

La imprevisibilidad de los registros: La visibilidad vacilante de los migrantes.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2012). *La imprevisibilidad de los registros: La visibilidad vacilante de los migrantes*. *F@ro*, 7 (1), 1-18.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/106>

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



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>.

La imprevisibilidad de los registros: La visibilidad vacilante de los migrantes

Agustín Berti*

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET, Argentina.

agustin.berti@gmail.com

Recibido: 30 de septiembre de 2011

Aprobado: 2 de julio de 2012

Resumen • La presente ponencia indaga formas experimentales de representación visual que disputan las representaciones del migrante propiciadas por diversos aparatos estatales. Las imágenes de las diásporas contemporáneas en la obra del fotógrafo argentino Seba Kurtis tematizan distintas migraciones del tercer al primer mundo a través de dispositivos técnicos “fallados” y otros recursos heterodoxos que tensionan tanto la noción de registro como la de representación. La fotografía aparece así como resistencia y como memoria necesariamente velada de una diáspora signada por la creciente ilegalización de los migrantes, antes que como control y documento de los aparatos estatales.

Palabras Claves • Fotografía / Migración / Técnica / Indocumentado / Kurtis.

Abstract • This paper discusses experimental forms of visual representation that challenge the representation of migrants provided by the apparatuses of the state. The images of contemporary diaspora of the Argentine photographer Seba Kurtis depict several third world migrations to the Northern Hemisphere using flawed or broken devices among other heterodox techniques that undermine both the concepts both of register and representation. How does photography become a means of resistance rather than a means of state control and documentation? Intervened photographs may help preserving the veiled memory of a diaspora marked by a growing illegalisation of the migrant condition.

Key Words • Photography / Migration / Technique / Undocumented / Kurtis.

* Becario de Investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Realiza su doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), (Córdoba, Argentina). E-mail: agustin.berti@gmail.com

Introducción: las imágenes técnicas y el estándar

El problema de las imágenes técnicas para los estudios visuales implica una serie de posicionamientos conceptuales en torno a la definición de varios tipos de imágenes: 1) las imágenes tradicionales producidas por un sujeto con medios tradicionalmente asociados a las técnicas propias de las artes plásticas (pintura, dibujo), y la transición a las imágenes reproductibles (grabado, aguafuertes); 2) las imágenes automáticas generadas por el accionar de un dispositivo de registro fotoquímico (la fotografía y el film); 4) la imagen electrónica (el video); y por último 5) la imagen digital (producto de una codificación computacional) que intenta subsumir dentro de sí a todos los tipos de imágenes previas.

La aparición de la imagen digital marca la decadencia del registro mediado por la química y la mecánica en favor del registro a través de dispositivos de codificación binaria. Además en este tipo de imagen se diluye referente y la indicialidad de la imagen. Cuando los dispositivos electrónicos codifican una serie de datos y lo traducen en una imagen, ésta abandona su carácter puramente deíctico y se libera del referente, para entrar en el campo del lenguaje "(...) En verdad, el simulacro digital es la expresión sensible del lenguaje especializado de un pensamiento lógico y no puede demostrar ninguna otra existencia sino la del código que la engendra (...)". (Machado, 1993, p. 129) [Mi traducción]. En este sentido, la imagen digital se aproxima más a la pintura que a la fotografía. Y de hecho hablar de "fotografía digital" es un oxímoron, en tanto no hay grafía sino muestreo de la luz y traducción al código binario. La imagen digital "realista", su pretensión mimética, supone una independencia de la copia fidedigna del original: para lograr una imagen "realista" se parte de la modelización y no de la indicialidad del objeto modelo. Es decir, se parte de los desarrollos matemáticos e informáticos que permiten procesar los algoritmos necesarios para traducir la codificación que nos permite ver una imagen en la pantalla. Al prescindir del referente, el cual ya ha sido modelizado, ingresamos en una instancia de "realismo conceptual". Si en la fotografía (y también en la pintura) el punto de vista era determinante, en la imagen digital el punto de vista es el resultado de un procesamiento matemático. Así se pasa de la imagen como "reflejo" a la imagen como "actualización" provisoria del lenguaje informático. Con este cambio de paradigma, el sujeto pierde en centralidad de visión (por el lugar que le asignaba la perspectiva) lo que gana en ubicuidad (al poder acceder a ángulos de visión ilimitados). Un hecho relevante de este pasaje del "reflejo" al "modelo" es la preexistencia de la imagen respecto del objeto como sucede en el caso del diseño industrial por computadora¹.



La modelización de la imagen digital instauro algunas condiciones novedosas. La primera es la estandarización absoluta, que había comenzado con los primitivos grabados y se había potenciado con la fotografía: la imagen digital logra la reproductibilidad y la transmisibilidad infinita al pasar del soporte al código. La segunda es la posibilidad del reconocimiento de patrones. Al matematizarse la imagen es posible de ser cotejada informáticamente y vinculada a otras imágenes (esto es extensible a todos los fenómenos que comienzan a tener registro digital, desde las conductas sociales hasta la composición genética). La digitalización también supone el etiquetado de la imagen con metadatos (desde las palabras clave a datos relativos a la composición de la imagen –colores, tipo de archivo, capas, etc-) lo que introduce a la imagen en una circulación y reproductibilidad ilimitadas y ubicuas habilitada por los motores de búsqueda.

La digitalización de lo visual supone una serie de desafíos políticos ante el incrementado poder de registro y control que las imágenes (y los patrones) brindan a los Estados y las empresas. En este contexto, la emergencia de imágenes que disputen y subviertan estas lógicas ofrece una posibilidad de pensar los límites y las posibilidades de otras imágenes y otras formas de representación visual a través de una toma de posición en y desde los dispositivos técnicos de reproducción.

La obra fotográfica de Seba Kurtis

Para abordar modos de representación visual que cuestionen las nociones de fotografía como registro y documento, ligadas al carácter indicial de la realidad que se atribuye a la fotografía, es necesario prestar atención al modo en el que algunos procedimientos técnicos heterodoxos. Estos procedimientos pueden difuminar la distinción entre “obra” y “soporte”, a la vez que tensionan las ideas establecidas de la referencialidad fotográfica por su necesario vínculo al mundo físico. Asimismo, socavan nociones ingenuamente estetizantes que proponen imágenes conmovedoras o épicas propias de la fotografía asociada a ciertos modos de la militancia política o la denuncia social.

El fotógrafo argentino Seba Kurtis desarrolla una compleja obra en la que los aspectos éticos, políticos, estéticos, técnicos y de contenido aparecen imbricados. El efecto inmediato de dicha imbricación es una reauratización de la copia fotográfica que supone una politización de la práctica, opuesta a la estetización que suele contradecir la intencionalidad política en la fotografía documental. Tal elección formal está fuertemente determinada por la propia experiencia del artista como migrante ilegal lo que condiciona el sentido ético y político de su obra. Entiendo por ello que la obra de Kurtis actualiza algunos aspectos centrales de los célebres ensayos de Walter



Benjamin sobre la obra de arte y sobre la narración y abre la posibilidad de pensar en la actualidad de algunos de sus planteos.

Para comprender la propuesta de Kurtis cabe reseñar algunos de sus proyectos fotográficos presentados en su página web: www.sebakurtis.com y la relación entre tema, forma y técnica que propone en los mismos. El común denominador de su obra es la diáspora presente y constante de las migraciones del tercer mundo al primero. El propio fotógrafo vivió dicha condición de migrante y trabajador clandestino durante cinco años en Europa, tras la debacle económica argentina de 2001, primero para ayudar a sus padres y hermanos y luego para llevarlos a Europa con él, por lo cual hay una dimensión personal y subjetiva que atraviesa explícitamente los distintos proyectos: utiliza su propia historia familiar, alude a historias de amigos, lugares donde trabajó o situaciones que condicionaron la concreción de los distintos proyectos.

Kurtis no sólo utiliza máquinas analógicas, lo que supone diferencias radicales respecto de las imágenes digitalmente producidas, sino que además usa una cámara de gran formato (4'x5') a la que somete a diversos procedimientos heterodoxos (como velado parcial de negativos o destrucción de los mismos) en una práctica que establece una correspondencia entre el tema y el soporte físico de la representación fotográfica y que el propio artista denomina "vandalización". Bajo el rótulo *Immigration Files (Archivos de Inmigración)* se agrupan los proyectos explícitamente relacionados con el título.

"700 miles" ["700 millas"] tematiza la migración latina en la frontera mexicano-estadounidense. Para ello produce imágenes a partir de negativos dañados, abriendo las cajas y dejando que los negativos estén en contacto breve con la luz antes de ser revelados, introduciendo el azar del fenómeno físico en las imágenes y generando un aura luminosa particular en los resultados. Al mismo tiempo, por requerir exposiciones prolongadas, los retratos apelan a modelos posando y mirando hacia la cámara, lo que desmonta el reflejo de la realidad a partir de la captación del instante con sujetos en situación de esfuerzo, generalmente mirando hacia abajo. Kurtis ha declarado que se vale de estas demandas técnicas para retratar de manera heroica a quienes sufren día a día la fragilidad de la experiencia migrante a diferencia del miserabilismo que es frecuente en imágenes documental (CU Photography, 2011).

"A few days more" ["Unos días más"] retrata la espera de los migrantes egipcios en las costas del norte de África y el incremento en los riesgos del viaje debido al aumento en los días de viaje a través del Mediterráneo a causa de las políticas italianas de cierre de fronteras. En este caso, el procedimiento de vandalización no fue realizado sobre el total de los



negativos sino sobre algunas tomas en particular en las que Kurtis abría la cámara en el momento en que estaba tomando la foto. En lugar de someter a la exposición de la luz a todo el material, el proyecto incluye imágenes parciales o casi totalmente veladas junto con positivos de negativos sin daños. Paradójicamente, en estos últimos casos, las imágenes no dañadas formalmente suelen ser representaciones de objetos dañados (un parasol donde los migrantes aguardan el barco, una pintura de un avión comercial al que uno de los migrantes que espera le agrega unas bombas con lápiz). Las fotografías proponen un corpus no homogéneo en donde conviven la imagen abstracta de un velado casi total, la tensión por el borramiento de la cara en un retrato por un velado parcial o la representación de objetos deteriorados en imágenes sin vandalizar. La convivencia de imágenes de órdenes ontológicos diferentes cuestiona el valor de indicialidad del dispositivo fotográfico a la vez que construye imágenes políticamente posicionadas a partir de la vacilación de dicha indicialidad ante una creciente abstracción. Sin embargo, ya que esta abstracción tiene como sustrato una imagen velada, se trata de una indicialidad inaccesible, y va en el sentido opuesto al realismo conceptual de las imágenes digitales.



Imagen 1.



Imagen 2.



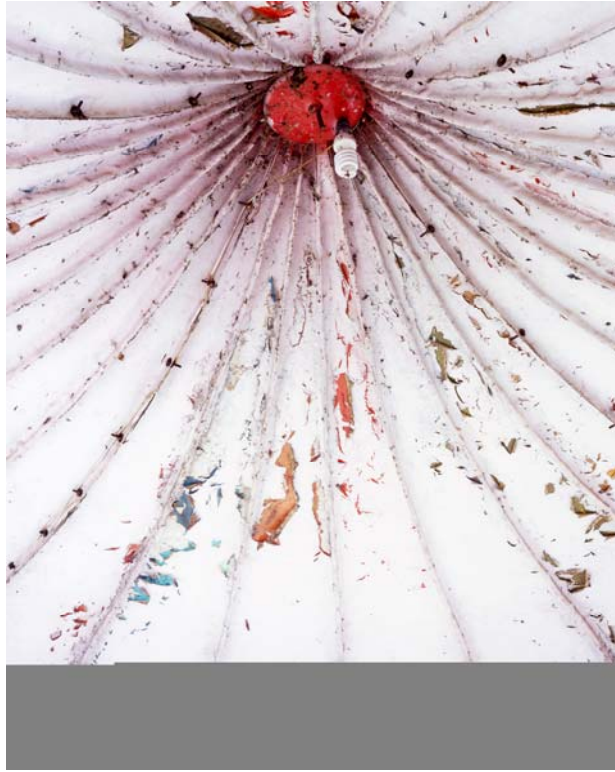


Imagen 3.

“Drowned” (“Ahogados”) retrata la llegada de los migrantes africanos en pateras a las Islas Canarias. Aunque *Immigration Files* consta de seis secciones distintas, ésta podría ser considerada como la última parte de un tríptico que incluye a “700 miles” y “A few more days”. El procedimiento de vandalización propuesto aquí es extremo. Los temas de la fotografía no son los migrantes en sí, sino las costas a las que llegan aquellos que sobreviven a la travesía en el mar. Tras hacer esas fotos, Kurtis toma la decisión radical de ahogar los negativos en el mismo mar en el que se ahogan los migrantes. El resultado fue una obra compuesta por las imágenes dañadas que sobrevivieron al mar. Un breve video muestra, sin mayores explicaciones, las cajas de los negativos de la cámara 4'x5' flotando en el mar. Las imágenes comparten el destino de los migrantes expuestos a los vaivenes de la naturaleza, el agua, la sal y el sol, imbricando forma y tema a la vez que el artista desafía las lógicas de la representación visual que normativizan los dispositivos de registro estandarizados.





Imagen 4.

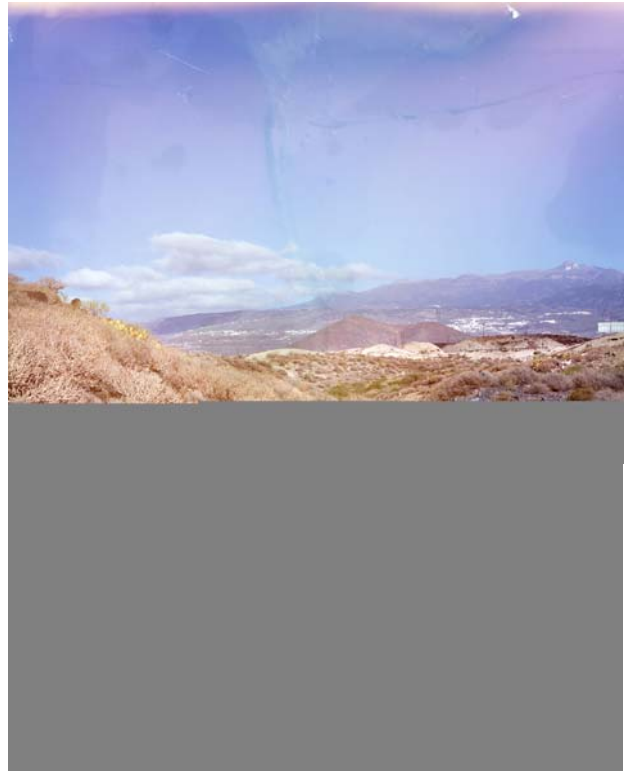


Imagen 5.

Los últimos dos apartados de *Immigration Files* son de otro orden. En lugar de vandalizar los negativos, Kurtis subvierte las lógicas estatales que acompañan a la representación visual a partir de fotografías de documentos y de un manifiesto collage. En "8 years" ["8 años"], Kurtis hace una curación, en el sentido artístico de selección y presentación. Pero la misma, en lugar de tener por objeto un corpus fotográfico, es una curación de diversos documentos burocráticos, oficios y misceláneas (facturas, sellos, anotaciones) en varios idiomas (español, griego, italiano) para representar los cinco años que vivió como migrante ilegal hasta la obtención de la residencia legal.



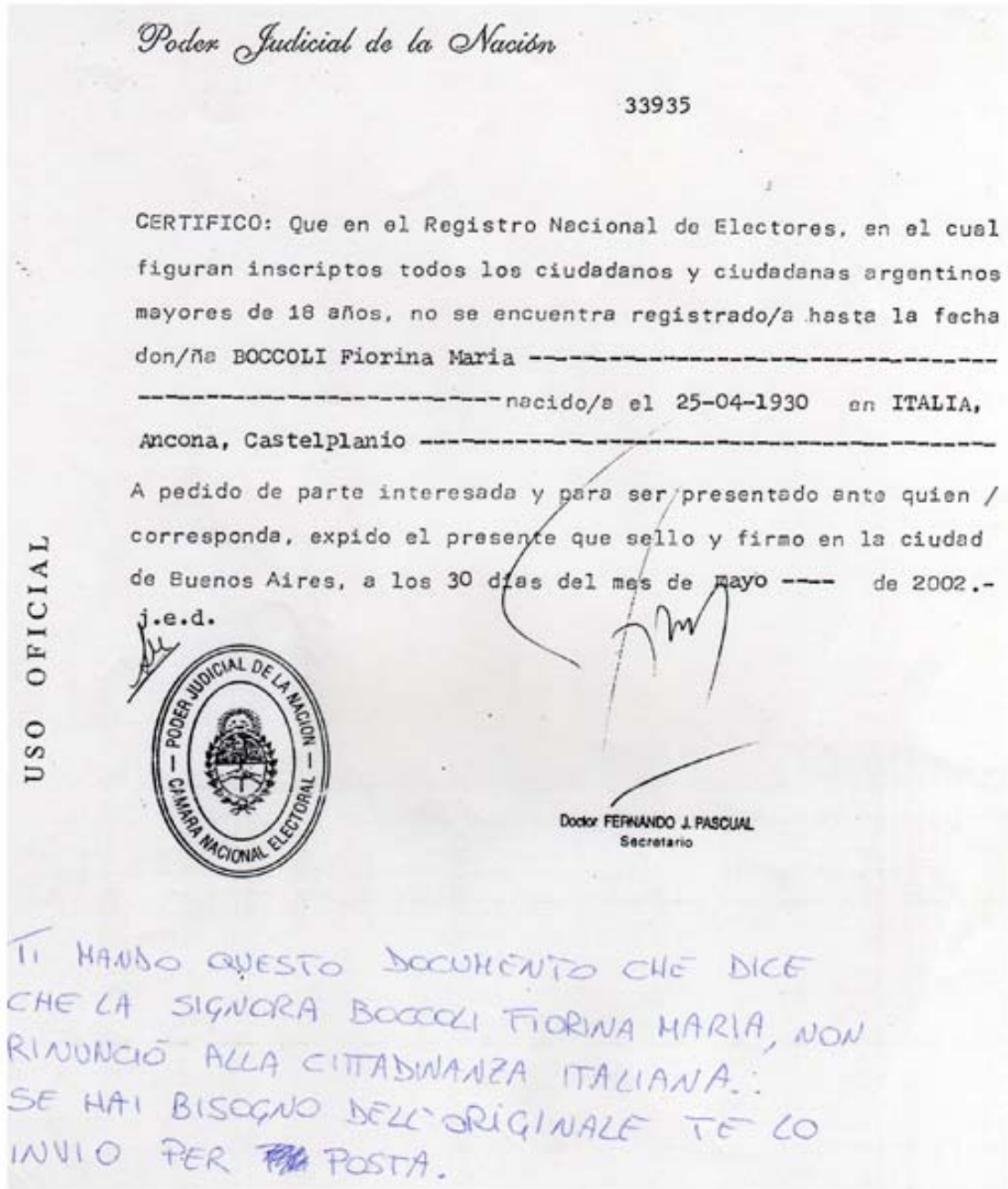


Imagen 6.

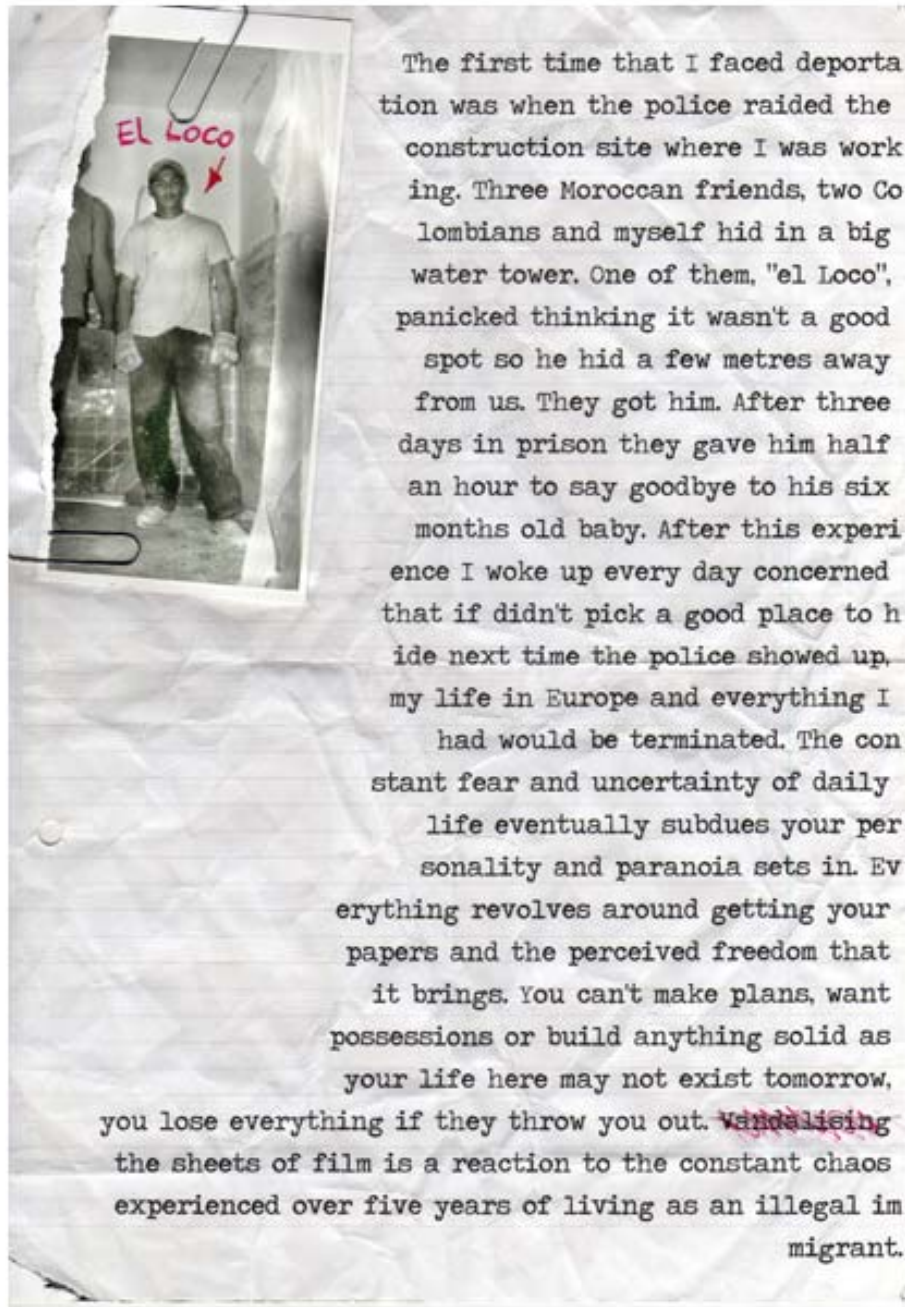


Imagen 8.

Las imágenes despliegan su genealogía familiar de acuerdo a los registros estatales de los diversos países por los cuales su familia ha migrado durante casi generaciones. Lo que desmonta la lógica de la representación estatal es la serie de imágenes *a priori* triviales a la que un breve texto da sentido:

“Cuando los tiempos estaban difíciles, mis bisabuelos dejaron Europa y fueron a Argentina. Cuando los tiempos se volvieron difíciles en Argentina, me fui a Europa. Me tomó 8 años sobrepasar la larga y pesada estupidez burocrática, los juegos mentales y las lagunas jurídicas para obtener mi derecho legal para quedarme en Europa.” (Kurtis, <http://www.sebakurtis.com/index.php?/immigrationfile/8-years/#>)

Por último, “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) consta del escaneo de una única foto intervenida en la que retrata a 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:



Imagen 9.

“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 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, <http://www.sebakurtis.com/index.php?/8-years/undocument/>.) [Mi traducción. Palabras tachadas en el original.]

La *precariedad e indefensión* de la experiencia del migrante ilegal están presentes en la traducción así como en la exposición de la materialidad frágil de la obra de arte (el papel arrugado, la foto rasgada, el texto sin justificar tipiado con máquina de escribir). Se trata de 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 tipiado) y en una dirección no prevista por los programas técnicos del dispositivo. Es también una intervención que discute las representaciones de los sujetos migrantes producidas por el aparato burocrático de los estados modernos. Si el estado burocrático funciona como un aparato en sí mismo, ser deportado es una función del programa del estado. Dicha función regula el estatuto de residencia (que no puede asimilar a los sujetos indocumentados) y es ejecutada por los agentes policiales, del mismo modo que los fotógrafos siguen el programa de la cámara. Estar clandestino, es, en cierto modo, actuar por fuera del programa del aparato estatal².

El siguiente proyecto guarda una relación temática aparentemente más indirecta, pero migración y globalización son temas subyacentes. *Shoe box (Caja de Zapatos)* muestra una serie de fotografías familiares deterioradas por el paso del tiempo. Estas fotografías 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. Al ser embargados su casa y todos sus bienes, la única posesión que conservó la familia de Kurtis fue una caja de zapatos con fotografías. La caja fue guardada en la casa de sus abuelos que, a su vez, se inundó. *Shoe box* es una serie de fotografías de esas fotografías, imágenes familiares sometidas al desgaste del agua y el tiempo, pero también de fotografías de los dorsos de las fotografías, en los que las emulsiones de otras imágenes han dejado rastros. El tiempo y las crisis han hecho de estas imágenes técnicamente reproducibles objetos únicos, los negativos se han perdido y el escaneo no sirve para preservarlas ya que llevan en sí las marcas del paso del tiempo y el agua.





Imagen 10.



Imagen 12.



Imagen 13.



En ese deterioro la historia se inscribe en el soporte generando un paradójico objeto aurático producido de manera automática. El procedimiento artístico reside en la curación de las fotos familiares. En los temas de las imágenes se puede rastrear una historia familiar común a cualquier familia de clase media argentina (y, por extensión, sudamericana): el casamiento de los padres, las vacaciones familiares, la primera comunión, el primer auto, las imágenes de la infancia, los abuelos con los nietos, el colegio y los festejos por el triunfo deportivo del equipo local. Si bien las imágenes remiten al pasado, las marcas del deterioro imposibilitan una mirada nostálgica. Frente a la estetización del pasado que ofrece la estética del "retro", las imágenes de *Shoe Box* ofrecen imágenes desgarradas de un pasado.

La curación ofrece una vuelta de tuerca al visibilizar la condición de la copia como soporte físico de la imagen. Los dorsos, donde se han adherido partes de otras imágenes, muestran al objeto "copia fotográfica" como significado en sí mismo y no como significante. En los dorsos podemos entrever textos que indican la procedencia industrial de los papeles ("HECHO EN BUENOS AIRES POR KODAK", "AGFA QUALITY PAPER MADE IN GERMANY") pero también los rastros de una artesanía comercial del revelado hoy perdida (el sello de "Fotoestudio Víctor").



Imagen 14.



Esto inscribe a la copia mecánicamente reproducible en una dimensión familiar por la remisión al recuerdo no sólo desde la referencia temática de las fotos sino también por la invocación de texturas de diferentes papeles, logos hoy casi desaparecidos, el rescate del revelado como práctica artesanal ligado a comercios atendidos por sus dueños. El gesto de fotografiar los dorsos inscribe históricamente objetos que de otro modo podrían ser considerados instantes congelados del pasado, memorias resguardadas mediante la técnica. Y al estar atravesados por las manchas de otras imágenes apuntan a una inscripción temporal ausente en la copia sana donde el dorso no sería tematizado.

Tema y técnica

Resumiendo lo anteriormente expuesto, el tema y la técnica de la representación aparecen imbricados por las decisiones estéticas y políticas de Kurtis. Para manifestar la precariedad de la condición migrante que retrata, Kurtis evita la representación conmovedora o épica de los migrantes. Por el contrario, retrata personas mirando de frente a la cámara, momentos neutros no trágicos, lugares en vez de personas, oficios burocráticos donde el texto no tiene valor sino como imagen, fotografías de fotografías. Sus elecciones no terminan allí sino que intervienen 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, las tomas únicas en formatos grandes que requiere mayor tiempo de exposición o la situación más extrema de ahogar literalmente los negativos en las mismas aguas en las que deben sobrevivir los migrantes. 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 residen en la intervención sobre el dispositivo técnico y sobre sus productos, en la alteración del proceso de registro y en la introducción de incertidumbre allí donde la técnica busca garantizar certezas. Al reintroducir la dimensión de la naturaleza no controlada en la lógica de estandarización de los dispositivos técnicos, la obra de Kurtis desnuda la fragilidad tanto de la memoria visual como de la integridad de aquellos que están arrojados a la inclemencia de la naturaleza por la decisión estatal de no incluirlos en los dispositivos sociales a los que se accede mediante la condición de residente legal. Lo político surge así como causa por acción y por omisión de los resultados fatales de la vida arrojada a la naturaleza. Sin embargo, en esa fatalidad se esconde la posibilidad de romper la estetización que Benjamin avizoraba como peligro en la reproductibilidad mecánica. Los distintos proyectos de Kurtis son complementarios: *Shoe box* señala en la copia fotográfica lo que *Immigration Files* descubre 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 recuerdos únicos que sobreviven manchados, rasgados y borrados, y cuyos negativos (es decir la posibilidad de su reproductibilidad técnica) se han perdido hace tiempo.

Conclusión: experiencia, memoria y anacronismo

Los procedimientos artísticos de Kurtis suponen alteraciones sobre la estandarización que instauran los dispositivos técnicos: la incertidumbre (del proceso de captación de la luz o del devenir de la fotografía familiar) se equipara a la memoria frágil del migrante y dota a estas obras inusuales de un aura renovada. Walter Benjamin cerraba “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” con una advertencia y una apelación al arte para que recuperase su politicidad:

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, p. 57)

Entiendo que en la obra de Kurtis resuena esa apuesta. Tomo aquí dos observaciones tuyas 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 ha 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, 2010). [Mi traducción.]

En la mirada precaria del migrante aparece la posibilidad de una representación diferencial que no puede ser estandarizada por los dispositivos de registro. Para concluir, considero que esta mirada migrante guarda puntos de contacto con lo que el crítico peruano Antonio Cornejo Polar observaba sobre las tensiones y la no asimilación del discurso migrante:

es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no



intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino -al contrario- que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes ... Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización ... considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado. (Cornejo Polar, 1996, p. 441)

La representación de los migrantes construida desde las imágenes y textos de Seba Kurtis, fundamentadas en su propia experiencia de vida, ofrece precisamente una mirada que da cuenta de todas las tensiones irresolubles que subyacen al migrante indocumentado y a la imposibilidad de una resolución armónica o estandarizable. Ante la lógica ingenua de la globalización como extensión de los beneficios de las democracias liberales occidentales hacia todo el orbe, estas imágenes ponen en evidencia la precariedad que la propia globalización propicia como condición de existencia cotidiana de los migrantes. En sus procedimientos de vandalización y de curación plantea una representación visual que supone una resistencia a dos modos de estandarización que tienden a la exclusión y persecución de los migrantes, la de los aparatos burocráticos y la de los dispositivos de registro. Hacer visibles los rostros a través de imágenes veladas o a través de la historia personal que subyace a los archivos burocráticos supone una práctica de resistencia novedosa al tematizar la creciente ilegalización de la migración en los países desarrollados a la par que se cuestionan las tematizaciones estetizantes de una fotografía considerada "comprometida".

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1973): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos. Madrid: Taurus.
- Berti, A. (2009): Mimesis e imagen electrónica. Actas VII Congreso Internacional Orbis Tertius. [Revista electrónica]. Disponible en: <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Berti.pdf>. La Plata: Orbis Tertius.
- (2010, noviembre): Kurtis' 'vandalised' photographs: On the problem of technical images in postdocumentary photography. Flusser Studies [Revista electrónica], 10. Disponible en: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/berti-kurtis.pdf>.
- CU Photography. (2011, junio): Video Slideshow: Seba Kurtis. Disponible en: <http://photography.covmedia.co.uk/2011/06/21/video-slideshow-seba-kurtis/>.
- Cornejo Polar, A. (1996, julio-diciembre): Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. Revista Iberoamericana 62, (176-177), 837-844.
- Della Bella, F. (2010, mayo): Seba Kurtis e il Post-Documentario. Disponible en: <http://www.camerallucida.it/component/content/article/125-seba-kurtis.html>.



Kurtis, S. (S/F): Immigration Files. Disponible en: <http://www.sebakurtis.com/>.

Kurtis, S. (S/F): Shoe Box. Disponible en: <http://www.sebakurtis.com/>.

Machado, A. (1993): Máquina e Imaginário. Sao Paulo: Editora da USP.

¹ Este apartado resume algunos aspectos sobre las imágenes analógicas y las digitales que he analizado más extensamente en "Mimesis e imagen electrónica" (Berti, 2009).

² Para una discusión más extensa sobre "Undocument" como manifiesto, el proceso de auratización y la intervención sobre los dispositivos, veasé "Kurtis' ~~vandalised~~ photographs: On the problem of technical images in postdocumentary photography" (Berti, 2010). Allí discuto las reflexiones de Walter Benjamin y de Vilem Flusser en torno a la fotografía y se sistematizan algunos conceptos para abordar obras visuales experimentales. El presente artículo continúa las tesis allí expuestas y las aplica al resto de la obra del fotógrafo argentino.

