lo que a mi respecta, me esfuerzo por dirigir mi telescopio a través de la niebla sanguinolenta hacia un espejismo del siglo diecinueve, el cual intento retratar a grandes rasgos, que serán mostrados en un estado del mundo venidero, liberado de la magia. Por supuesto, primero tengo que construir yo mismo ese telescopio. (3/193).

Así escribe Benjamin a Kraft en una carta del 28 de Octubre de 1935 desde el exilio parisino. Mientras que aquí el telescopio encarna la mirada hacia el pasado, en el capítulo sobre teoría de conocimiento del *Libro de los Pasajes*, que contiene el convoluto Y sobre fotografía, este dispositivo óptico se aplicará a las imágenes de la historia, como “telescopaje del pasado a través del presente” (V/588). En esta imagen del telescopio, las imágenes del pasado se mueven en cierto modo en dirección del observador. Si el telescopaje es eficaz como un dispositivo para la historia de la fotografía y la historia de los medios, entonces en el registro de los medios ópticos el objeto y el método están unidos entre sí. Para Benjamin, por lo tanto, no es posible separar la teoría de los medios de la teoría del conocimiento.

El telescopio como un dispositivo para la observación de la historia significa que algunas citas, imágenes y escenas del pasado serán reconocibles en la niebla de los comienzos con sorprendente claridad. Así, por ejemplo, la cita del pintor Antoine Wiertz, de quien Benjamin reproduce el siguiente pasaje de su artículo sobre la primera sección especial de fotografía en la Exposición Universal de 1855: “Hace algunos años, gloria de nuestra época, *nos nació una máquina*, que es cada día el *asombro* de nuestros pensamientos y el *susto* de nuestros

ojos. [...] No crea uno *que la daguerrotipia pudiese matar al arte*” (II/384, la cursiva es nuestra).⁴ La cita da cuenta de una notable retórica; en ella el asombro de la nueva máquina es encuadrado entre la anunciación y la profecía. Entre el gesto sublime de un mensaje con el que se anuncia la irrupción de un nuevo tiempo (“nos ha nacido una máquina”) y la modificación de la conocida frase de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, “la imprenta matará a la arquitectura”, le asaltan a Benjamin como autor los pensamientos asombrados y los ojos asustados desde aquel texto escrito por el artista 100 años atrás. Del mismo modo, el asombro, es decir, las “preguntas filosóficas” (II/368) y el susto prefiguran las reflexiones de Benjamin sobre la teoría de los medios.

Para el lector actual de la teoría de la fotografía de Benjamin ello significa que también nosotros nos hallamos en una constelación, que puede describirse como correspondencia –o telescopaje– entre distintas situaciones de umbral en la historia de los medios ópticos. En el contexto actual, una situación de transición de medios analógicos a digitales, de imágenes técnicas a imágenes electrónicas, la mirada hacia el pasado se dirige ahora al trabajo teórico de Benjamin, que proviene de los inicios de la fotografía y del cine (1750-1850), de aquella época en la que la invención del cine sonoro convirtió a éste en un medio de masas. Una situación desde la que Benjamin por su parte miraba hacia atrás, a los inicios de la fotografía, para investigar sus efectos sobre fenómenos estéticos y culturales.

⁴ El texto de Wiertz está incluido en la antología sobre teoría de la fotografía editada por Wolfgang Kemp. Allí se traduce “el daguerrotipo” en lugar de “la daguerrotipia”. Cf. Wolfgang Kemp, (Ed.) *Theorie der Photographie. Eine Anthologie*, München, Schirmer und Mosel, 1999-2000, Tomo I, p. 96 s.

El entrecruzamiento entre la “cuestión técnica” y el concepto de imagen

En la vasta literatura sobre la teoría de los medios ópticos de Benjamin,⁵ llama la atención el hecho de que muchos trabajos retroceden a planteos anteriores a los principios metodológicos formulados por Benjamin. Esto vale para la larga fascinación que la herencia ideológico-crítica de la industria de la cultura frankfurtiana ejerció sobre la recepción del pensamiento de Benjamin, y para la fijación, ligada a ella, a los conceptos de aura y reproductibilidad, que fueron considerados predominantemente como meros opuestos. Pero también para muchos trabajos más recientes, sobre todo cuando intentan hacer calzar los medios ópticos en el modelo de una historia de los géneros literarios o cuando se los compara con un concepto tradicional de arte.⁶ Benjamin criticó el origen y la historia del discurso de la pregunta sobre si la “fotografía es arte” y la consideró una trampa, abandonándola por la pregunta, mucho más productiva, acerca de cómo se transformó y cómo debería transformarse el concepto de arte a partir de la fotografía.

⁵ [N. de la T.] En el marco de la recepción alemana de Benjamin, la recepción llevada a cabo por parte de especialistas de la literatura, las ciencias de la comunicación y de los filósofos de la cultura estuvo marcada por la consideración de que Benjamin no teoriza sólo sobre obras de arte, sino sobre los distintos medios de almacenamiento de información y soportes de imágenes, entre ellos el cine y la fotografía. De este modo, el análisis desde una “teoría del arte” o una “estética” de los conceptos desarrollados por Benjamin cedió el paso a una “teoría de los medios” más abarcadora, que pretende dar cuenta de la especificidad y modulación propia de los planteos benjaminianos.

⁶ Como, por ejemplo, Rolf Krauss, quien en su libro *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie* investiga la influencia de Benjamin sobre la discusión sobre la fotografía en los años '60 y se queja de que Benjamin “haya evitado” la discusión acerca de si la fotografía podría ser también arte (Krauss, 1998, p. 34), cuando en realidad Benjamin dejó precisante esta pregunta de lado por tratarse de un callejón sin salida.

En el análisis que hace Benjamin de los medios ópticos es posible distinguir tres principios metodológicos, cuya desatención conduce casi obligatoriamente a una lectura que pasa por alto los genuinos argumentos y los puntos de vista específicos de su teoría, es decir, pasan por alto su teoría de los medios. Entre estos principios se encuentran:

- (1) la necesidad de dejar atrás el discurso sobre el estatus de arte de la fotografía, así como el debate, ligado a ella, sobre el carácter de la pintura, la cual, con la aparición de la fotografía se vio, por un lado, restringida en su función representativa; pero por otro, reforzada en su carácter artístico (más allá de la imitación, el testimonio, el realismo, etc.);
- (2) la necesaria superación de los conceptos de forma y contenido con la ayuda de la pregunta por la técnica: “la pregunta técnica liquida la infructuosa alternativa de forma y contenido” (VI/183);
- (3) la superación “de la barrera entre escritura e imagen”, tal como es postulada por Benjamin en *El autor como productor* (1934) en relación con la fotografía (II/693).

Sólo yendo más allá del discurso sobre el carácter artístico, sobre la forma y el contenido, y de la oposición entre imagen y escritura, se abre el campo de la teoría de los medios ópticos de Benjamin.

En este planteo, la “cuestión técnica” ha venido a ocupar el lugar de la famosa alegoría de la media que se encuentra en *Infancia en Berlín hacia 1900*, un proyecto que pertenece al mismo período que los trabajos sobre los medios ópticos. Se trata de una imagen alegórica que se remonta al ensayo *Para una imagen de Proust* (1929). Mientras que en *Infancia en Berlín hacia 1900* la imagen de la media (simultaneidad de la bolsa y lo transportado en ella) condensa la tesis “de que forma y contenido, la envoltura y lo envuelto son lo mismo” (VII/417), en el ensayo sobre Proust se gana a partir de ambos “con

un golpe, una tercera cosa”, es decir, la imagen. La imagen, como un tercero, toma entonces el lugar de las categorías estéticas binarias heredadas de forma y contenido, aunque así se pone en juego un concepto de imagen que no piensa a ésta ni como representación, ni como opuesta a la escritura, conforme a una tradición de las imágenes que no ha forjado sus conceptos exclusivamente a partir de la historia europea del arte. Norbert Bolz se equivoca cuando cree descubrir el “límite analítico” de la estética de los medios ópticos de Benjamin en el hecho de que éstos se reducirían a escritura (Bolz/van Reijen, 1991:111). Las referencias de Benjamin a la escritura y a la legibilidad de las imágenes producidas por los medios ópticos se basan más bien en una historia más abarcadora de los sistemas de almacenamiento de información, precedida por la división entre imagen y escritura y, en cierto modo, por una “emigración” de las imágenes de los grafemas, para utilizar la expresión de Villem Flusser en *Die Auswanderung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code* (Flusser, 1996). Si este concepto de imagen en el que la imagen de la escritura [*Schriftbild*] y la escritura en imágenes [*Bilderschrift*] se entrelazan en distintos sistemas de almacenamiento de información, medios y artes, no se considera como una condición epistémica, no es posible discutir de manera útil las reflexiones de Benjamin sobre los medios ópticos de su tiempo.

Antes de abordar el cine y la fotografía, Benjamin investigó el carácter de escritura de las imágenes, sobre todo en el libro sobre el *Trauerspiel*, especialmente en la sección que trata sobre el desmembramiento alegórico y su fundamento gramatológico y en la teoría del lenguaje. En el libro sobre el *Trauerspiel*, la transformación de las cosas por obra de la mirada alegórica en “escritura excitante” (I/352) hizo pasar al primer plano figuras como las de los trozos, la ruina, el fragmento, el torso y el detalle. Entre estas figuras, es la del detalle la que establece una conexión silenciosa con *Pequeña historia de la foto-*

grafía. En este sentido, Hubertus von Amelunxen⁷ tiene razón al subrayar la “intención alegórica” de la fotografía en la teoría de Benjamin, aún cuando aquí sea necesario plantear algunos reparos en lo que concierne a la cuestión de la intención. No estoy de acuerdo, sin embargo, cuando sostiene que los capítulos del *Trauerspielbuch* dedicados a la melancolía y a la alegoría “se acercaron más a la esencia de la fotografía que los escritos que trataban sobre los medios técnicos” (Amelunxen, 1992:96). Dejando de lado el hecho de que no es posible hablar de la “esencia” de la fotografía, a continuación, intentaré mostrar de qué manera Benjamin, a partir del libro sobre el *Trauerspiel*, reconceptualiza la figura del detalle en una teoría de los medios aplicable a la historia de la fotografía y las imágenes cinematográficas.

A lo largo de la lectura de *Pequeña historia de la fotografía* y de ciertos pasajes del ensayo de 1935 sobre la obra de arte reconstruiré algunos momentos de la elaboración de la teoría de los medios ópticos de Benjamin: 1) el nacimiento de la teoría de la fotografía a partir del detalle, 2) la introducción del inconsciente óptico, 3) la temporalización del detalle en el concepto de shock durante el paso de la fotografía al cine y 4) la transformación de estas reflexiones sobre una teoría de los medios en un dispositivo epistemológico e histórico-cultural.

El sentido del detalle óptico y mesiánico

Como ya se dijo, es la figura del detalle la que media entre el libro sobre el *Trauerspiel* y la historia de la fotografía. A partir de ella puede investigarse con mayor precisión la introducción de la “pregunta por

⁷Hubertus von Amelunxen, “Skiagraphia-Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes”, en Willem van Reijen (Ed.) *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, pp. 35-70.

la técnica” en la teoría de los medios. En una sección del libro sobre el *Trauerspiel* Benjamin hace referencia a la “vida del detalle” (I/358) para argumentar contra la oposición entre ciencia y arte, de igual modo en que en *Pequeña historia de la fotografía* rechaza la oposición entre arte y fotografía.

El punto de partida filosófico de Benjamin para la valoración del detalle en *El origen del drama barroco alemán* (1927) es el concepto de mónada, más precisamente, la reformulación de la idea como mónada que lleva a cabo allí: “la idea es mónada, esto significa: cada idea contiene la imagen del mundo. A su representación se le ha asignado como tarea nada menos que dibujar esta imagen del mundo en su abreviatura” (I/228). En la medida en que aquí la idea ya no es concebida como una imagen ideal, sino en cierto modo como una representación comprimida del todo, en el sentido de que contiene todos los posibles extremos virtuales (I/227), el significado de *idea* se acerca al del concepto de *estructura*. Y la *estructura* a su vez, concebida como medium del conocimiento científico, se corresponde con el *detalle*, entendido como medium del conocimiento artístico. Para alcanzar la meta de unificar saber y belleza, o bien la de una “recíproca interpenetración entre arte y ciencia” (I/499), de acuerdo a la formulación de Benjamin en el ensayo sobre la obra de arte, la estructura y el detalle deben estar sujetos a las mismas leyes. En su argumentación contra la idea de una oposición entre arte y ciencia, expresada en la idea de que el paisaje de los artistas no tendría nada que ver con el de los geólogos y botánicos, Benjamin introduce la interacción entre estructura y detalle en un campo que lo llevará, en un siguiente paso, al topos de la fragmentación alegórica: “en última instancia la estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia” (I/358)

La tarea de la crítica filosófica es la transformación de los contenidos fácticos históricos, que están a la base de toda obra de arte significati-

va, en contenidos de verdad. Se trata de un trabajo en el que el desvanecimiento del efecto de los contenidos fácticos, basado en su atractivo para una época determinada, va acompañado de un renacimiento “en el cual toda la belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del *Trauerspiel* barroco se perfilan claramente desde siempre tales formas ruinosas de la obra de arte salvada” (I/358). En este pasaje, que organiza un intercambio conceptual entre estructura, detalle, ruina y alegoría, se encuentra desarrollado *in nuce* el procedimiento benjaminiano de la lectura como crítica salvadora: como mirada de una crítica filosófica que percibe la carga histórica de los detalles y es capaz de descifrar en los restos y fragmentos las huellas de la historia. Esta mirada se presenta también como una forma de conocimiento científico que circuló a través del arte o la belleza. Su modelo es el de la fragmentación alegórica. En este sentido, el alegorista, con su lectura centrada en el detalle, se convierte para Benjamin en el modelo histórico de su teoría del detalle. No es a causa del esquema alegórico de la *translatio* que las cosas se transforman en escritura, sino por la mirada que el alegorista dirige hacia el fragmento.

Sin embargo, es necesario distinguir los procedimientos alegóricos que Benjamin sitúa en los distintos escenarios de la modernidad de esta variante, en cierto modo melancólica, del desmembramiento alegórico. Mientras que el procedimiento alegórico barroco se realiza sobre fragmentos de imágenes, el procedimiento alegórico de la “pre-historia de la modernidad” [*Ur-Geschichte der Moderne*], que apunta a hacer saltar imágenes del continuo de la historia, tiene como base una estructura temporal que se formó en la escuela del cine: desmembramiento y dispersión del transcurrir de las imágenes. Este motivo constituye la bisagra teórica de las tesis sobre el concepto de historia, las cuales formulan una crítica radical a la representación de la marcha progresiva de la misma como un concepto basal de la teoría

de la historia. En él se reúnen las imágenes arrancadas al pasado, los detalles de la historia, con la práctica de la cita, del desmembramiento de textos e imágenes. En esta brecha entre ambos modelos alegóricos, entre el barroco y la modernidad, se ha modificado también el carácter divino-demoníaco del fragmento. Cuando en su “prehistoria de la modernidad” Benjamin traslada la óptica alegórica del detalle al mundo de las cosas y fenómenos moderno, no lo hace bajo el signo de una dialéctica de la inmanencia y la trascendencia, pues la mirada alegórica sobre el detalle está confinada a la inmanencia radical del orden de las cosas. De modo correspondiente, Benjamin describe la modernidad en el *Libro de los Pasajes* como el “tiempo del infierno” (V/676). Bajo el título de “Demonio” Benjamin retrata en la segunda parte de su ensayo sobre Karl Kraus la manifestación en la teoría del lenguaje de este dominio de lo demoníaco en la modernidad. En tanto que actúa completamente bajo el dominio del régimen de los signos, que todo lo comprende, esta postura demoníaca en la historia remite –bajo la forma de un retorno– a un orden prehistórico.

Para describir la diferencia entre su concepción del tiempo y la de una visión progresiva de la historia Benjamin se sirve en las tesis *Sobre el concepto de historia* de una imagen proveniente de la fotografía: tal como ocurre en el proceso de revelado, los contornos que permanecieron invisibles para los contemporáneos, se tornarán reconocibles en el futuro; recién desde la mirada del tiempo-ahora [*Jetztzeit*] se vuelven visibles las huellas latentes. De este modo, la perspectiva historizante es reemplazada por la percepción de huellas mnémicas latentes, que se tornan visibles recién con el revelado posterior. A partir del empeño en el detalle propio del procedimiento alegórico del barroco surgió, con el paso por la modernidad, el concepto de una lectura que concibe a las imágenes del recuerdo y a las citas como elementos latentes de una historia total, completa: “sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Esto quiere decir,

sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos” (I/694/Tesis III).

El detalle a la luz de la fotografía

La variante melancólica del desmembramiento alegórico, que Benjamin desarrolla a través del ejemplo del *Trauerspiel* barroco, se distingue significativamente del detalle que se vuelve visible a través de las imágenes fotográficas. Su significado se debe en éstas a la introducción de la pregunta por la técnica y, de este modo, se convierten en la armadura teórico-epistemológica del ensayo de Benjamin sobre la fotografía. En la teoría de la fotografía de Benjamin, el detalle constituye no sólo una reconceptualización técnica del fragmento alegórico, sino que entraña al mismo tiempo la reformulación de un motivo tradicional de la historia de la teoría de la fotografía. En la década posterior al invento del daguerrotipo, la discusión sobre el nuevo medio giraba en torno al concepto de detalle.

Sin embargo, el detalle se consideró por entonces como opuesto al todo, al conjunto o al tema principal, prevaleciendo una valoración negativa del mismo. Esta discriminación que naturalmente condujo también a la aparición de defensores del detalle como John Ruskin o George Sand. Como subraya Wolfgang Kemp en el prólogo al primer tomo de su edición de textos históricos sobre teoría de la fotografía, la pregunta por la fotografía era la pregunta que “más desconcertaba” (Kemp, 1999: I/13). La mayoría de las veces se justificaba la superioridad de la pintura sobre la fotografía alegando la capacidad de la pintura para representar el todo sin atender a los detalles molestos, es decir, abstracción en favor del todo y sacrificio del detalle. Así Baudelaire en 1846 o, de modo similar, Delacroix podía escribir: “el gran artista concentra el interés [del observador] mediante la supresión de lo innecesario y de los detalles tontos” (cit. por Kemp, 1999: 1/14). En

las discusiones de la *Photographic society of London*, fundada en 1853, el ilustrador John Leighton resumía la oposición establecida en el debate contemporáneo en los siguientes términos: “la naturaleza aparece en las formas más altas y nobles del arte de un modo muy convencionalizado: la totalidad es reproducida sin los detalles. En la fotografía ocurre lo contrario: el tratamiento somero se sacrifica al detalle”; aunque Leighton equipara esta oposición con la que existiría entre arte y ciencia, ya que la exactitud del detalle sería útil para los científicos de la naturaleza, arquitectos e ingenieros, mientras que los artistas se interesarían más bien por un efecto general. (Leighton en Kemp, 1999: 1/91)

Pero no sólo se habla de detalles tontos e inútiles, sino también de detalles superfluos, charlatanes, maravillosos, diminutos y fieles a la letra, contra los que la fotografía misma dispone de medios para combatirlos, como cuando se propone la producción técnica de imágenes borrosas. Sin embargo, con la calificación de “fiel a la letra”, el detalle es introducido, junto con las letras, en el paradigma de la tradicional oposición entre letra y espíritu y cae bajo el veredicto de una enemistad hacia la escritura, que no raras veces sirve de concepto encubridor de una teoría antijudía de los signos.⁸ De este modo, el detalle puede ser considerado como un síntoma de los primeros tiempos de la teoría de la fotografía,⁹ dominado por la oposición espíritu/arte/todo versus letra/máquina/detalle.

⁸ Sobre una historia de la enemistad hacia las letras [*Buchstabenfeindschaft*], véase el artículo de Göttert, en Kittler, Macho, Weigel (2002).

⁹ Véase, junto a la edición de Kemp, la antología de textos de Wilfried Wiegand, que, además de contribuciones teóricas, contiene numerosos documentos históricos, como por ejemplo, cartas que brindan información sobre las reacciones del público a los nuevos medios: Wilfried Wiegand (Ed.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neueren Kunst*. Frankfurt am Main, Fischer, 1996.

El escenario del inconsciente óptico

Sin explayarse sobre aquel debate, Benjamin se refiere en *Pequeña historia de la fotografía* al papel que tuvo el detalle en el mismo y lo libera de su posición en ese paradigma rígido y antagónico, adjudicándole un lugar epistemológico central, característico de las teorías de la cultura surgidas hacia 1900: “el buen dios se esconde en los detalles”. Esta modificación en el tratamiento del detalle está ligada a sus reflexiones sobre la nueva óptica, que se inician con la introducción de la categoría de “inconsciente óptico”. Con ella Benjamin intenta aprehender el modo en que la cámara fotográfica incide sobre el estatus de las imágenes.

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es común, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus medios auxiliares, con la cámara lenta, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (II/371)

Este pasaje, una mónada de teoría extremadamente concentrada, contiene una serie de argumentos que es necesario observar de cerca. Lo primero que llama la atención es la mención de la “cámara lenta”¹⁰, que no pertenece exclusivamente a las técnicas de la fotografía.

¹⁰ [N.de la T.] La palabra en alemán es *Zeitlupe*, que significa literalmente que el tiempo es puesto bajo la lupa, es decir, que es posible el acceso a los detalles del mismo durante el movimiento, que tiene siempre lugar en el tiempo. En la traducción española de *Pequeña historia de la fotografía*, realizada por Jesús Aguirre,

Ella contiene, sin embargo, el índice temporal de la observación: el de una retrospectiva, esto es, una observación hecha a la luz de una historia de los medios ópticos, que está al tanto del desarrollo de las imágenes desde la fotografía hasta las imágenes móviles. Es el cine, el que, como incógnita de la ecuación benjaminiana, brinda su ayuda para la formulación de la categoría de inconsciente óptico. Desde el punto de vista teórico, sin embargo, es más significativo el hecho de que la comparación entre el inconsciente del psicoanálisis y el de la cámara no se queda en la mera analogía entre el aparato psíquico y el aparato fotográfico, como es tan común en las reflexiones de la psicofisiología de la llamada “época nerviosa” y de la cibernética. En su argumentación, Benjamin va más allá de la conocida frase de Freud de que “el hombre es un dios hecho de prótesis”, la cual se basa en la idea de que las herramientas serían extensiones, con los que el hombre perfeccionaría sus órganos. En la teoría de la fotografía de Benjamin, la cámara fotográfica no toma el lugar del ojo para mejorar el funcionamiento de éste, sino que más bien la cámara sustituye aquello que es producido. Recién mediante la ayuda de la técnica algo que antes había sido impenetrable, pues era invisible, se torna accesible al conocimiento.¹¹ Esta comparación es efectiva para Benjamin úni-

no se produce el efecto de sorpresa al encontrar una referencia a la “cámara lenta” en un párrafo en el que se trata sobre la fotografía, porque el traductor de *Discursos interrumpidos* (Madrid, Taurus, 1973) vertió el término con una palabra que pertenece más bien al campo de la fotografía, aunque tampoco es exclusiva de ella: “retardador”.

¹¹ En este sentido, la categoría del inconsciente óptico aparece justo en el lugar en el que algo impenetrado e impenetrable estaba ocupado hasta entonces por una categoría de lo inconsciente, que sólo era pensada o bien desde la filosofía de la técnica (Kapp) o sin referencia alguna a ella (Freud). Kittler llamó la atención sobre la filosofía de la técnica de Ernst Kapp (1877), anterior a la idea freudiana de un dios hecho de prótesis, que se basa en la representación de éstas como una extensión de los órganos. Sin embargo, según Kittler, los límites de la plausibilidad de la tesis de que las herramientas imitarían los órganos humanos condujo a Kapp a introducir un inconsciente que se correspondería con aquellas funciones fisiológicas desconocidas

camente a un nivel epistemológico y conceptual: la introducción de la categoría de inconsciente óptico se basa en la terminología del psicoanálisis, pero a diferencia del inconsciente del aparato psíquico, que se define por una relación de no-simultaneidad con relación a la conciencia (como Freud afirma en 1920 en *Más allá del principio del placer*: “la conciencia surge en el lugar de la huella mnémica”), el inconsciente óptico revela el escenario de una constelación triádica entre la cámara, la imagen y el observador. Ésta hace surgir, en efecto, una experiencia que nace del reemplazo del ojo por la cámara y del comportamiento diferente de la naturaleza ante ésta: la sustitución de la conciencia como instancia estructurante del espacio, las imágenes y el tiempo por el inconsciente óptico.

Cuando el hombre se entera del inconsciente óptico a través de las técnicas de la fotografía, lo que está en el centro de la descripción no es el medio, la fotografía, como producto del desarrollo técnico, sino la experiencia como un efecto de ese medio. Esta perspectiva hace visible un escenario que antes era inaccesible. La fotografía le muestra al observador eso sobre lo que “seguro que no sabe nada”. Ella hace visible lo que a simple vista no es reconocible. Si bien la categoría de inconsciente óptico se basa en el simple hecho de que los aparatos y la técnica no poseen un inconsciente, el efecto de éstos en el espacio de la imagen produce, sin embargo, otro saber. En la medida en que el “otro lenguaje” del inconsciente guarda paralelos con el otro saber de la imagen fotográfica, la categoría benjaminiana de inconsciente óptico descansa en una analogía teóricamente plausible.

por el hombre. “Kapp bautiza precisamente esta impenetrabilidad, siguiendo el espíritu de Eduard von Hartmann, con el nombre de inconsciente” (Kittler, 2000, p. 209). Y es justamente esta impenetrabilidad la que se vuelve accesible al saber a través de los medios y recibe de Benjamin el nombre de inconsciente óptico.

Ampliación y virtualidad: la formulabilidad de los mundos ocultos en las imágenes

Este otro saber de las imágenes fotográficas proviene sobre todo del “medio auxiliar” consistente en la ampliación de fotografías. De este modo, el detalle es reconceptualizado en cierto modo como la estructura de la materia que sólo se torna visible en la imagen fotográfica.

Dotaciones estructurales, texturas celulares, con las que acostumbra a contar la técnica, la medicina, tienen una afinidad más original con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad. A la vez que la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de *mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo*, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los ensueños de vigilia, pero que ahora, al hacerse *grandes y formulables*, revelan que la diferencia entre técnica y magia es una variable completamente histórica. (II/371s, la cursiva es nuestra)

La ampliación produce una disolución de la codificación que convierte los signos de la escritura en imágenes de la escritura,¹² a través de la cual el procedimiento técnico de la fotografía revela otra legibilidad: materialidad, superficie y huellas en lugar de códigos iconográficos e imágenes oníricas ocultas en lugar de motivos. Al igual que para Warburg y Freud, lo que está en cuestión aquí es la formulabilidad de aquello que recién se torna visible y es notado en el detalle.¹³ El detalle fotográfico, entendido como un medio de la cognoscibili-

¹² Cf. Amelunxen, 1992. p. 101

¹³ Véase al respecto mi ensayo sobre el detalle en Warburg, Freud y Benjamin: “Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details. Übergänge von der Kunstgeschichte, Medizin und Philologie zur Kulturtheorie”, en Sigrid Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München, Fink, 2004. pp.15-38

dad, posibilita el acceso a un significado más allá de la conciencia o la intencionalidad. Precisamente en la producción de una visibilidad más allá de la intención se halla la que diferencia entre la fotografía y la “intención alegórica”. Ella inaugura, al mismo tiempo, la posibilidad de que el detalle se torne fructífero para la praxis estética. Esta posibilidad representa justamente la línea divisoria frente a una concepción materialista de los medios, que se reduciría a una pura historia de la técnica.

La referencia de Benjamin a los mundos de imágenes tornados formulables en la imagen fotográfica, y que de otro modo hubieran permanecido escondidos, recuerda la relación entre lo virtual y el concepto de arte en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, donde, como argumenté en otra parte,¹⁴ la “formulabilidad virtual” caracteriza el lenguaje específico del arte, el cual no puede ser traducido al lenguaje de la crítica de arte. Ahora bien, si las imágenes fotográficas tienen el efecto de posibilitar la formulabilidad de mundos de imágenes escondidos, es porque un momento genuino del arte ha entrado en ellas y la virtualidad encontró un lugar en la técnica. Esto se vuelve claro cuando Benjamin reescribe la legibilidad de la fotografía con la palabra “algo”, por ejemplo, en la descripción de “aquella pescadora de New Haven” de David Octavius Hill, una de esas “imágenes de personas sin nombre, no un retrato”. La descripción de Benjamin de esta fotografía está estructurada y ritimificada por un triple “algo”:

¹⁴ [N. de la T.] Weigel hace referencia aquí al capítulo “Die Dichtung als Einbruchstelle. Zur Dialektik von göttlicher und menschlicher Ordnung in Goethes Wahlverwandtschaften” de su libro *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Existe una traducción española de dicho capítulo: Sigrid Weigel. “La poesía como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “Las afinidades electivas” de Goethe”, *Acta Poética*, 28 (1-2), México, UNAM, 2007, pp. 173-203.

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro *algo* nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda *algo* que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, *algo* que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo (II/370).

Roland Barthes le dará más tarde a este “algo” el nombre de “punctum”, destacando aquel momento de la fotografía en el que ella no es testimonio del arte, sino de lo sucedido, huella material del instante pasado que queda adherida a la imagen. Es esta huella permanente de la sombra proyectada sobre la placa fotográfica lo que tanto fascinaba a los contemporáneos del daguerrotipo. En una carta de Elisabeth Barrett del año 1843 se encuentra un ejemplo de la fascinación de la época y de la auratización casi sacral de la sombra de un cuerpo humano atrapada en una placa fotográfica:

No es sólo la similitud lo que vuelve tan valioso estos objetos, sino la representación y el sentimiento de proximidad que los habita [...] ¡es el hecho de que allí se ha fijado para siempre la *sombra real* de una persona! Aquí, creo, el retrato ha encontrado su misión más sagrada y no me parece estar en absoluto errada cuando sostengo [...] que preferiría tener un recuerdo semejante de una persona querida a la obra de arte más grande de todos los tiempos (Barrett en Wiegand, 1981, p. 43).

Para Benjamin, esta huella material de la fotografía constituye un resto que no puede entrar en el arte. En este sentido, lo que hace la diferencia entre fotografía y pintura es un *algo más que arte* de carácter asemiótico, pero que no consiste en la reproductibilidad técnica de las imágenes, la que supuestamente excluiría a la fotografía del arte, como pretende una leyenda de la recepción de los escritos de Benja-

min. Tampoco la reproducción de las imágenes va acompañada automáticamente de la destrucción del aura, sino que ésta es más bien descrita como producto de procedimientos estéticos específicos. Recién las imágenes fotográficas hacen “visible la diferencia entre técnica y magia como una variable completamente histórica” (II/371s). Es así como la técnica produjo en algunas de las primeras fotografías una suerte de “excedente”, pues “la técnica más exacta puede dotar a sus productos de un valor mágico, que para nosotros no podría poseer nunca un cuadro pintado”. Estos ejemplos de Benjamin despliegan un arco sobre el aura que va desde la “determinación técnica de la apariencia aurática” en los “incunables de la fotografía” (II/376) hasta la destrucción del aura en las fotos de Atget de París.

El espacio de la mirada de la fotografía: lectura de algunas fotos

Al escribir *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin se encontró con que justo en ese momento, además de los libros de fotografías de Karl Blossfeldt (1928), August Sander (1929) y Eugène Atget (1930), habían aparecido otras publicaciones acerca de los primeros tiempos de la fotografía, “una cantidad de trabajos, la mayoría ilustrados, sobre sus inicios y sus primeros maestros” (*Pariser Brief*, III/500). Una comparación de su ensayo con las publicaciones sobre los inicios de la fotografía citadas por él puede iluminar el particular enfoque de Benjamin sobre la historia de los medios ópticos: aquel gesto de una crítica salvadora, para la cual recién en el momento de su desaparición se hace visible la “signatura del tiempo” (II/382), en este caso, los primeros tiempos de la fotografía, “cuando Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura” (II/374). El modo de proceder de Benjamin se pone de manifiesto en el modo en que describe aquel “espacio de la mirada de la fotografía”, en el que, a diferencia de la exposición durante milésimas de segundo de las fotos de las revistas

contemporáneas, el cementerio, devenido por motivos técnicos un escenario de tomas, se convierte para siempre en la marca temporal de los inicios de la fotografía (figura 1):

En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha tenido lugar todavía. Muchos de los retratos de Hill surgieron en el cementerio de los Greyfriars de Edimburgo –y nada es más significativo para aquella época temprana como que los modelos se sintiesen allí como en su casa. Y verdaderamente este cementerio es, según una fotografía que hizo Hill de él, como un interior, un espacio retirado, cercado, en el que del césped, apoyándose en muros cortafuegos, se elevan los monumentos funerarios que, huecos como las chimeneas, llevan dentro inscripciones en lugar de lenguas llameantes. Este lugar jamás hubiese podido alcanzar eficacia tan grande si su elección no se fundamentase técnicamente. La escasa sensibilidad a la luz de las primeras placas exigía una larga exposición al aire libre. Esta a su vez parecía hacer deseable instalar al modelo en el mayor retiro posible, en un lugar en el que nada impidiese un tranquilo recogimiento. [...] El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma (II/372s).

Así como el cementerio es identificado como el lugar ideal de “los primeros humanos reproducidos”, cuya postura debía ser fijada por un buen tiempo, el carácter retirado del lugar se corresponde con lugares semejantes, vacíos de personas, como las alcantarillas que aparecen en las fotos de Nadar (figura 2): el cementerio y las alcantarillas, lo retirado y lo eliminado, lo abyecto de la vida representan de modo eminente la marca topográfica y temporal de la fotografía temprana. Ellos constituyen una especie de escenario paradisiaco, sobre

el que reposa también “una especie de bendición bíblica” (II/374) como señala Benjamin.

Además de los mencionados ejemplos de Hill, que toma de *Der Meister der Photographie*,¹⁵ Benjamin discute una serie de primeros trabajos, sobre todo de Daguerre, Hill, Cameron y Nadar, provenientes de *Die Frühzeit der Photographie 1840-1870*, un libro de fotos publicado en 1930.¹⁶ Mientras que el prólogo del libro continúa la línea del discurso convencional sobre la cuestión de una “fotografía artísticamente valiosa” y considera la definición epocal de “primeros tiempos” como una cuestión de datación, que puede ser dirimida atendiendo a novedades técnicas particulares (papel de impresión, placas de secado producidas en serie, invención del obturador de plano focal, rollo de film, carretel intercambiable)¹⁷, para Benjamin los “incunables de la fotografía” se caracterizan porque el “fotógrafo [...] se encontraba a la altura de su instrumento” (II/374). Pues para éste lo que decidía sobre la fotografía era “la relación del fotógrafo con su técnica”. En aquél período temprano, sin embargo, “el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia” (II/376).

Por el contrario, en los comentarios de Benjamin el lugar de las fotografías de sus contemporáneos es el del campo de las prácticas experimentales contemporáneas, más allá de la división tradicional entre

¹⁵ Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel Verlag, 1931.

¹⁶ Theodor Bossert, Heinrich Guttman (Ed.), *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Frankfurt am Main, Societäts Verlag, 1930.

¹⁷ Sobre el significado que tuvieron cada uno de estos elementos técnicos en el surgimiento de la fotografía y el cine, véase: Kittler, F. *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin, 2002, p.155 s.

arte y ciencia. Así, por ejemplo, Alfred Döblin presentaba en el prefacio a la galería de “personajes alemanes” de August Sander¹⁸ titulada “Rostros del tiempo”¹⁹ la fotografía socio-antropológica de éste como “una especie de historia de la cultura, o mejor, una sociología de los últimos treinta años” narrada en imágenes. Döblin describe los retratos de Sander como “fotografía comparada” y les adjudica un “punto de vista científico por encima de la fotografía de detalles”, pero, al mismo tiempo, los considera “material” para la escritura de la historia, confiriéndoles así el estatus de una suerte de disciplina auxiliar (Döblin en Sander, 1929: 13 s.). Por el contrario, Benjamin pone la serie fotográfica de Sander en relación con la vanguardia del cine contemporáneo y sostiene que la “galería fisionómica” de Sander (figura 3) no tiene “nada que envidiarle” a Eisenstein y Pudowkin. Al mismo tiempo, le adjudica el carácter de un experimento científico: “la obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas de ejercicios” (II/381). Al calificarlo como un atlas de imágenes, Benjamin lo inscribe en aquel registro de métodos de la historia de la cultura aparecidos hacia 1900, que dejaban atrás el carácter disciplinar de las especialidades científicas e integraban procedimientos artísticos y experimentales en el archivo científico, como el atlas de imágenes de Aby Warburg.

¹⁸ [N.de la T.] El texto en cuestión es el *Bildatlas* de August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, con una introducción de Alfred Döblin. Kurt Wolff/Transmare Verlag, München 1929 (1ª edición).

¹⁹ El libro fue censurado en 1934, pues los “personajes alemanes” de Sander no coincidían con las ideas de los nazis sobre esa “raza”. Cf. Barthes, 1985, p. 44 ss.

²⁰ Kanichiro Omiya analiza las técnicas de investigación cultural de Sander de los “catálogos fotográficos de personas” en el marco de su análisis de la fotografía como “técnica de reproducción de la fraternidad” y la indiferencia: Kanichiro, Omiya, *Brüderlichkeit des 20. Jahrhunderts. August Sanders fotografischer Menschenkatalog und Ryuzo Toriis Ethno-Fotografie*. Manuscrito inédito, 2002. Acerca de Sander y Benjamin, véase también Becker, 1989.

Tomando como ejemplo las fotos de Eugène Atget, Benjamin sostiene que la destrucción del aura no es sólo un efecto exclusivo de la técnica, sino de un procedimiento estético específico, que hizo escuela en la investigación criminalística (figura 4). Benjamin presenta el trabajo de Atget como precursor de la fotografía surrealista, califica sus fotos como carentes de atmósfera e interpreta el gesto de éstas mediante la imagen de un desenmascaramiento: son como “un actor que, asqueado de su oficio, lavó su máscara y se puso luego a desmaquillar también la realidad” (I/377). Desánimo y vacío son también las características por las que Atget se revelará como aquel fotógrafo que conducirá la “liberación de los objetos de su aura” (II/378). A diferencia del aislamiento de la primera fotografía, condicionado por la técnica, el *vacío* se dirige aquí contra una historia de la fotografía establecida como “oficio”. La renuncia a ésta cobra la forma de un ataque al aura. La pérdida del aura no es sólo obra de las imágenes reproducibles, para rebatir una vez más uno de los malentendidos de la recepción de Benjamin de más graves consecuencias, sino el resultado de la interacción entre una óptica fotográfica y una óptica criminalística: “no en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con las de el lugar de un crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar de un crimen?; ¿no es cada transeúnte un criminal?” (II/385). Siguiendo con la comparación, las fotos de París de Atget se convierten en una alegoría de aquella prehistoria de la modernidad, sobre cuyo umbral se encuentra *Pequeña historia de la fotografía*. También en Atget los detalles tienen un papel decisivo, especialmente en la destrucción del aura. Si bien las revistas de vanguardia, según Benjamin,

no presentan sino detalles, ya sea un trozo de una balaustrada [...], se trata siempre de matizaciones literarias de temas que Atget ya había descubierto. Éste buscó lo desaparecido y apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonan-

cia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de las ciudades; ellas aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique. (II/378)

El ejemplo más conocido de la utilización de correspondencias entre la naturaleza y el arte es el libro de Karl Blossfeldt de imágenes ampliadas de plantas *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (1928). En su comentario al libro, una especie de *subscriptio* a las fotografías, Benjamin introduce aquella formulabilidad de los mundos ocultos de imágenes posibilitada por las ampliaciones. Allí se muestra claramente que la variable histórica que la fotografía introduce en la relación entre magia y técnica no debe conducir necesariamente a la desaparición de la magia, sino que, por el contrario, puede generar momentos de similitud entre aquéllas visibles recién ahora: “así es como Blossfeldt con sus sorprendentes fotos de plantas puso de manifiesto en los tallos de colas de caballo antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaños y de arcos aumentados diez veces su tamaño, cruceros góticos en las cardenchas” (II/372) (figura 5). Que el significado de las ampliaciones inspiradas por los medios ópticos no se reduce, no obstante, sólo a la fotografía, sino que puede utilizarse también en la pintura, es algo que Benjamin tematiza en su segunda *Pariser Brief* utilizando como ejemplo la pintura de Courbet:

En Courbet tuvo la pintura del *just milieu* su adversario. Con Courbet se invierte por algún tiempo la relación entre el pintor y el fotógrafo. Su famoso cuadro *La ola* equivale al descubrimiento de un tema fotográfico a través de la pintura. En la época de Courbet no se llegaron a conocer ni el primer plano ni la instantánea. Su pintura les señala el camino. Prepara un viaje de descubrimiento a un mundo de formas y estructuras

que sólo iban a poder traerse a la placa fotográfica varios lustros después. (III/503)

En este pasaje se muestra qué significa para Benjamin “basar las reflexiones sobre la historia de la pintura en la historia de la fotografía” (III/499). La formulabilidad de los nuevos mundos de imágenes estimulada por la fotografía abre también para la pintura un nuevo escenario (figura 6).

El detalle tiene un papel importante no sólo en las reflexiones teóricas, sino también en la mayoría de las fotos discutidas. En este sentido, en la medida en que la visibilización de lo oculto coincide con la literarización de las imágenes, surgirá de allí el concepto de legibilidad de las mismas. A partir de la “iluminación del detalle” acontece aquella destrucción del ambiente y del aura que recién entonces produce una “mirada nueva”. Esta “nueva óptica” nacida gracias a las posibilidades de la fotografía, pero que se realiza recién en la práctica concreta y funda así la legibilidad de las imágenes, se convierte en garante de la participación de la fotografía en la alfabetización o “literaturización de todas las relaciones de la vida”, tal como lo formula Benjamin: “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, será el analfabeto del futuro” (II/385).

La temporalización del detalle en el shock: el retorno de la fragmentación

La “iluminación del detalle” tiene, sin embargo, una contracara que Benjamin claramente quería mantener al margen de la discusión sobre la fotografía. En un manuscrito de una de las versiones del ensayo sobre la fotografía se encuentra una variante de la “iluminación del detalle”: el “infierno del detalle”. Benjamin suprimió el siguiente pasaje: “nuestra percepción se corresponde totalmente con el primer



Figura 1 (arriba):
David Hill, *Cementerio de Greyfriard*, Edimburgo, ca. 1845.



Figura 2 (izquierda):
Félix Nadar, *Alcantarillas de París*, 1861.

Figura 3 (página opuesta):
August Sander, *Boxeadores*, Munich, 1929.

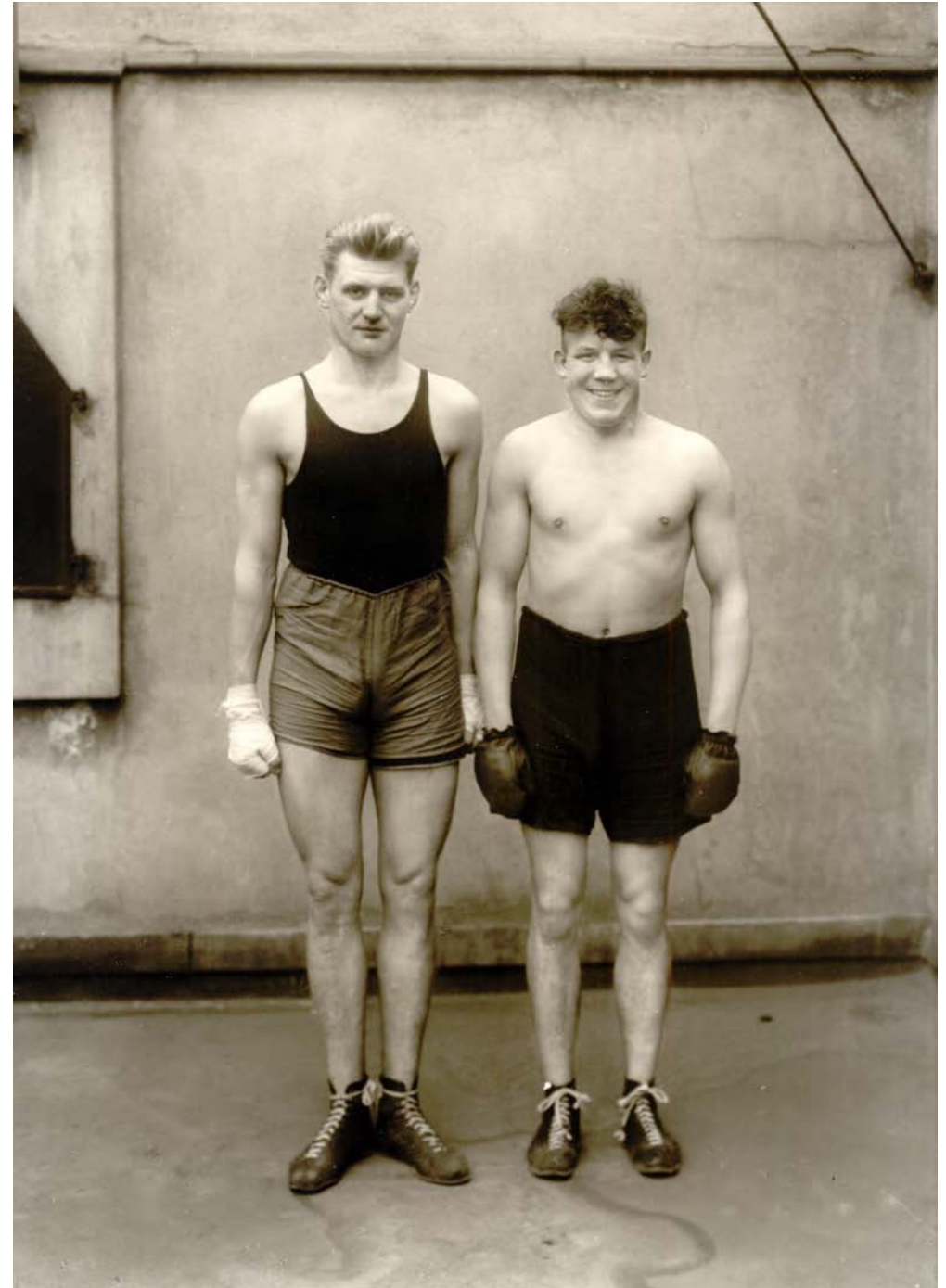




Figura 4 (arriba): Eugène Atget, *Entrada del patio del Dragón hacia 1913*, París, 1930.



Figura 5 (izquierda):
Karl Blossfeldt, *Aspidium filix mas* (ampliada cuatro veces),
Berlín, 1928.

Figura 6 (abajo):
Gustave Courbet, *La ola*, 1869.
Óleo sobre tela, Berlín, SMB,
Nationalgalerie.



plano del cine. Sin embargo, para el fotógrafo ello significa la entrada en el infierno del detalle, inexplorado y plagado de monstruos” (II/1136). Mientras que la supresión del primer plano cinematográfico en el contexto de una teoría de la fotografía es coherente con la temática, no lo es en el caso del primer plano fotográfico. La imagen del infierno puede designar, por ejemplo, aquel proceso en el que las imágenes y contornos visibles de las tomas ampliadas se disuelven en la pura materialidad de la superficie o en estructuras de claroscuro, justo aquel momento en el que la formulabilidad de los mundos ocultos de las imágenes se inclina hacia la absoluta irreconocibilidad e ilegibilidad, tal como Michelangelo Antonioni lo escenifica en *Blow Up*²¹.

Benjamin se refiere a este horror del detalle en las últimas páginas de su ensayo sobre la fotografía y lo hace con un concepto que en los posteriores escritos sobre la modernidad alcanzaría un lugar central: el concepto de shock. El shock marca aquí la irrupción de una forma de ver, que en cierto modo pone en juego una temporalización del detalle. En lugar de la ampliación se trata ahora del ritmo temporal de la percepción, el cual inaugura un nuevo aspecto del detalle: “la cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación” (II/385). Ésa es la única mención del shock en el ensayo sobre la fotografía y ocurre justamente al final del mismo. El concepto de shock marca el umbral exacto entre *Pequeña historia de la fotografía* y el ensayo sobre la obra de arte, que le dedica varias secciones a la economía de la percepción del cine. Con el paso de la fotografía al cine Benjamin introduce, además del “énfasis en los detalles escondidos” (I/499) mediante los primeros

²¹ Sobre este tema, véase el ensayo de Peter Geimer sobre *Blow Up* en Schäffner, W., Weigel, S., Macho, Th. (Ed.) “*Der liebe Gott steckt im Detail*” *Mikrostrukturen des Wissens*, München, Fink, 2003.

planos, la “dinamita de sus décimas de segundo”: “con el primer plano se ensancha el espacio y con la cámara lenta se alarga el movimiento” (I/500). Mientras que en la fotografía la ampliación hizo visibles “nuevas formaciones estructurales”, en el cine, la cámara lenta, una especie de ampliación del tiempo, tornó reconocibles motivos de movimiento completamente desconocidos.

Sin embargo, el shock está ligado no sólo a la técnica de la cámara lenta, sino al fenómeno de las imágenes móviles en general, es decir, a la imagen cinematográfica múltiple y troceada, cuyas “partes se juntan según una ley nueva” (I/496). Las imágenes constituyen así la contraparte temporal del fragmento, de modo que se amplía el efecto de la óptica del detalle hasta entrar en la *physis*:

De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. *Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del empaque, por así decirlo, moral en que lo retuvo el dadaísmo.* (I/503)

Benjamin destaca como característica particular del cine el fenómeno consistente en lograr mediante la “más intensiva compenetración con la cámara” la producción de un “aspecto de la realidad libre de todo aparato”. Aquí “inconsciente óptico” significa que con la ayuda del aparato se producen imágenes, en cuya percepción desaparecen las condiciones de su producción técnica, mientras que, al mismo tiempo, su estructura medial se inscribe en la *physis*. En este sentido, el inconsciente óptico del cine tiene acceso al inconsciente en sentido psicoanalítico a través del ritmo temporal de las imágenes. La forma de acción de las imágenes cinematográficas va efectivamente más allá de las imágenes fijas de la fotografía y produce aquella síntesis especí-

fica de inmediatez y artificialidad propia del cine y de la que se ocupa hasta hoy la teoría del cine, con la ayuda de la teoría de los medios técnicos y el concepto lacaniano de lo imaginario. En Benjamin, el shock no sólo asume el papel de punto de fuga del desmembramiento temporal, plástico y psíquico; en él convergen también su categoría de inconsciente óptico, fundada en una historia de los medios, con la categoría psicoanalítica del inconsciente, ésta última en la variante del trauma, en el que las percepciones, a causa de la falta de protección de la psique frente a los estímulos, penetran directamente en el inconsciente. A diferencia de la ausencia de simultaneidad entre la conciencia y el inconsciente propia del concepto freudiano de memoria, en este caso la conciencia es doblemente no simultánea: con relación a la psique y con relación a la técnica.

Esta compleja constelación se encuentra en la base de la estructura del ensayo sobre Baudelaire (1939), un proyecto de una teoría cultural de la modernidad, cuyo punto de partida es el concepto de shock. En este sentido, el shock puede ser considerado como un dispositivo producido por la teoría de los medios, nacido durante la investigación sobre los medios ópticos en la época del cine, en la prehistoria de la modernidad, pero proyectado retrospectivamente al siglo diecinueve.

El shock táctil de la modernidad:

una teoría de la cultura basada en una teoría de los medios ópticos

La introducción a nivel teórico-conceptual del concepto de shock en el tercer capítulo de *Sobre algunos temas en Baudelaire* tiene lugar, como es sabido, a partir de una lectura del concepto de trauma que Freud desarrolla en *Más allá del principio del placer*. Se trata de una variante en la descripción que Freud hace de la memoria como un modo de funcionamiento del aparato psíquico; es el momento del

horror que rompe la barrera protectora frente a los estímulos y que él denomina “ausencia de predisposición a la angustia” (I/612). Discutiendo la teoría freudiana, Benjamin deduce su propia distinción entre vivencia y experiencia: la vivencia es la forma de una cultura marcada por el shock. En este contexto es importante que, en la imagen del duelo, el shock y la protección contra el mismo se convierten en una imagen dialéctica de la situación del artista en la modernidad. Al final de un rodeo de varios capítulos dedicados al hombre de la multitud, la imagen del duelo se une a la del shock producido por los medios ópticos como rasgo característico de una cultura marcada por shocks táctiles y ópticos: “así la técnica sometió al aparato sensorial humano a un complejo entrenamiento”. De esta manera, el shock y la defensa contra el mismo son generalizados, en el sentido de que ya no caracterizan únicamente la postura del artista, sino toda la cultura de masas. Para captar esa cultura en una imagen, Benjamin recurre a su vez a la imagen de la cámara fotográfica, y en particular a la del disparo fotográfico:

Entre los innumerables actos de accionar, arrojar, oprimir, etcétera, el “disparo” del fotógrafo ha tenido consecuencias particularmente graves. Bastaba hacer presión con un dedo para fijar un acontecimiento por un período ilimitado de tiempo. Tal máquina le proporcionaba al instante, por así decirlo, un shock póstumo. Junto a experiencias táctiles de esta índole surgían experiencias ópticas, como la producida por los anuncios en un periódico y también por el tránsito en las grandes ciudades. (I/630)

La transposición o bien reescritura de la teoría psicoanalítica del trauma en el marco de una teoría del shock y desde una perspectiva de la historia de la cultura se funda en una historia de los medios y aparatos, en la que la cámara fotográfica ocupa un lugar central. El tránsito, el teléfono, el cine y la línea de producción son fenómenos

de una cultura ritmada por los movimientos de autómatas que producen en el sujeto una “serie veloz de enervaciones”. Al incluir la cámara de fotos en esta serie de aparatos, no se tiene en cuenta inicialmente su significado como medio óptico. La cámara aparece más bien como un aparato que caracteriza a una cultura estructurada mediante una economía de gestos reflejos e involuntarios. En este sentido, la cámara fotográfica se convierte en una suerte de medio masivo y en una imagen dialéctica de la cultura de la modernidad. En virtud de la importancia que tiene la cámara fotográfica en la historia cultural de la modernidad de Benjamin, Norbert Bolz propone distinguir entre “la cámara de fotos metafórica” del ensayo sobre Baudelaire y “su contraparte técnica real”, la “fotografía real”. Mientras que ésta última amplía la *mémoire volontaire*, la primera sirve a la topografía de la búsqueda del tiempo perdido, a la búsqueda de imágenes de uno mismo en la “cámara oscura del instante vivido” (Bolz, 1989, 22 s.). Si bien esto último puede ser válido para *Infancia en Berlín hacia 1900*, la presente lectura debería haber ya dejado en claro que la cámara fotográfica del ensayo sobre Baudelaire es más que una metáfora. No hace falta más que invertir el título del artículo de Bolz “La cámara fotográfica del conocimiento” [*Fotoapparat der Erkenntnis*] para reconocer el llamativo lugar que ocupa la cámara de fotos en el ensayo sobre Baudelaire como síntoma de su función epistemológica para la prehistoria de la modernidad y su origen en una historia de los medios.

Al igual que en *Pequeña historia de la fotografía*, donde el detalle posee un doble origen –por un lado, desde una perspectiva histórica, en el discurso de la teoría de la fotografía del siglo diecinueve; por otro lado, atendiendo a la génesis de los textos de Benjamin, en el fragmento y la escritura alegórica del libro sobre el *Trauerspiel*–, la imagen de la cámara fotográfica presenta también, en el contexto de las reflexiones de Benjamin sobre la memoria, múltiples orígenes. La

imagen en cuestión responde en cierto modo a algo que había sido olvidado varias veces. Por una parte, Benjamin introduce en el ensayo sobre Baudelaire las condiciones técnicas y mediales del estímulo y la protección contra el mismo olvidadas por Freud en el concepto psicoanalítico de memoria, lo que posibilita su conexión con una perspectiva de la historia de la cultura. Por otra parte, el ensayo sobre Baudelaire retoma aquella huella presente en su ensayo anterior sobre la fotografía que Benjamin había tratado de borrar o ignorar, pero que ahora, de cara al ensayo sobre la obra de arte y el cine, cobra importancia y produce una imagen diferente de la cámara fotográfica. No se trata ya únicamente del significado del disparo fotográfico para la descripción de la cultura táctil del shock, sino también de la óptica de la fotografía, con la que se incorpora a la cultura generalizada del shock.

Si se descubre la característica de las imágenes que afloran en la *mémoire involontaire* en el hecho de que poseen un aura, es preciso decir que la fotografía desempeña un papel decisivo en el proceso de “la decadencia del aura”. Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como *inhumano*, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. (I/646, la cursiva es nuestra)

Este pasaje muestra cómo, en la incorporación de la fotografía en la prehistoria de la modernidad, retornan aquellos momentos infernales que Benjamin había querido olvidar en *Pequeña historia de la fotografía*.

Si la penetración del shock en la *physis*, en el ensayo sobre la obra de arte, había preparado el terreno para esta presentación en relación

con el cine, ahora retornan los monstruos pululantes en el infierno del detalle, que Benjamin había sacrificado a su teoría del detalle en la fotografía. En el ensayo sobre Baudelaire, el detalle entra en el dispositivo del shock como momento infernal de la modernidad, lo cual explica ese fragmento del *Libro de los Pasajes* en el que se afirma que “la modernidad es el tiempo del infierno” (V/676). No obstante, la temporalización del detalle mediante el concepto de shock constituye un requisito teórico esencial para la revisión de los momentos infernales (también en la fotografía), en particular del paso que va desde la mirada y el espacio de la imagen de los medios ópticos al escenario histórico y cultural de la teoría.

Resumiendo, la relación entre la teoría de los medios y la teoría de la cultura en la obra de Benjamin se presenta como una figura dialéctica. Mientras que su historia de la cultura de la modernidad se basa en una historia de los medios ópticos, ésta fue desarrollada primero a partir de una reformulación del detalle como dispositivo de los medios ópticos, en el que algunos efectos culturales de los aparatos fueron omitidos. Con la introducción del lenguaje del psicoanálisis en la teoría de los medios, Benjamin encontró en la categoría de inconsciente óptico la posibilidad para inscribir, a partir de la temporalización del detalle en el shock y de los efectos de los medios ópticos en el inconsciente, la historia de los medios en la teoría psicoanalítica de la memoria. Recién en este recíproco juego de inserciones encontró la estructura para una teoría de la modernidad en la que, como suele ser frecuente, los aspectos culturales y los relativos a la teoría de los medios no se separan o excluyen mutuamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam**, Hans Christian, *Karl Blossfeldt. 1865-1932*, Köln, Taschen, 2001.
- Atget**, Eugène, *Paris*. München, Schirmer und Mosel, 1998
- Amelunxen**, Hubertus vom, “Skiagraphia-Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes”, en Reijen, Willem van (Ed.) *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, pp. 35-70.
- Barthes**, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- Becker**, Jochen. “Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander”, *Zeitschrift für Fotogeschichte*, 35, 1989, pp. 37-48.
- Benjamin**, Walter, *Gesammelte Schriften*, 7 tomos, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989.
- , *Gesammelte Briefe*, 6 tomos, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- Bloßfeldt**, Karl, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, 120 Bildtafeln, Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1928.
- Bolz**, Norbert. “Der Fotoapparat der Erkenntnis”, *Zeitschrift für Fotogeschichte*, 32, 1989, pp. 21-27.
- Bolz**, Norbert; **Reijen**, Willem van, *Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, New York, Campus, 1991.
- Bossert**, Theodor; **Guttman**, Heinrich (Ed.), *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Frankfurt am Main, Societäts Verlag, 1930.
- Flusser**, Villem, “Die Auswanderung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code”, en Dagmar Reichert (Ed.). *Räumliches Denken*, Zurich, Verlag der Fachvereine, 1996. pp. 267-301.
- Freud**, Sigmund, *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe. Band III, Frankfurt am Main, Fischer, 1975-
- Kemp**, Wolfgang (Ed.), *Theorie der Photographie. Eine Anthologie*, München, Schirmer und Mosel, tomos 1-3, 1999, Tomo 4, 2000.

Koch, Gertrud. “Kosmos im Film. Zum Raumkonzept von Benjamins ‘Kunstwerk’-Essay”, en Weigel, Sigrid (Ed.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau Verlag, 1992, pp 35-48.

Kittler, Friedrich. *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München, Fink, 2000.

—, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin, Merve Verlag, 2002.

Kittler, Friedrich, **Macho**, Thomas, **Weigel**, Sigrid (Ed.) *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie Verlag, 2002.

Krauss, Rolf, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern, Cantz, 1998

Radkau, Joachim. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, Wien, Hanser, 1998.

Sander, August, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München, Transmare Verlag, 1929.

Schäffner, Wolfgang, **Weigel**, Sigrid, **Macho**, Thomas. (Ed.) “Der liebe Gott steckt im Detail.” *Mikrostrukturen des Wissens*, München, Fink, 2003.

Schwarz, Heinrich, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, mit 80 Bildtafeln, Leipzig, Insel Verlag, 1931.

Omiya, Kanichiro, *Brüderlichkeit des 20. Jahrhunderts. August Sanders fotografischer Menschenkatalog und Ryuzo Toriis Ethno-Fotografie*, manuscrito inédito. 2002.

Wiegand, Wilfried (Ed.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neueren Kunst*, Frankfurt am Main, Fischer, 1981

Weigel, Sigrid. *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München, Fink, 2004.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte
/Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

COMITE ACADÉMICO

Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/ Berlín)

Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia)

Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)

Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)

Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)

Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)

Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)

Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)

Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Sol Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Mariela Vargas (Technische Universität Berlin)

PEFA/CIF

Miñones 29073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 47870533

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

Editor Responsable: Ricardo Ibarlucía