

Centro de
Estudios
Visuales

número 3
diciembre
2019



ISSN 0719-7152

DIRECTOR
Guillermo Yáñez Tapia

CONSEJO ASESOR ACADÉMICO
REVISTA NOIMAGEN

- Dr. Jan Baetens :: University of Leuven
Dr. Cesar Baio :: Universidade Federal do Ceará
Dr. Adrián Cangi :: Universidad de Buenos Aires
Mg. Alejandro León Cannock :: Pontificia Universidad Católica del Perú
Dr. Rodrigo Cássio Oliveira :: Universidade Federal de Minas Gerais
Dr. José Antonio Castro Muñiz :: Universidad de Vigo
Dr. Alfonso Cuadrado Alvarado :: Universidad Rey Juan Carlos
Dr. Antonio Fernández Vicente :: Universidad de Castilla-La Mancha
Dr. Pablo Gobira :: Universidade Federal de Minas Gerais
Dr. Paulo Roberto Gomes Pato :: Universidade de Brasília
Dr. © Ricardo Greene :: Goldsmith College, University of London
Dra. Cláudia Maria França da Silva :: Universidade Federal de Uberlândia
Dr. Miguel Ángel Hernández Navarro :: Universidad de Murcia
Dr. Ricardo Ibarlucía :: Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET)
Dra. Pilar Irala-Hortal :: Universidad San Jorge - Zaragoza
Dr. Enric Mira Pastor :: Universitat d'Alacant
Dra. Adriana Marcela Moreno Acosta :: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos
Dr. Jaime Munárriz Ortiz :: Universidad Complutense de Madrid
Dr. Carlos Ossa Swears :: Universidad de Chile
Dra. Denise Najmanovich :: Universidad de Buenos Aires
Dr. Eduardo Rodríguez Mérchán :: Universidad Complutense de Madrid
Dr. Umberto Luigi Roncoroni Osio :: Universidad de Lima
Dra. Elena Rosauro :: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos
Dr. Ramón Salas :: Universidad de la Laguna de Tenerife
Dr. José Alberto Sánchez Martínez :: UAM-Xochimilco
Dr. © Alejandro Schianchi
Dra. Lorena Souyris Oportot :: Ecole Normale Supérieure
Dr. © Hans Stange Marcus :: Universidad de Chile
Dra. Marcia Tiburi :: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Dr. Adolfo Vásquez Rocca :: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Dr. © Pedro Vicente Mullor :: Universidad Politécnica de Valencia
Dr. Rodrigo Zúñiga Contreras :: Universidad de Chile
Dr. Lior Zylberman :: Universidad Nacional de Tres de Febrero

COORDINACIÓN Y REDACCIÓN
Ignacio Libretti

DIAGRAMACIÓN DIGITAL
Alex Aguayo

CONSEJO ASESOR
FUNDACIÓN IVICON

Lev Manovich :: City University of New York (CUNY)
Víctor del Río :: Universidad de Salamanca
Sergio Rojas Contreras :: Universidad de Chile
Anna Maria Guasch :: Universidad de Barcelona
Edgar Gómez Cruz :: RMIT University
Pablo Oyarzún Robles :: Universidad de Chile
Josep Maria Català Domènech :: Universidad Autónoma de Barcelona
Sergio Martínez Luna :: Universidad Carlos III de Madrid
Remedios Zafra :: Universidad de Sevilla
Marta Piñol Lloret :: Universidad de Barcelona

Esta Revista es una publicación
del Centro de Estudios Visuales NOiMAGEN
la cual forma parte del proyecto
Fundación para el Estudio de la Imagen
y la Visualidad Contemporáneas
iViCON

ivicon.net noimagen.net

ISSN 0719-7152

Revistas Científicas
CONICYT

CONTACTO
noimagen@noimagen.net

Santiago de Chile
Diciembre, 2019

DOSSIER:
PROBLEMAS DE LA SUBJETIVIDAD EN LA PANTALLA
DIGITAL

3. El Concepto de inervación en Walter Benjamin

Diego Roberto Vargas Vázquez
ENES-UNAM

RESUMEN

El objetivo de este artículo es exponer la construcción del concepto de “inervación” en los escritos de Walter Benjamin sobre teoría del arte, y el desarrollo posterior que hiciera Jean-Louis Déotte, como concepto fundamental en su teoría de los aparatos estéticos de la modernidad. A partir de las reflexiones de ambos teóricos y la discusión actual sobre el problema de los aparatos digitales y los dispositivos de tecnovigilancia, propongo una diferenciación entre el uso “protésico” de aparatos de percepción sensorial y la división entre cuerpo e instrumento para llegar a una síntesis técnica entre aparato y cuerpo. La dimensión corporal de los aparatos estéticos, desde la difusión de la doxa, separa intencionalmente el cuerpo del aparato, desarticulando el potencial revolucionario de los aparatos que es tan importante para Benjamin y Déotte. Se propone la inervación como una forma de actualización sensorial que parte del cuerpo y se expande hacia las relaciones sensibles como potencial emancipatorio.

Palabras claves: inervación, aparatos, dispositivos, cuerpo

ABSTRACT

The objective of this article is to expose the construction of the concept of "inervation" in the writings of Walter Benjamin on art theory, and the subsequent development of Jean-Louis Déotte as a fundamental concept in his theory of the aesthetic apparatuses of modernity. Based on the reflections of both theorists and the current discussion on the problem of digital apparatuses and technosurveillance devices, I propose a differentiation between the "prosthetic" use of sensory perception apparatuses and the division between body and instrument to reach a technical synthesis between apparatus and body. The corporal dimension of the aesthetic apparatuses, from the diffusion of the doxa, intentionally separates the body from the apparatus, disarticulating the revolutionary potential of the apparatuses that is so important for Benjamin and Déotte. Innervation is proposed as a form of sensorial actualization that starts from the body and expands towards sensitive relationships as an emancipatory potential.

Keywords: innervation, apparatuses, devices, body

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 acuñan 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 (Benjamin, 1989: 7).

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:

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 atrezzo, pintura, recitados, música, danza e improvisación, responde en cada caso a las diversas secciones (Benjamin, 2009a: 383-384).

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" (Benjamin, 2007: 316), capaz de hacer superar la realidad en la que nos encontramos, la catástrofe que es el presente. Para Benjamin en dicho texto, 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 lo tanto somos incapaces, salvo iluminaciones momentáneas, de tener conciencia de él (Valdés, 2012, pág. 50).

El desarrollo decisivo del concepto con respecto a la teoría del arte y en general con la teoría crítica benjaminiana lo hará en el famoso texto La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en particular vinculando el concepto 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 ejercicio en esta interacción concertada (Benjamin, 2003: 56).

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” (Benjamin, 2003: 57). 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 papel en su vida se acrecienta casi diariamente. Hacer del gigantesco aparataje técnico actual objeto de una inervación humana: esa es la tarea histórica en cuyo servicio tiene el cine su sentido estricto y verdadero (Benjamin, 2008: 21).²¹

El paso que da Benjamin de la definición de Fiedler de la inervación 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 sólo pasa del “artista” como singularidad sensible a la “masa” como colectivo que comparte los efectos del aparato (las apercepciones 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 moverse 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 inervación o, propiamente dicho, como la formación de percepciones nuevas informadas por un sistema de aparatos.

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”.

tos. En ese sentido, la invención es para Benjamin una consecuencia directa de la reproductibilidad 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*:

'Inervación' 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, privándolo de su capacidad para la imaginación, y consecuentemente, de responder en forma activa (Buck-Morss, 2015: 176).

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 invención 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 invención del cuerpo, la cual es el otro nombre de una aparatización lograda del cuerpo (Déotte, 2013, pág. 107).

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 una 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” (Benjamin, 2015). 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 invención como “síntesis lograda” (de los dos momentos de la técnica) en tanto aparatización del cuerpo ya que Benjamin mismo 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 inauguran²². En palabras de Jan Sieber:

²² 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” (Benjamin, 2005: 38).

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 (Sieber, 2016: 216-217).

Para Benjamin y posteriormente para Déotte, los aparatos configuran a los cuerpos para percibir el mundo y, eventualmente, a 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 (Vera Peñaloza, 2012: 142-143)”.

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” (Sieber, 2016: 218). 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 mundo. En una nota de la versión francesa del ensayo sobre La obra de arte, Benjamin escribe:

Las revoluciones en cuanto tales son inervaciones 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 inervación, 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 (Benjamin, 2008: 331-332).

Benjamin entiende que los intentos de inervación, es decir, de incorporar a la vida corporal y sensorial de las masas las apercepciones 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. Queda claro que para Benjamin y, posteriormente, para Déotte, Buck-Morss y Vera, la invención de los aparatos estéticos es una potencia revolucionaria en tanto actualiza los cuerpos a una síntesis técnica regulada por el juego y la distracción. En este artículo 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 (Flusser, 2005, pág. 33)”. 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. Es decir, la sensibilidad moderna está siempre configurada por un aparato, es lo que propiamente nos haría “contemporáneos” según Déotte (Déotte, 2013: 98). 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 fotografía 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 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 éste 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 tecnovi-

gilancia, 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 que el 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 las empresas y gobiernos en vigilar a la población. Y segundo, las imágenes que producen sólo 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 apparatus) (Bégin, 2017: 125).

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. Sólo el uso insubordinado de las imágenes de 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 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.²³

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 cuer-

23 Ver: https://www.nimporrequi.com/fr/playback?playlist=PLPipABjP1XLgEvZlq5Ux8f5i0GksZo9k-G&v=wqrj_OY8byY

po-mente) y la “autonomía” de los aparatos digitales (devenir dispositivo). Siguiendo a Déotte:

Si los aparatos invierten el cuerpo es que el injerto es mucho más sutil y total: no se trata sólo 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 (...) (Déotte, 2013, págs. 181-182).

La invención no equivale a un uso protésico 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.²⁴ 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 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 es sólo 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 cámara obscura, los panoramas, etcétera. Esto no sucede con las prótesis o incorporaciones quirúrgicas, no crean comunidades sensibles y, si somos rigurosos, esta falta impide que les llamemos “aparatos” in strictu 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 sólo 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

²⁴ Véase el caso del “Transespecie Artist” Neil Harbisson.

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. La inervación 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” Umbehrr The Roving Reporter, de 1926 (figura 1), 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 inervación datan de 1928).



Figura 1: Otto Umbehrr, The Racing Reporter (Egon Erwin Kisch) [1926] (refotografiada).
Plata sobre Gelatina.

Consultada el 27 de febrero de 2018 en: <http://lipulse.com/2015/10/23/the-neue-galerie-presents-berlin-metropolis/>

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 invención de los dedos imperiosos (Benjamin, 2015: 33-34).

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 sólo 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 invención deja intactas las manos a favor de que los “los dedos imperiosos” escriban agitada-mente 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 hombres. Y es precisamente porque este cuerpo está informado por la tecnología que el aparato ha inervado a los cuerpos, no sólo 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 abalanza sobre la noticia y transmite, gracias al gran aparataje técnico, información casi inmediatamente. La configuración técnica del acontecimiento se ha inventado.

Este devenir 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 entre sí nuevas formas de relaciones, de lazos que nos unan. Este sería el potencial revolucionario que indica Benjamin en su nota sobre la segunda técnica. Sólo una invención 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 (Bégin, 2017: 121).

Si bien habría señalar que el paso de los aparatos fotográficos y cinematográficos analógicos al hiper-aparato 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 (Déotte, 2017: 38).

El hiper-aparato del que habla Déotte, en el que cada cámara, cada computador es sólo 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 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 (Déotte, 2017: 39).

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 cuales se les añade además un diseño ligado prioritariamente a su carácter portátil. La experiencia inmediata deviene en ese sentido la verdadera atracción ‘movilográfica’ (Bégin, 2017: 122).

Imágenes que comunican su propio engendramiento y nada más. Este engendramiento es “la particularidad ‘tecno-estética’ de la movilografía, a saber: la emancipación del cuerpo” (Bégin, 2017: 122). Pero, de ¿qué se emancipa el cuerpo? La hipótesis final²⁵ de este artículo 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 2010²⁶. 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” (cinematógrafo 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 sólo 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.

25 Hipótesis deberá entenderse aquí en el sentido benjaminiano, como una suspensión en el abismo de las potencialidades del pensamiento. Véase Fernández H., 2009: 41-42.

26 Ver: <https://youtu.be/baS3IKmcZkc>

La moviografía como práctica específica posibilitada por el aparato digital produciría 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 información:

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 (Radrigán, 2017: 187).

Si bien 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 artículo, el entendimiento de la penetración de los aparatos digitales y el cuerpo queda afianzada como una potencia subversiva del programa de los dispositivos, produciendo “una zona borrosa o sublime de los aparatos” (Radrigán, 2017: 188) 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 (Radrigán, 2017: 187).

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, sólo 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.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bégin, R. (2017). “Sobre la movilografía”. En: A. Vera Peñaloza, & S. Navarro Mayorga, (eds.). *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*. Santiago de Chile: RIL editores & Universidad de Valparaíso, pp. 119, 136.
- Benjamin, W. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Distrito Federal: Ítaca.
- ____ (2005). *El Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- ____ (2008). “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”. En W. Benjamin, *Obras*. Libro I / Vol. 2. Madrid: Abada, pp. 323-353.
- ____ (2009). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En W. Benjamin, *Obras*. Libro II / Vol. I. Madrid: Abada, pp. 301-316.
- ____ (2009a). “Programa de un teatro infantil proletario”. En W. Benjamin, *Obras*. Libro II / Vol. I. Madrid: Abada, pp. 380-386.
- ____ (2015). *Calle de sentido único*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2015). “Estética y anestética. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”. En W. Benjamin. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca editora, pp. 159-204.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- ____ (2013a). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ____ (2017). “Benjamin y la paradoja del calcetín”. En A. Vera Peñaloza & S. Navarro Mayorga. *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*. Santiago de Chile: RIL editores & Universidad de Valparaíso, pp. 31-41.
- Fernández H. (2009). “Notas sobre el <<concepto>> de Aufgabe en Walter Benjamin”. *Papel Máquina*, n° 2, pp. 37-47.
- Flusser, V. (2005). “¿El instrumento del fotógrafo o el fotógrafo del instrumento?” *Magmamater* n° 33. Recuperado de: <http://www.magmamater.cl/flusser/FLUSSER-WEB/archivo/spanisch/fin-de-la-ciudad.pdf>
- Radrigán, V. (2017). “Cuerpos frontera: mutación a través de interfaces digitales”. En A. Vera Peñaloza & S. Navarro Mayorga. *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*. Santiago de Chile: RIL editores & Universidad de Valparaíso, pp. 183-192.
- Sieber, J. (2016). “Técnica”. En: E. Cohen (Ed.). *Glosario Walter Benjamin. Figuras y conceptos*. Ciudad de México: UNAM, pp. 209-218.
- Valdés, A. (2012). *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago de Chile: Orjikh editores.
- Vera Peñaloza, A. (2012). “Breve glosario a modo de epílogo”. En J.-L. Déotte. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 135-145.

Centro de
Estudios
Visuales

número 3
Diciembre
2019



ISSN 0719-7125