

III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria". Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Archivo Nacional de la Memoria, Buenos Aires, 2010.

# Fotografías veladas: Kurtis y los documentos de la migración de los indocumentados.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2010). *Fotografías veladas: Kurtis y los documentos de la migración de los indocumentados*. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria". Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Archivo Nacional de la Memoria, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/70>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/02h>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



## **Fotografías veladas: Kurtis y los documentos de la migración de los indocumentados**

Agustín Berti<sup>1</sup>

### **Resumen:**

La presente ponencia indaga la auratización y el anacronismo implicados en las imágenes de las diásporas contemporáneas en la obra del fotógrafo argentino Seba Kurtis. En *700 miles*, *A few days more*, *Drowned*, *8 years* y *Undocument* el fotógrafo representa distintas formas de migraciones del tercer al primer mundo a través de un dispositivo técnico “fallado”, generando imágenes parcialmente “veladas” que tensionan tanto la noción de registro como la de representación.

Estas imágenes se abren por ello a una lectura en la cual es posible rastrear intentos de “auratizar” desde la técnica (o desde sus fallas). Para ello retomaré nociones de Georges Didi Huberman sobre el “anacronismo de las imágenes” y de Arlindo Machado sobre “el anacronismo de los contenidos” en los dispositivos técnicos de reproducción para discutir el concepto de aura y de mimesis en Benjamin. Las imágenes veladas de Kurtis y su tema (la migración ilegal) revelan un “tiempo ahora” que actualiza el programa estético y político benjaminiano y sus posibilidades en las técnicas mecánica de reproducción. La fotografía aparece así como resistencia y como memoria necesariamente velada de una diáspora signada por la ilegalidad, antes que como registro y documento.

**Palabras Clave:** Fotografía – Aura – Migración – Técnica

---

<sup>1</sup> CONICET / UNCor.



## **Fotografías veladas: Kurtis y los documentos de la migración de los indocumentados**

### **1. Breve descripción de la obra de Seba Kurtis**

En la presente ponencia me interesa discutir el modo en el que algunos aspectos técnicos se borran la línea entre la obra y el soporte para dar cuenta de la experiencia de los migrantes “ilegales”. El fotógrafo argentino Seba Kurtis desarrolla una compleja obra en la que los aspectos éticos, políticos, estéticos, técnicos y temáticos aparecen imbricados. El efecto inmediato de dicha imbricación es una reauratización de la copia fotográfica que supone una politización de la práctica fotográfica, opuesta ante la estetización imperante en la fotografía documental. Y esta elección formal está fuertemente determinada por la propia experiencia del artista, en el sentido más benjaminiano del término, lo que condiciona el sentido político de su obra. Entiendo que la obra de Kurtis actualiza aspectos del célebre ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte y abre la posibilidad de pensar en su actualidad.

Para entender la propuesta de Kurtis cabe reseñar algunos de sus proyectos fotográficos presentados en su página web: [www.sebakurtis.com](http://www.sebakurtis.com) y la relación entre tema y técnica que propone en los mismos. El común denominador de su obra es la diáspora presente y constante, la de las migraciones del tercer mundo al primero. El propio fotógrafo ha experimentado dicha diáspora en su propia condición de emigrante y trabajador clandestino durante cinco años en Europa, tras la debacle económica de 2001, primero para ayudar a sus padres y hermanos y luego para llevarlos a Europa con él.

Bajo el rótulo “Immigration Files” (“Archivos de Inmigración”) se agrupan los proyectos explícitamente relacionados con el tema: “700 miles” (“700 millas”) tematiza la migración latina vista desde el lado estadounidense de la frontera. “A few days more” (“Unos días más”) retrata la espera de los migrantes egipcios a Italia y el incremento en los riesgos del viaje por las políticas italianas de cierre de fronteras. “Drowned” (“Ahogados”) retrata la llegada de los migrantes africanos en pateras a las Islas Canarias. En “8 years” (“8 años”) Kurtis fotografía los diversos documentos burocráticos, oficios y misceláneas (facturas, sellos, anotaciones) para representar los cinco años que vivió como inmigrante ilegal y la obtención del estatuto legal.



Recordando a

## Walter Benjamin

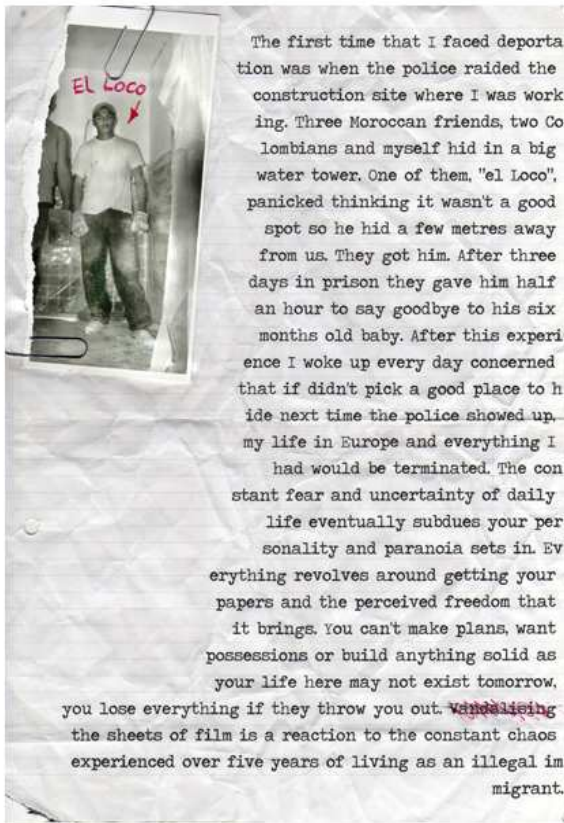
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

“Undocument” (que puede traducirse como “No documento”, “No documentar” pero también “Desdocumentar”. O, desde la fonética latina, como “Un documento”, en el sentido de documento único)<sup>2</sup> consta de una única foto intervenida en la que se retrata un amigo que fue deportado en una redada en la que él no fue descubierto, adjuntada con dos clips a un texto escrito a máquina sobre un papel arrugado que funciona como manifiesto de la práctica artística y política de Kurtis:

“La primera vez que enfrenté la deportación fue cuando la policía allanó la obra



en construcción donde yo estaba trabajando. Tres amigos marroquíes, dos colombianos y yo nos escondimos en una gran torre de agua. Uno de ellos, “el Loco”, entró en pánico pensando que no era un buen lugar así que se escondió unos pocos metros más allá. Lo agarraron. Después de tres días en prisión le dieron media hora para decir adiós a su bebé de seis meses. Luego de esta experiencia, cada día me despertaba preocupado porque de no elegir un buen lugar para esconderme la próxima vez que apareciera la policía, mi vida en Europa y todo lo que tenía se

habría terminado. El miedo constante y la incertidumbre por la vida cotidiana eventualmente domina tu personalidad y se instala la paranoia. Todo gira en torno a conseguir tus papeles y la percibida libertad que eso trae. No podés hacer planes, desear posesiones o construir nada sólido ya que mañana tu vida aquí puede no existir, perdés

<sup>2</sup> Debo última interpretación a una lectura de Susana Romano Sued.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

todo si ellos te echan. ~~Destroza~~ las láminas de película es una reacción al caos constante experimentado durante cinco años viviendo como inmigrante ilegal”

(Kurtis, Seba “Undocument”. En: “Immigration Files”.  
<http://www.sebakurtis.com/index.php?/8-years/undocument/>. Acceso el 5 de julio de 2010. Mi traducción. Palabras tachadas en el original.)

Nótese que se trata de un texto en inglés escrito por un hablante no nativo, he intentado mantener el efecto de sentido que eso genera en el texto original. La *extranjería* e *indefensión* de la experiencia migrante está presente en la traducción así como en la exposición de la materialidad frágil de la obra de arte (a saber, el papel arrugado, la foto rasgada, el texto sin justificar escrito en una antigua máquina de escribir). Desde una perspectiva flusseriana podría verse como una intervención experimental en los programas de los aparatos (en total conciencia de ello) apuntada a demostrar la naturaleza frágil de los productos de dichos aparatos (tanto la copia fotográfica como el texto tipeado) en una dirección no prevista por los programas. Aún más, siguiendo las tesis de Flusser sobre el estado moderno como un aparato en sí mismo, ser deportado es también una función del programa, aquella que regula el estatuto de residencia, el cual no puede asimilar los sujetos indocumentados y que es seguido por los agentes policiales, del mismo modo que los fotógrafo siguen el programa de la cámara. Estar clandestino, es, en cierto modo, estar actuado por fuera del programa del aparato estatal.

Interpretar “Undocument” desde una perspectiva benjamineana puede echar una luz diferente sobre el tema, más allá de algunas coincidencias con los conceptos flusserianos. “Undocument”, en tanto obra de arte única, posee una materialidad diferente que puede ser vista como *aura*. Aunque es una copia escaneada (es decir, técnicamente reproducida), la naturaleza documental de su tema y el deterioro de los materiales apuntan hacia el “aquí y ahora” evanescente que sobrevive en las obras de arte reproducidas con procedimientos propios en un época previa la reproducción mecánica y que define su *aura*. La imagen y el texto de “Undocument” buscan la unicidad pero a través de piezas mecánicamente reproducidas (el texto tipoado, la copia fotográfica) que se vuelven únicos mediante su vandalización: la fotografía está rasgada y garabateada, el papel está arrugado (cuyas arrugas particulares lo diferencian de



cualquier otro pedazo de papel), y una palabra de texto tipeado en el mismo a sido tachada con tinta roja. Por supuesto, este procedimiento de dotar de unicidad objetos de producción en serie mediante la intervención artística no es una novedad en el arte contemporáneo, desde el mingitorio de Duchamp en adelante. La originalidad de “Undocument” es que la forma y contenido convergen en un objeto único, determinándose mutuamente, sin perder sus rasgos específicos, enfatizando la fragilidad de aquellos recordados (‘el Loco’) y los medios por los cuales su memoria es preservada. El Convoluto N del *Libro de los Pasajes* de Benjamin, que aborda la teoría del conocimiento y la teoría del progreso, ofrece una definición de *imágenes dialécticas* que bien podría describir el efecto estético y político de “Undocument”:

“En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso. Ya que mientras la relación del presente con lo-que-ha-sido con el ahora es dialéctica: no temporal en naturaleza sino figurativa <*bildlich*>. Sólo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas –es decir, no son imágenes arcaicas. La imagen que es leída–lo que quiere decir, la imagen en el ahora de su reconocibilidad– lleva a su más alto grado la impresión del momento crítico de peligro en el cual toda lectura se funda. (Benjamin, 1999: 463)

El miedo a la deportación es uno de tales “momento crítico de peligro”. Volviendo nuevamente a las palabras de Kurtis:

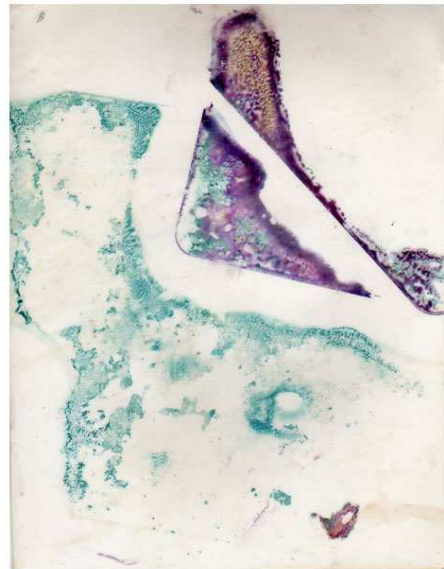
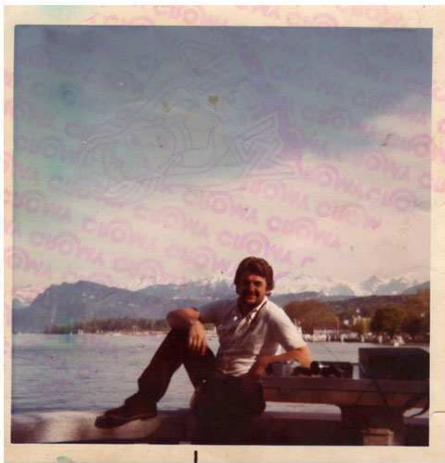
“No podés hacer planes, desear posesiones o construir nada sólido ya que mañana tu vida aquí puede no existir, perdés todo si ellos te echan. Destrozar las láminas de película es una reacción al caos constante experimentado durante cinco años viviendo como inmigrante ilegal” (Kurtis)

De modos diferentes pero complementarios, las perspectivas de Flusser y Benjamin se aproximan al efecto perturbador de una obra de arte técnicamente producida (y reproducida). “Undocument” crea una tensión entre texto, imagen y materiales. Hacerlo es encontrar el camino de entrada y salida a los dispositivos técnicos para representar la naturaleza frágil de la condición migrante en un medio frágil: la



copia rasgada, el papel arrugado, el texto tipeado y sin justificar, la tinta que interviene dejando el rastro de la mano. Donde Flusser vería un escape del determinismo del programa hacia la libertad, entiendo que la perspectiva benjaminiana da el salto más fértil, de un programa ético a uno político: Creo que “Undocument” es una imagen dialéctica que pone de manifiesto los conflictos sociales inherentes al arte. Como tal puede arrojar luz sobre los oprimidos y por ello politizar el arte, oponiéndose a la estetización de la política que la mera reproducción técnica genera.

Los siguientes proyectos guardan una relación temática más indirecta, pero la migración es un tema presente. “Shoe box” (“Caja de Zapatos”) consta de las fotografías familiares que son la única posesión familiar que sobrevivió a los sucesivos embargos y migraciones producto de las dos grandes crisis económicas argentinas del último cuarto de siglo. Las fotos recuperadas habían sido guardadas en la casa de la abuela, que se inundó. “Shoe box” consta de fotos de esas fotos familiares sometidas al desgaste del agua y el tiempo, pero también de fotos de sus dorsos, en los que las emulsiones han dejado rastros.



Antes de seguir, cabe señalar que lo comentado no agota la obra de Kurtis que incluye proyectos en curso sobre la represión en la Argentina de la última dictadura, sobre la composición étnica de los británicos contemporáneos, sobre los matrimonios para obtener residencia y sobre los modestos estudios fotográficos en el norte de África.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## 2. Tema y técnica: las grietas del dispositivo

Retomando lo que señalaba al comienzo, tema y técnica aparecen imbricados por las decisiones estéticas y políticas de Kurtis. Para manifestar la precariedad de la condición migrante que retrata, Kurtis evita conmover y retrata momentos neutros. Pero su elección no termina allí sino que interviene el proceso introduciendo la precariedad sobre el acto de fotografiar: la utilización de cámaras quebradas que dejan que la luz entre en contacto con el negativo, el uso de rollos vencidos, las tomas únicas en formatos grandes o la situación más extrema, en las fotos de “Drowned”, de ahogar literalmente los negativos en las mismas aguas que los migrantes africanos deben sortear. En este último caso, algunas fotografías sobrevivirán, otras no, repitiendo en la representación artística el destino trágico de los migrantes africanos. La novedad y la potencia de las fotos de Kurtis están en la intervención sobre el dispositivo, al alterando el proceso de registro e introducir incertidumbre allí donde la técnica busca garantizar certezas (Machado, 1993; Bomheker, 1997; Romano Sued, 2003a y 2003b). Al reintroducir la dimensión de la naturaleza no controlada la obra de Kurtis desnuda la fragilidad del tiempo y de la integridad de aquellos que están arrojados a la inclemencia de la naturaleza por la decisión estatal de no incluirlos en la letra que otorga lo legal. Lo político aparece como causa de lo fatal de la naturaleza. Pero aquí esa fatalidad entraña una posibilidad romper la estetización que Benjamin avizoraba como peligro en la reproductibilidad mecánica. Los distintos proyectos de Kurtis son complementarios: “Shoe box” procura en el objeto fotografía lo que los “Immigration Files” buscan en el acto de fotografiar. La copia hecha única por el paso del tiempo y el desgaste, asociada a los vaivenes de la historia familiar, posee un aura de la unicidad sustentada en la experiencia de pérdida y privación de los sujetos que se aferran a esos recuerdo únicos, cuyos negativos y posibilidad de reproducirse se han perdido hace tiempo, y que sobreviven manchados, rasgados y borrados.

## 3. Experiencia, Memoria y Anacronismo

Ambas intervenciones suponen alteraciones sobre la homogeneización que instauran los dispositivos técnicos: la incertidumbre (el proceso de captación de la luz o del devenir de la fotografía familiar) se vuelve equivalente a la memoria frágil del migrante y dota a





estas obras inusuales de un aura renovada. Benjamin cerraba el ensayo de la obra de arte con una advertencia y una propuesta:

“Fiat ars, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del “arte pour l’art”. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.”  
(Benjamin, 1973, Pág. 57)

Tomo aquí dos observaciones hechas en reportajes por Kurtis en relación a su programa estético y político:

Y creo que lo estético vino junto con mi noción romántica de ser un fotógrafo, junto con un poco de rebelión sobre la manipulación del medio o fotografía documental o como quieras llamarlo...

(...) estamos en una época muy emocionante para la fotografía, la fotografía comprometida no tiene sólo que mostrar gente pidiendo o muriendo en blanco y negro, la gente a comenzado a darse cuenta de que la fotografía está avanzando... Como dijo Paul Graham este año: “Estamos claramente en un mundo fotográfico Post Documental”

(della Bella, Federico. Sin Pág. Mi traducción.)

#### **4. Fotos intervenidas como anacronismo**

Creo que el concepto de anacronismo ilumina la intervención sobre el dispositivo presente en la obra fotográfica de Kurtis. Consideraré dos nociones de “anacronismo” que no son complementarias ya que provienen de tradiciones diferentes. Por un lado la idea de “anacronismo” como fuente de verdad de toda imagen, que propone el filósofo



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

francés Georges Didi-Huberman, partiendo de Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein. Por otro lado la noción de “anacronismo” de los contenidos propuesta por Arlindo Machado retomando el programa de Vilem Flusser y su filosofía de la técnica propuesta en *Filosofía da caixa preta*. Conciliar ambos anacronismos sería un error metodológico, ya que se trata apenas de una coincidencia nominal. Propongo simplemente aplicar estos conceptos en relación a las fotografías de Kurtis para iluminar aspectos distintos que subyacen a su aproximación a la técnica.

#### 4.1 Anacronismo de la imagen

Didi-Huberman propone una diferencia entre dos anacronismos, aquel que constituye un pecado metodológico para los historiadores frente a aquel fecundo por revelar a un nuevo objeto: las imágenes como objetos temporalmente impuros, complejos sobredeterminados (Didi Huberman, 2008, Pág. 46). Para ello sugiere una relación entre el anacronismo y memoria involuntaria (*Ibid.* Pág. 44). El anacronismo habilita una narración compleja que atenta contra los procesos colectivos e individuales de la memoria (*Ibid.* Pág. 62) constituyéndose como “inconsciente de la historia”, equivalente social a la “memoria involuntaria individual” proustiana a partir de la que Benjamin desarrolló algunos aspectos centrales de su concepto de “aura”. En las palabras de Didi-Huberman: “La imagen no es la imitación de las cosas sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (*Ibid.* Pág. 166).<sup>3</sup> Creo que las imágenes que propone Kurtis introducen precisamente ese intervalo. La “incertidumbre” del migrante es un permanente “tiempo ahora” que se opone la teleología de la filosofía del progreso y del ciudadano legal, un instante de intensidad. Desde esta perspectiva, las “Immigration Files” generan imágenes dialécticas al alejarse del documentalismo, estetizante, y

---

<sup>3</sup> También son esclarecedoras algunas consideraciones sobre el rol de la fotografía como tema del arte planteada por Susana Romano Sued y el rol que cumple la imagen no como representación sino como intervalo hecho visible: “La pátina que reviste al mundo retratado, la vida misma, es del sueño, del color, de la humedad; el mundo es atenuado y al mismo tiempo destacado por la mirada horizontal, yacente. Es el anudamiento de cercanía y lejanía así como de la unicidad y duración en la constelación del despertar, que alerta, relampaguea sobre el instante de peligro benjaminiano, ese instante de la aflicción, diferida en tiempo y espacio, en la que se entraña la intensidad de la experiencia dolorosa, de la muerte, más actual y más fuerte en la evocación que en el momento mismo del acontecimiento de la muerte.” (Romano Sued 2003b. Pág. 248)



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

proponer en la fotografía la relación entre Ahora (instante), Pasado (latencia) y Futuro (tensión) (*Ibid.* Pág. 168).

Como observa lúcidamente Didi-Huberman, hay una lectura errónea persistente en el ensayo de la obra de arte, hay decadencia del aura, no muerte (*Ibid.* Pág. 258). El aura como problema atraviesa el siglo XX. Si bien el aura decaía en aquellos retratos decimonónicos en los que se falseaba el aura, como señalaba Benjamin desde su “Historia de la Fotografía” (Benjamin, 2004, Pág. 36 y ss.) que antecede y sienta las bases para el ensayo de la obra de arte, repetidamente, vuelve a manifestar su valor cultural al asemejarse más al proceso constructivos de las obras plásticas que al registro técnico estandarizado y reproducible (Didi-Huberman, 2008, Pág. 304), como en la obra de Kurtis. La extrañeza de sus fotografías demuestra la persistencia del fenómeno aurático, donde el aura es similar al silencio, atravesando de lo que Didi-Huberman denomina el “laberinto de las mediaciones” (*Ibid.* Pág. 347 y ss.). De este modo, la irrupción de la fatalidad de la naturaleza sobre la obra puede funcionar como alternativa a la falsa dicotomía en la Historia del Arte que denuncia Didi-Huberman: la de los sentenciosos (aquellos que anuncian una muerte del aura) y la de los no específicos (aquellos que postulan una trascendencia del arte). En la ‘especificidad de lo no específico’ se abre la posibilidad de articular dos órdenes de magnitud aparentemente contradictorio.

Didi-Huberman postula la irrupción de la experiencia de lugar frente a la experiencia de espacio en algunas obras de arte del siglo XX, especialmente Barnett Newman pero también Pollock y Modnrian. Creo que Kurtis esa experiencia de lugar, en la imposible representación del migrante es la de una incertidumbre de lugar generada por la diáspora.

#### **4.2 Anacronismo del dispositivo**

El teórico brasileño Arlindo Machado propone el “anacronismo” en un sentido negativo. La adaptación forzada de un producto pensado para un medio hacia otro, lo transforma en “contenido”, vaciándolo de especificidad, transformándolo en un “anacronismo”. Su lectura semeja al “anacronismo malo”, entendido como error metodológico por Didi Huberman (*Ibid.* Pág. 56). Recuperando algunas tesis del filósofo checo Vilem Flusser, Machado propone que la técnica que transforma al artista



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

en mero operario que no hace sino actualizar las posibilidades inscritas en el dispositivo. La única posibilidad de escapar del dominio técnico es interviniendo el dispositivo. (Machado, 1993, Pág. 15). La posibilidad de la supervivencia del artista frente al mero operario aparece en la subversión del dispositivo, para poner el mismo a su servicio y no a la inversa. El uso previsible del dispositivo no hace más que actualizar las posibilidades que están inscritas en el mismo, no son más que una confirmación de sus capacidades, volviendo así al artista operario. Intervenir el dispositivo supone una creatividad imprevista, devolviendo las posibilidades al artista y subordinando la técnica a su visión.

Intuitivamente, a partir su propia experiencia de incertidumbre creo que Kurtis lleva a cabo este proceso. El resultado son las imágenes de las “Immigration files” y el registro de “Shoe Box”. La potencia aurática de su obra reside en su politización no sólo del resultado, en tanto tema, sino también del proceso mismo que genera la representación. Las fotos desmontan la estetización, y al someter las certezas de la técnica a la imprevisibilidad de la naturaleza hacen explícita la experiencia del migrante como incertidumbre, tiempo frágil, constituido en el cruce esperanza, nostalgia y ahora, en un “instante terrorífico” como aquel que señala Benjamin en la sexta tesis de la filosofía de la historia:

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como fue en concreto’, sino más bien adueñarse de un recuerdo semejante al que brilla en un instante de peligro. Corresponde al materialista histórico retener con firmeza una imagen del pasado tal y como ésta se impone, *de improviso*, al sujeto histórico en el momento del peligro. El peligro amenaza tanto la existencia de la tradición como a quienes la reciben.”

(Benjamin, Walter. Citado en Löwy, 2003, Pág. 75. Cursivas en el original.)

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: Discursos Interrumpidos (1972), trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” (1974), en: Sobre la fotografía, trad. José Muñoz Millanes, Pre-Textos, Valencia, 2004.

della Bella, Federico, “Seba Kurtis e il Post-Documentario”, en: <http://www.cameralucida.it/component/content/article/125-seba-kurtis.html> (Acceso el 30 de julio de 2010).

Bomehker, Mario (2000), “Dos estéticas de la imagen automática”, en: Temas de Cine, Video y Televisión, Ed. Nuevo Siglo, Córdoba, pp.45-54.

Didi-Huberman, Georges, Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes (2000), trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Kurtis, Seba. <http://www.sebakurtis.com/>

Machado, Arlindo, Máquina e Imaginário; O Desafio das Poéticas Tecnológicas, Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 1993.

Löwy, Michael, Aviso de incendio (2001), trad. S/D, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Romano Sued, Susana (2003a), “Estética y subjetividad. Los avatares de la cultura en un mundo tecnologizado”, en: Travesías. Estética. Poética. Traducción. e-book, FoCo Cultural, Córdoba.

Romano Sued, Susana (2003b), “El umbral de la mirada. Sobre Kodak, de María Teresa Andruetto”, en: AA.VV., Umbrales y Catástrofes, literatura argentina de la década de 1990, Ferreyra Editor, Córdoba, pp. 241-258.