

COLECCIÓN
DOCUMENTOS DE TRABAJO

**Gramáticas inmunes, representaciones comunes:
imágenes de don y castigo**

Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea

Yonathan Castro

Editorial CEA ▶ ISSN 2362-440X / Año 7. Número 17



Colección Documentos de Trabajo

Gramáticas inmunes, representaciones comunes: imágenes de don y castigo

Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea

Yonathan Castro



Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Mgter. Jhon Boretto

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Director: Marcelo Casarin

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

Magdalena Doyle

Vanessa Garbero

Bruno Ribotta

Darío Sandrone

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martin

Coordinadora de Investigación del CEA-FCS: Marcela Rosales

Asesora externa: María Teresa Dalmasso

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Fernando Félix Ferreyra

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2023



Atribución-NoComercial-
SinDerivadas 2.5 Argentina



Marines estadounidenses asesinados en Faluya, Irak. Publicada en *El País*, España, 2004.

Arde la Imagen...
Arde por su audacia, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice «quemar los puentes» o «quemar las naves»). Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquel que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir.

George Didi Huberman

La chispa y la pradera

La imagen que antecede este texto procede de Irak en el año 2003, en ella vemos cuerpos calcinados, cuerpos que arden o cuerpos que exponen o se sobre exponen en la región de Faluya.

La guerra y los bombardeos iniciaban, pero sería la guerra de las imágenes, como las llama Gruzinsky (1994), las que antecedian todo combate en campo. Y no es casualidad que esta obra aparezca en estos años luego de la guerra del Golfo Pérsico, dado el desarrollo de tecnologías en permanente innovación en el campo de las telecomunicaciones.

Lo que vemos en la fotografía de Faluya son «manchas negras», ya no se puede establecer con certeza si son cuerpos debido a la calidad de la imagen y el soporte de papel periódico en el que reposan.

Estas imágenes recuerdan la estética expresionista del cine alemán como *El gabinete del doctor Caligari* (1920), en la que el hombre pasaba a ser solo una mancha más en el decorado. Y es justamente en el análisis de Sigfried Krakauer que todo este planteamiento narrativo-estético de entidades oscuras, macabras y ocultas constituye una antesala del Tercer Reich, de la debacle del ser humano y su carácter monstruoso representado en cada uno de los protagonistas de las películas más emblemáticas de la década del 20 en Alemania, precisamente de allí proviene la tesis y argumento principal de Krakauer (1985), el de la procesión monstruosa como apertura a la aparición en la escena política alemana de la gran bestia: Hitler.

Y es justamente en un contexto de amenazas de destrucción latente que surgieron las primeras imágenes satelitales que sirvieron de «soporte y prueba» para que las grandes potencias aliadas lanzaran una ofensiva militar sin precedentes que procuró sitiar a la nación de oriente.

Otra imagen ardiente en este contexto es la imagen de los aviones colisionando contra las torres gemelas en el World Trade Center, una imagen que a pesar del paso del tiempo es como una llama avivada o encendida a chispazos, instantáneas que hacen parte de montajes televisivos o noticiosos y traen a la memoria este acontecimiento.

Pero ¿cómo mirar estas imágenes que se incineran y son efímeras en algunos casos? Qué hacer cuando su duración está supeditada a regímenes estéticos y contextos definidos muy variables. Para ello hemos hallado en Didi Huberman una ruta: es necesario anteponer a una imagen incendio una mirada de fuego, una mirada que con su poder sea capaz de atraer las llamas de la imagen incendio y arder a vivo fuego, como nos dice Durand (1999) citado por Huberman (2012) al esbozar una aproximación al acto de la mirada:

Mirar no equivale a ver simplemente, y ni siquiera a observar con mayor o menor «competencia»: una mirada supone la implicación, el ente afectado que se reconoce, en esta misma implicación, como sujeto. De manera recíproca, una mirada sin forma y sin fórmula no deja de ser una mirada muda. Se requiere la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única vía, a través de una mirada, de «entregar una experiencia y una enseñanza», es decir, una posibilidad de explicación, de conocimiento, de correspondencia ética: debemos pues implicarnos en para tener una posibilidad –dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje– de explicarnos con (Huberman, 2012: 33).

En esta lectura la mirada pasa a ser un acto de reciprocidad y correspondencia que involucra al productor o creador como al espectador, pero será este último quien tiene que estar en una disposición de implicarse. Toda posibilidad de construcción de conocimiento implica la interacción y un intercambio con un estatuto que echa raíces en la noción de realidad que se transa en ese momento dado, esto es lo que Martin Jay (2003) llama régimen escópico «La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual», el cual en distintos periodos va mutando. Dichos regímenes han dejado huellas e indicios a través de la historia del arte y la imagen.

Cuando Huberman nos dice que esa imagen arde es porque su correlato inmediato de lo real, su matriz también está en llamas, si una imagen arde es porque el fuego que la ilumina la ha tocado así sea tangencialmente, es alimentada por la chispa de lo real, nos dice Huberman:

Es en eso, pues, en lo que la imagen arde. Arde con lo real a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, «te estás quemando» en lugar de «casi encuentras lo que está escondido»). Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (como cuando se dice «ardo por usted» o «ardo de impaciencia»). Arde por la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el resplandor, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse como una vela que nos alumbraba pero que, al arder, se destruye a sí misma (Huberman, 2012: 42).

De acuerdo al planteamiento de Huberman es en el acto mismo de consumirse a sí misma que arroja la información para detentar estabilidad efímera en el plano de lo real, pues nada más inestable y susceptible de manipulación que una imagen.

Incendios que iluminan



Fotograma de la película *Imagen perdida* (2013). Autor: Rithy Panh.

Ritty Phan, el cineasta de origen camboyano exiliado en Francia, propone ir en busca de esas imágenes perdidas. Esas imágenes que quedaron sepultadas por la agencia del horror o el terror en las narrativas oficiales, para este caso los Jemerres Rojos. Phan re-construye un/el relato, en el que se combina un riguroso trabajo de talla en madera de pequeñas esculturas y una puesta en escena enfocada en el diseño artístico y sonoro, todo lo anterior devela la habilidad y belleza que reside en el montaje.

El material de archivo visual que interroga el artista lo componen un grupo reducido de residuos de películas en celuloide formato 16 mm filmados por el propio régimen, la apuesta de Phan no solo deja en evidencia el artefacto de poder, que incluso trata de sepultar toda imagen de ese momento de la historia sobre su comunidad, sino que también deja entrever la desidia oficial con estos archivos, puesto que el olvido deliberado sobre el objeto demuestra el correlato de extinción de toda representación.

Con lo anterior no hay duda de que el objetivo no era otro que amordazar o asfixiar la imagen, probablemente se haya llegado a incendiarla en secreto hasta extinguirla, sin embargo la naturaleza sobreviviente del archivo visual es un haz lumínico en la penumbra del horror.

El peso histórico de esas imágenes y su belleza se restituyen por la vía de una apuesta y agencia política del arte, transformando el horror o más bien accediendo a él en registros que lo des-configuran o desmantelan sin perder de vista el norte o la especificidad del proyecto político del autor.

Lo anterior es un fiel reflejo de lo que Alicia Entel denomina belleza gótica, un entramado que comprende todo un proceso de construcción estética a partir de distintos elementos que se combinan y cuyo resultado es una experiencia sensible que navega entre los diferentes estilos y códigos interpretativos, de esta manera nos dice que:

La belleza gótica, como la caricatura, contendría una cierta armonía dentro de lo deforme, obedecería a un proceso cuya producción incluye la creatividad así como también lo revulsivo, lo que hiere la vista y provoca rechazo, pero que en el instante del ver no parece pertenecer al orden de lo feo sino a lo sublime. La belleza gótica produce una auténtica acción revulsiva contra las concepciones tradicionales de belleza (Entel, 2011: 9).

El autor asiático no solo adscribe a nuestro modo de ver su apuesta estética en el marco de la belleza gótica, en el que lo deforme como narración y representación se expresa en las puestas en escena del régimen, consistentes en burdas y clichesudas dramaturgias que teatralizan el espacio de la representación oficial. También el relato de Phan se enmarca dentro de esa distancia histórica que le otorga el lugar de narrador a través de ese *voice off* hiriente que va contando paso a paso el traumático pasado del autor y su comunidad.

Utilizando todos estos recursos técnicos y políticos obtiene una pieza sublime que restaura por momentos fragmentos de la versión o mirada del régimen, lo que le permite insertarse en ella para reapropiarla; es la mirada del cineasta Phan sobre el archivo fragmentado pero también es la del espectador que teje su memoria y la comunica.

Phan realiza un trabajo de arqueología humana, arqueología constituida por un objeto inexistente materialmente, sin embargo Phan sigue una huella, un hilo fino que conduce toda su reflexión hacia una trama en la que emerge su memoria junto a su familia. Este recurso universaliza el sentido de una representación justa de la historia por parte de las víctimas, cabe destacar que esta agencia es una auto-representación del director de cine lo cual implica volver el dispositivo cinematográfico una herramienta para auscultarse a sí mismo, es lo que en ciencias sociales se denomina reflexividad, esa capacidad de cuestionar e interrogar el propio sentido del tiempo que se habita.

Rithy Phan edifica y a la vez sustrae del oscuro y húmedo lugar del olvido una imagen para alumbrarla, una imagen para incendiarla, es una imagen que empieza arder, que se consume de atrás hacia adelante en violentos movimientos que caleidoscópicamente la transforman, para iluminar por unos cortos instantes la reflexión de quien la observa.

Pero además la mirada del autor es una mirada a contraluz, una mirada que se desplaza a través del objeto central del encuadre, un objeto que permanecerá oscuro por unos instantes mientras la luz como un rayo que besa la tierra lo golpea por unos intervalos minúsculos de tiempo.

Es en el marco de esta metáfora que se procede en este ejercicio, en la que igualmente por un momento desplazamos la mirada hacia los bordes, hacia los márgenes para buscar no un solo *punctum* central sino una variedad de puntos que constituyen una dimensión simbólica en proceso de emerger.

Las películas del régimen que incorpora a la reflexión Phan contienen en sí una propuesta de versión encubridora de un lapso de la historia, puesto que el régimen realiza puestas en escena que representan la utopía roja, dismantelar este artefacto narrativo para Phan es un trabajo de funámbulo, el autor camboyano decide caminar esa delgada cuerda a sabiendas que debajo aguarda un abismo que lo reclama constantemente.

El caminante a paso sincopado va recorriendo esos lugares donde habitó, lo que desea Phan es restaurar una porción de rostro de humanidad, allí donde el horror lo quiso exterminar, donde lo emborrónó, enmudeció, censuró, ocultó y asesinó. La intención que aguarda en el ejercicio busca que por esta vía se restaure el sentido de su existencia, que no es otra que la de la comunidad arrasada.

Imágenes de comunidad o la inmunidad de las imágenes

Cuando Huberman se refiere al «contagio» en el epígrafe citado nos traza una relación expresa con la forma inmunitaria de la imagen, ese privilegio reservado, esa antítesis del *munus* que desarrolla Esposito (2012) en su *Communitas*. Para que se mantenga el carácter inmune de la imagen, debe primero tener el privilegio de representar, este privilegio de la representación está signado por las diferentes aristas que componen el régimen escópico de quien produce la imagen.

Para que se conserve el rasgo inmunológico de la imagen debe existir la imagen como *munus*. Para Esposito el *munus* es la categoría léxica etimológica derivada del vocablo latino *com-*

munitas que le permite hallar la piedra angular de la comunidad o su don recíproco, es decir lo común es el *munus* como don y obligación, beneficio y prestación, conjunción y amenaza. Este don compartido se pone de manifiesto cuando a través de la reproductibilidad técnica de la imagen se establece un camino para que dichas imágenes lleguen a múltiples espectadores, pero en tal trasegar la imagen establece rutas conflictivas a través de las distintas lecturas o interpretaciones de las que pueda ser objeto.

Estos conflicto en la lectura de Azoulay (2008) solo se dirimen de cierta manera o se trasladan al campo de la fotografía o lo que ella denomina el contrato civil de la fotografía, cabe aclarar que en la lectura de Esposito el contrato es ausencia de *munus*, neutralización de sus frutos envenenados; cuando Esposito se refiere al veneno está indicando el carácter de *pharmakon* o dosis perfecta de veneno que posee la inmunitas.

We have see that citizenship is a form of relation between the governed individual and the governing authority, relations ultimately based in a political equality between each and every governed individual, i will not explored the ways in wich, when separated from nacionality or any other esencialist conception of a group of government individuals citizenship comes to resemble the photographic relation. Exactly like citizenship, phoography, is no ones property it cannot be owned. Pothography, at least the kind im concerned with in this book in wich photographs are taken on the verge of catastrophe, also is a form of relation of individuals that its not fully mediated trough such powwer, being a relation between formally equal individuals –individuals who are equal as the governed as such. It is a form of relation that exists and becomes valid only within and between the plurality of individuals who take part in it (Azoulay, 2008: 85).

Luego Azoulay para proponer el nuevo contrato civil de la fotografía entiende por esta mucho más que una práctica técnica, y nos dice:

Anyone who adresses others thought photographs or takes the position of a photographers adresses, even if she is a stateless person who has lost her right to have rigths and is arends formulation is nevertheless a citizen a memeber in the cityzenri of phothography. The civyl space of the photograpy is open to her, as well. That space is configured by what i call the civil contract of photography. Phohtography is an aparattus of power that cannot be reduced to any of is components: a camara, a photographer, a photographed environment, object, person, or spectator. Photography is a term that designates an ensamble of diverse actions taht contain the production, distribution, Exchange, and consumption of the photographic image (Azoulay, 2008: 85).

En el contrato civil de la fotografía Azoulay busca desarrollar un concepto de ciudadanía a través del estudio de las prácticas fotográficas y analizar la fotografía dentro del marco de la ciudadanía no como un estado, no como una institución sino como un conjunto de prácticas que exceden el mero aparato, por ello nos dice al finalizar la cita que la fotografía no es tan solo el dispositivo mecánico, también es un aparato de poder que no se reduce a ninguno de sus componentes técnicos y en cambio también incluye los componentes políticos, sociales y económicos que involucran distribución, intercambio y el consumo de la imagen.

En otras palabras el espectro de la fotografía como dispositivo sufre una apertura gigante para darle cabida a una visión de la ciudadanía mediada por la imagen fotográfica, lo que en otros términos constituye una vía para subsanar en la propuesta de Azoulay la invisibilización y el atropello que en el marco del Estado nación y su territorialización sufren algunos sujetos; ella propone resarcir este campo a través de una nueva ciudadanía desterritorializada en el que la participación de todos sea plural.

Sin embargo este pluralismo contiene una excesiva confianza y optimismo por parte de Azoulay, cuando dice que la ciudadanía se puede restaurar en una relación entre el poder soberano, el Estado y los gobernados y una hipotética relación entre iguales.

Es indispensable la apuesta de Azoulay que nos da un marco conceptual para abordar en este caso particular elementos de análisis para la fotografía de los Andes colombianos, la relación

imagen, visualidad y poder, sin embargo su matriz liberal salta a la vista, pareciera que Azoulay por un momento olvidase que los flujos de intercambio en el mercado de la imagen soportan comportamientos desiguales como cualquier mercado y la participación en ellas no es igual de parte de los actores involucrados.

Lo anterior si se tiene en cuenta que las estrategias de distribución dependen no enteramente pero sí en gran parte de cánones estéticos y de época, igualmente podría pensarse en la producción y consumo de imágenes desde centros de producción mundial de la imagen cuyas condiciones de distribución son hegemónicamente hablando muy superiores a las de los países productores de la periferia, aunque esto también ha sido revalidado en el último periodo en que se monopolizan los relatos a través de nuevas plataformas y soportes para el consumo de los mismos.

De allí se desprende que en el texto *En defensa de la imagen pobre*, Hito Steyerl (2007) brinde todo su reconocimiento a las múltiples estratagemas de reapropiación de la imagen en el esquizofrénico ecosistema mediático en el que transitan múltiples remedos o palimpsestos de imagen, sobre todo en las periferias. Esta mirada de Steyerl nos permite tensionar la idea del consenso cívico dado que son distintas las estrategias de apropiación-distribución de la imagen.

Todo lo anterior nos permite pensar que el marco conceptual de Azoulay es muy llamativo sobre todo cuando cruzamos su lectura con la de Esposito de una teología política.

Azoulay está proponiendo una nueva comunidad a partir de las imágenes, en ella el *munus* es la fotografía (no reducida al dispositivo) un don interpretativo común y compartido entre distintos agentes, y para ello inyecta el elemento inmunitario que no es otro que su contrato civil de la fotografía, justamente para proteger a la comunidad que ya en términos concretos no puede hallar salvaguarda para la comunidad en el Estado y busca refundar este pacto tácito en un nuevo espacio imaginario que trasciende lo fáctico.

Para Azoulay, es necesario el elemento inmunitario doblemente si se quiere ya que al buscar refundar un pacto no entre connacionales sino entre ciudadanos –dado que para esta autora la ciudadanía se enmarca como un nuevo don compartido en este espacio y además es análoga en su lectura a la misma foto–, puesto que nos dice que la ciudadanía como la fotografía no poseen propiedad.

Cabe aclarar que como toda convención solo se hacen partícipes del pacto quienes intervengan o se involucren con la fotografía en cualquiera de las dimensiones anteriormente expuestas. En este sentido cobran relevancia las palabras de Ranciere

La palabra consenso significa mucho más en realidad que una forma de gobierno «moderna» que da prioridad a la experticia, al arbitraje y la negociación entre los patneriales sociales o los diferentes tipos de comunidades. El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que cualesquieran sean nuestra divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación (Ranciere, 2010: 69).

Lo que tensiona aún más la lectura de Azoulay dado que conseguir esos acuerdos de sentido implican temporalidades y espacialidades concretas en las que los participantes cooperan para que puedan ponerse de acuerdo ante lo que se ve; dado que el planteamiento del contrato civil de la fotografía engloba elementos afines a una apuesta liberal cabe interrogarse si también soportaría la lectura del disenso habermasiano, lo que indudablemente nos implicaría otro trabajo.

En este sentido la fotografía obturada en los Andes comparte plenamente esa condición de la *communitas* y por supuesto de la *immunitas*, además de compartir elementos de semejanza y diálogo con las anteriores imágenes propuestas en el ejercicio.

Las representaciones que el Estado colombiano realizó en esta época están enmarcadas dentro de una lectura inmunitaria que buscaba control territorial y redefinición de las identidades que componían esos espacios, para ello el dispositivo mediático técnico y fotográfico fue primordial, fue a partir de la imagen que se redefinieron conceptos como buenos ciudadanos y terroristas toda una asepsia social aplicada en el marco de un conflicto político y armado en el que

se despliegan las microfísicas del poder, cuerpos representados, detenidos en colectivo, capturas masivas, asesinatos que conllevaban grandes despliegues mediáticos en las que era imperativo el cuerpo colectivo apresado y mutilado.

La réplica por parte de la comunidad vino luego en medios, sin embargo no participa esta versión en las mismas condiciones en las que lo hace la versión «oficial», la velocidad de rotación de la imagen, los entramados técnicos, las audiencias y alcance que tiene un gobierno y un Estado nunca se podrán comparar con los medios de una comunidad por demás a la que se le ha vulnerado la participación de tajo de cualquier tipo de ciudadanía o nacionalidad. Todo lo anterior son elementos que surgen mirando estas imágenes a contraluz de los postulados de Azoulay.

Ahora la idea del contrato civil resguarda los conceptos de *Communitas* e *Immunitas* en las que esta última se comporta con rasgos similares al *Pharmakon*, remedio para la vida y a la vez veneno para la muerte. Para conservar tal privilegio de la representación la imagen debe rotar, circular, volverse imagen común, y para dichos fines la prensa se convirtió en un soporte importante para dichos procesos.

Es decir que la imagen soporta lo que Esposito denomina como el *Principio de Común Separación*. Solo es común la reivindicación de lo individual, la salvaguarda de lo privado constituye el objeto del derecho público, esta es la paradoja (Esposito, 2012: 41). En este sentido resultan ejemplificantes las imágenes de las capturas masivas que circularon en la prensa colombiana a partir del primer periodo del gobierno de la seguridad democrática en cabeza de Álvaro Uribe.

Alrededor del 2003 el Estado colombiano lanza una ofensiva contrainsurgente cuyos resultados fueron la captura de civiles inermes e inocentes con quienes se estableció toda una narrativa favorable al *statu quo*.

Estas imágenes fueron obtenidas en espacios de confinamiento en las que el cuerpo colectivo y el cuerpo individual hacen a su manera presencia. Sin embargo, ¿no es la imagen también ausencia? No es la imagen un interpelador y un interlocutor que se construye a partir de sus no dichos, sus fuera de cuadro o sus fueros de campo. En este sentido es importante establecer en los distintos agentes sus posicionamientos dado que la defensa del Estado obedece a intereses bien definidos de un sector de la comunidad nacional, lo que se pone de manifiesto en las fotografías es el trabajo inmunitario de un sector de la sociedad colombiana que busca extirpar un «cáncer» cooperante del terror y enemigo del progreso.

Si la inmunidad hace referencia a un privilegio este se limita a unos pocos o a uno solo, por otro lado la comunidad obliga a la vez que tensiona y pone ese don a disposición de todos, la hace colectiva y general. Es en la transacción de estos dos principios resumidos por Esposito en la que navegará la reflexión sobre el carácter inmunitario y comunitario de las imágenes en las que intervienen distintas agencias.

En estas imágenes el carácter inmunitario del Estado se hace evidente, pues es este último quien a partir de su privilegiado uso de la violencia somete a la comunidad, a esta se le irrumpe y se le captura cuya obligación y *munus* también será comparecer ante el derecho y la violencia de quienes los juzgan. Luego la condición de reo es una condición común que se representa en la disposición de los cuerpos a la ocupación de un espacio de confinamiento delimitado. Lo que observamos es que el sustrato de esta comunidad es justamente el espacio no solo en el campo representado del encierro, sino fuera del cuadro donde el espacio y territorio son disputados de manera violenta.

De igual manera sucede en *Missing Picture* (2013) el ejercicio de Rithy Phan restituye el *munus*, a partir de la imagen o la imago, para ello crea una polifonía de imágenes y sonidos que escriben a la par que van disputando la agencia y el sentido de la historia, de esta manera Phan arrebató la versión del perpetrador de manera hábil y sutil y va tejiendo esta memoria que salta del espacio de la vida privada a la esfera pública, haciendo del principio de común separación una herramienta a favor, un principio cuya esencia consiste en que solo es común la reivindicación de lo individual, la salvaguarda de lo privado constituye el objeto del derecho público (Esposito, 2002: 41).

Remake de imágenes o incendios de época

La réplica es tan antigua como el modelo mismo de naturaleza que la ha inspirado, representar la realidad que circunda al hombre ha sido un reto. Así las cosas, desde Platón ya podrían distinguirse dos tipos de mimesis, una cuya característica es que conduce exactamente a la reproducción del modelo y conserva su originalidad o lo que en términos de Benjamin pone de manifiesto cierta condición de irrepetibilidad a la que alude en su análisis del aura (Benjamin, 2012). Por otro lado se desarrolla en paralelo una mimesis cuya característica primordial es que carga de imperfecciones al modelo, es decir una mimesis denigrada.

Así obtenemos dos caras de una misma moneda, una Mimesis Dionisíaca y una Mimesis Apolínea. Pero ya en la era moderna estas mimesis, como nos lo indica Ranciere, entran en crisis a través de lo que él denomina el régimen estético de las artes que consiste en: «espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su indisponibilidad diferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas» (Ranciere, 2010: 66).

Luego Ranciere nos referencia el tema de la mimesis platónica en el sentido que le otorga Rousseau; en otros términos, para Rousseau la mimesis apolínea es la que asegura el funcionamiento correcto y ordenado de la ciudad, de la comunidad y de su gobierno representado en la imagen del cuerpo político antecedido por la teología política del cuerpo de la cristiandad, comunidad dinástica por excelencia.

«Rousseau retomaba así la polémica inaugural de Platón», nos dice Ranciere oponiendo a la mentira de la mimesis teatral la mimesis correcta: la coreografía de la ciudad en acto, movida por su principio espiritual interno, cantado y danzando su propia unidad. Este paradigma designa el lugar de la política del arte, pero es para enseguida sustraer el arte y la política juntos. Sustituye la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archietico.

Archietico en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas adelante por cuerpos e imágenes representadas, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad. «Este modelo archietico no ha cesado de acompañar lo que nosotros llamamos modernidad, como pensamiento de un arte devenido forma de vida. Ha tenido sus grandes momentos en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía constructivista o futurista del nuevo mundo mecánico» (Ranciere, 2010: 58).

De aquí se desprende que tal idea constituye un reservorio de energía simbólica para la política cuyo funcionamiento está intrínsecamente relacionado con una experiencia sensible asociada a la belleza y el orden en la era moderna y que encontrará su máximo esplendor en la estatización de la política y el arte propia de los totalitarismos.

Sin embargo no debe confundirse con lo que Ranciere denomina política del arte,

Lo que se llama política del arte es por ende el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Está para empezar aquella que se puede llamar política de la estética, es decir, el efecto en el campo político, de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte. En el régimen estético del arte, eso quiere decir la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas (Ranciere, 2010: 66).

De igual manera Benjamin reconoce el cambio histórico en la experiencia sensible y la percepción pues nos dice que

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos históricos se transforma además su percepción. Pues el modo y manera en que

la percepción humana se organiza –como medio en el que se produce– no está sólo natural sino también históricamente condicionado (Benjamin, 2012: 11).

Todo lo anterior nos permite allanar la ruta del remake instalándonos en las arenas movilizadas de la copia y el original. Retomamos este concepto de remake que aparece en el cine pero no es exclusivo de este como nos lo demuestra Fernández Gonzalo quien expone la categoría en términos generales e insiste en el papel que juega como elemento deconstructor.

«Todo remake plantea un efecto deconstructor». Ni falta de ideas ni continuación apócrifa, afán por perfeccionar el original o dar cierre a la saga, sino la ruptura y el ensamblaje, el juego, el reparto en paralelismos y la reestructuración, el simulacro.

Es decir que el remake nos plantea como espectadores otras posibles lecturas y continúa diciéndonos «el remake nos pone en la línea de la simulación y no de la imitación. No se trata de una copia, no se busca la reduplicación, sino establecer parámetros de diferencias, pautas de contraste, desvíos» (Fernández Gonzalo, 2011: 85).

En esta dirección apunta el presente ensayo, se analizan obras que mantienen una proximidad estética y filosófica importante y que indudablemente pueden ser consideradas como remakes en distintas épocas de la historia y que subyacen en estas apuestas estéticas, que dialogan entre sí en algunos momentos y que por otros podrían tornarse como difusas o borrosas, sin embargo han logrado mantener una especie de vasos comunicantes que pese a las distancias se resisten a desaparecer y son latentes.

Igualmente este ejercicio se inscribe en aquello que Godard llama la fraternidad de las metáforas, retomadas por Ranciere, y que consisten en:

La posibilidad para una actitud dibujada por el lápiz de Goya, de asociarse con el diseño de un plano cinematográfico o con la forma de un cuerpo sometido a suplicio en los campos de concentración nazi, captada por el objetivo fotográfico, la posibilidad de escribir de múltiples maneras la historia del siglo en virtud del doble poder de cada imagen: el de condensar una multiplicidad de gestos significativos de una época y el asociarse con todas las imágenes dotadas del mismo poder (Ranciere, 2010: 125).

En el presente ejercicio partimos del grabado de Gustav Doré retomado años más tarde por Van Gogh en la denominada pintura *La ronda de los presos* que a su vez sirve como referente para la escena de la película *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick –en la que Alex, el personaje principal, se encuentra detenido en un centro de reclusión penal–, y por último la fotografía de las detenciones masivas en Colombia en el siglo XXI.

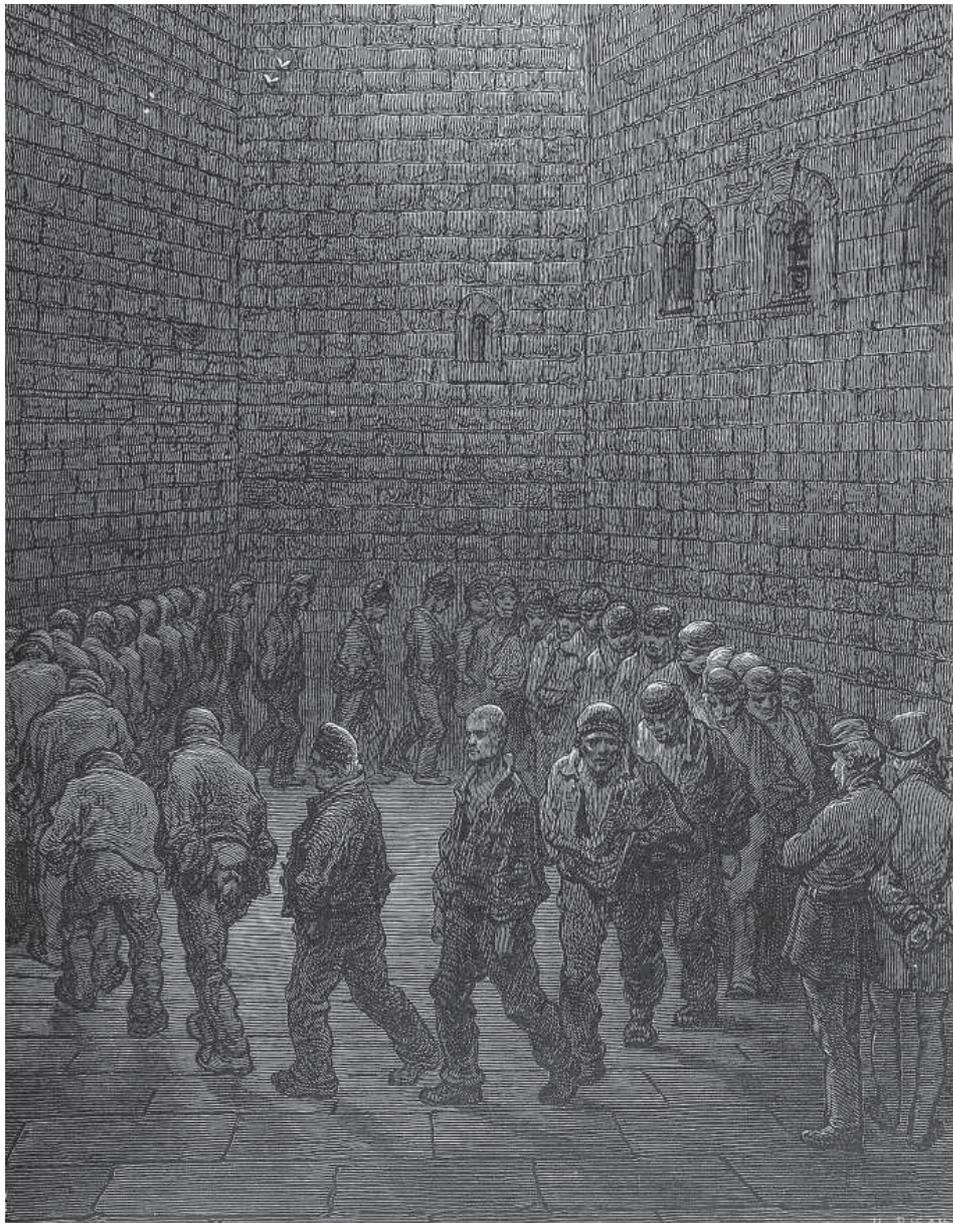
Utilizar estas tres imágenes cuyos soportes varían y de ello dan cuenta sus distintas técnicas y dispositivos, implica superponerlas como capas en las que todas comparten esa condición inherente de reproductibilidad que nos permite traerlas para el análisis; estas imágenes sumadas a una fotografía de una detención masiva en los Andes colombianos les permite dialogar permanentemente como representaciones.

La transformación de las técnicas, los dispositivos y soportes trajo consigo modelos diferentes de circulación de las imágenes, esto es lo que de cierta manera intuía Benjamín a partir de la reproductibilidad de la imagen y la evolución de las múltiples técnicas cuando nos dice:

Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irreplicable por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días. Su más poderoso agente es sin duda el cine, cuyo significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural (Benjamin, 2012: 10).

La violenta sacudida no es otra que el proceso por el cual se transforma la percepción y el movimiento mismo, la reproductibilidad técnica ya es para la modernidad el principio que rige sus destinos, el movimiento se convierte en piedra angular de las vanguardias políticas ya artísticas. Es el movimiento y la aceleración a través de la modernización y la técnica las que también generan la crisis a la que alude Benjamin, este apartado bien puede reconocerse y analizarse en una película como *El amigo americano* (1977) de Wim Wenders quien construye a través del personaje principal, Jonathan Zimerman, la metáfora de la muerte y crisis de la representación, que se conjuga con la condición de enfermedad terminal del protagonista, un artesano marquetero que termina envuelto en una serie de crímenes localizados por Centroeuropa y cuya movilidad está garantizada por la hipervelocidad del tranvía en complicidad con su amigo norteamericano desconocido.

Remakes



Gustave Doré, «Newgate: The Exercise Yard» (1872).

Partimos de una de estas obras para ir superponiendo las otras. Se trata del grabado del artista inglés Gustav Doré titulado «Newgate: The Exercise Yard» publicado en el libro *London A. Pilgrimage* (1871) una obra que compila una serie de grabados elaborados por el artista en las que se explora la cotidianidad londinense de finales del siglo XIX y en la cual claramente se manifiestan las distintas puestas en escena de las clases populares londinenses que emergían en el fulgor de la revolución industrial y que además experimentaban en carne propia la injusticias sociales que iba engendrando el nuevo modo de producción.

La cárcel empieza a tener protagonismo como lugar para corregir las imperfecciones propias de los individuos y sujetos que son segregados y excluidos del sistema. No en vano Foucault ubica el nacimiento de la correccional y demás instituciones que prescriben la conducta del individuo. Estos lugares hacen parte de esas heterotopías a las que se va referir el pensador francés al final de su vida, pero además en las que se despliegan técnicas que someten el cuerpo al disciplinamiento y la vigilancia propias de este sistema. Nos dice Foucault:

El trabajo obligado, la manufactura penal, aparecerían con el desarrollo de la economía mercantil. Pero al exigir el sistema industrial un mercado libre de la mano de obra, la parte del trabajo obligatorio hubo de disminuir en el siglo XIX en los mecanismos de castigo, sustituida por una detención con fines correctivos (Foucault, 2002: 25).

De esta manera el pensador francés empieza ubicando la aparición de estas técnicas de disciplinamiento.

Corregir será la consigna de las clases sociales que ostentan el poder frente a sus detractores o quienes puedan detentarlo, pero establecer estas técnicas no es un ejercicio sencillo, dirá Foucault, quien considera estas tecnologías del cuerpo como difusas:

rara vez formuladas en discursos continuos y sistemáticos; se compone a menudo de elementos y de fragmentos, y utiliza unas herramientas o unos procedimientos inconexos a pesar de la coherencia de sus resultados, no suele ser sino una instrumentación multiforme. Además, no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal (Foucault, 2002: 27).

Lo que advierte el pensador francés es que estamos ante un fenómeno complejo cuya naturaleza movediza y cambiante dificulta su estudio pero no lo imposibilita como lo demostrara a lo largo de su obra; esta señal del intelectual indica un camino o posibilidad a recorrer.

Ante tal naturaleza un tanto dispersa, la manifestación estética y del arte proporciona elementos que aparentemente sueltos se conjugan y propician formas en las que se proyectan estas técnicas y a las cuales podemos ubicar en determinados momentos de su representación.

Lo que en realidad estamos observando plasmado en las imágenes es la microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. Dichas materialidades y fuerzas están presentes en las obras que se exploran en este trabajo.

Foucault ubica el nacimiento de la cárcel en ese momento en donde se transforma esa teatralidad del suplicio, entonces nos dice lo siguiente:

El cadalso donde el cuerpo del supliciado se exponía a la fuerza ritualmente manifestada del soberano, el teatro punitivo donde la representación del castigo se ofreciera permanentemente al cuerpo social, está sustituido por una gran arquitectura cerrada, compleja y jerarquizada que se integra en el cuerpo mismo del aparato estatal (Foucault, 2002: 107).

De allí mismo que el muro que vemos representado en Gustavo Doré y que retoma Van Gogh y que a su vez pervive en la mirada de Kubrick no es nada más ni nada menos que la referencia que realiza Michel Foucault sobre la aparición que hace todo el edificio y arquitectura

carcelaria, este muro alto, impenetrable, solo es otra metáfora aleccionadora, pues el poder tiene que erigir sus propios símbolos como también vemos en la fotografía.

Entra en el plan un gran edificio carcelario, cuyos diferentes niveles deben ajustarse exactamente a los grados de la centralización administrativa. El cadalso donde el cuerpo del supliciado se exponía a la fuerza ritualmente manifestada del soberano, el teatro punitivo donde la representación del castigo se ofreciera permanentemente al cuerpo social, está sustituido por una gran arquitectura cerrada, compleja y jerarquizada que se integra en el cuerpo mismo del aparato estatal. Una materialidad completamente distinta, una física del poder completamente distinta, una manera de dominar el cuerpo de los hombres completamente distinta. A partir de la Restauración y bajo la monarquía de Julio, se encontrarán en las prisiones francesas, con ligeras diferencias, de 40 a 43 000 detenidos (casi un preso por cada 600 habitantes). El alto muro, no ya el que rodea y protege, no ya el que manifiesta, por su prestigio, el poder y la riqueza, sino el muro cuidadosamente cerrado, infranqueable en uno y otro sentido, y que encierra el trabajo ahora misterioso del castigo (Foucault, 2002: 120).

La representación del grabado nos proporciona elementos de significación que conducen a explorar cómo ciertas características propias de la obra y su apuesta remiten inevitablemente a aspectos que se relacionan con las lecciones punitivas de la época expuestas en el apartado anterior.

Por ejemplo, es evidente en el grabado el juego de contrastes y claroscuros cuya naturaleza evoca un pasaje denso y apesadumbrado del espíritu confinado, estos elementos sensibles connotan el nivel del castigo, la cárcel es representada como un lugar lúgubre, delimitada espacialmente para coaccionar y reforzar la idea de presa.

En el grabado de Doré las proporciones corpóreas se mantienen similares a las proporciones del espacio representado, sin embargo este excede el volumen del cuadro, las líneas de perspectiva que imaginariamente se establecen en los muros laterales conducen aparatosamente a que la mirada del espectador colisione con el muro central que se ubica de frente y delante de este.

Es clara la necesidad en la representación de Doré del cautiverio más extremo y de rigor pues la obra no escapa a ese carácter pedagógico del castigo que hemos señalado a lo largo de este apartado. Para Doré era imperativo poder dar a la obra un toque condescendiente con sus financiadores, por ello en el grabado toda fuga, así sea de carácter imaginario o de la vista, está tajantemente negada.

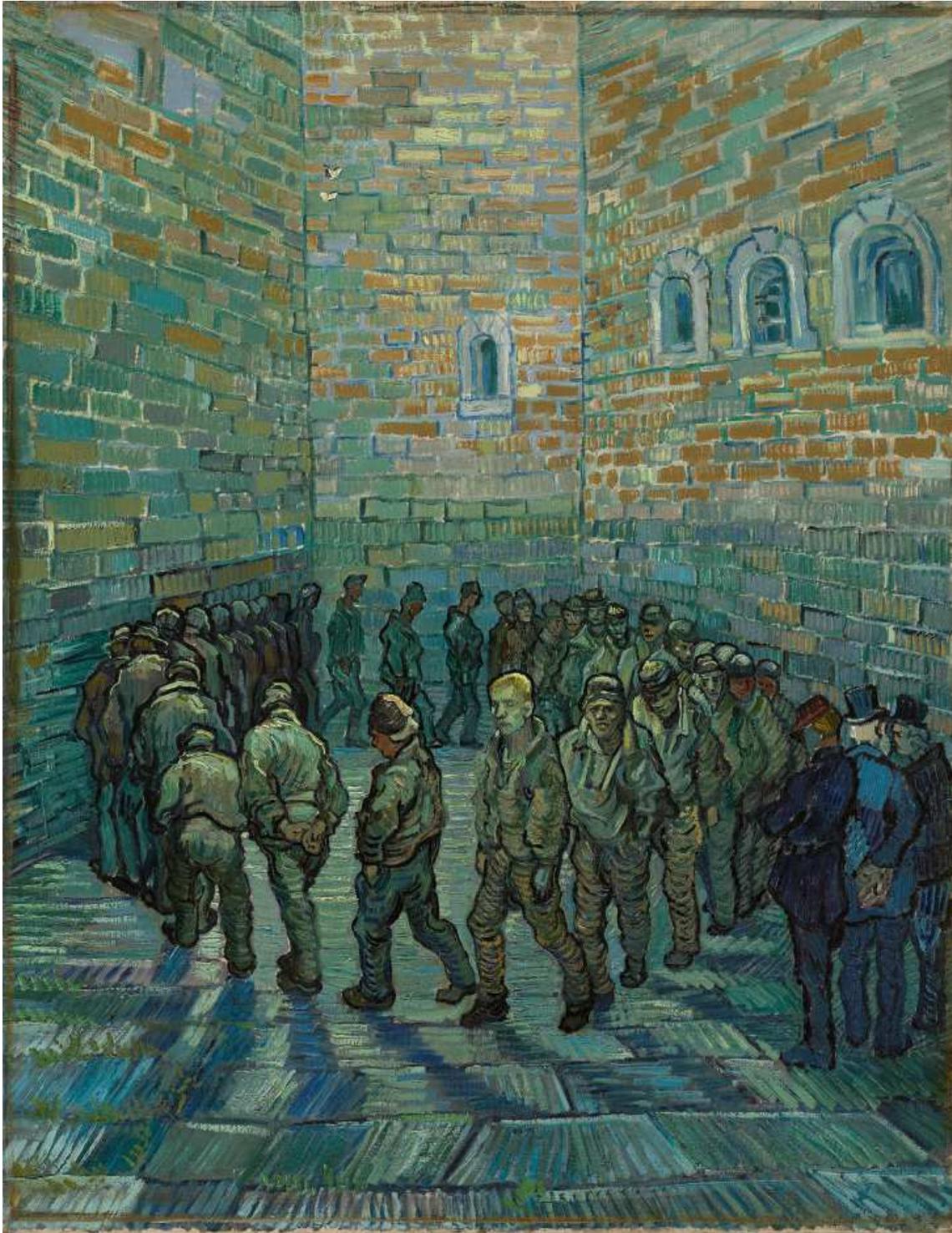
Estos elementos que se configuran en el cuadro evocan significativamente al diseño y la arquitectura de un aparato de poder punitivo material, cuya manifestación queda en evidencia en la siguiente cita de Foucault que potencia esta idea del carácter pedagógico de la estética del castigo:

Este teatro punitivo, en el que se soñaba en el siglo XVIII, y que hubiera obrado esencialmente sobre el ánimo de los delinquentes, ha sido sustituido por el gran aparato uniforme de las prisiones cuya red de edificios inmensos va a extenderse sobre toda Francia y Europa. Pero conceder veinte años como cronología a este número de prestigios, es todavía demasiado, quizá. Porque puede decirse que ha sido casi instantáneo. Basta contemplar con más detenimiento el proyecto de Código criminal presentado a la Constituyente por Le Peletier (Foucault, 2002: 108).

Lo que indica el pensador francés es que las fuerzas productivas de la época son suficientes para engendrar un aparato carcelario cuyo modelo será replicado a lo largo y ancho de Europa. Un modelo que se caracteriza por ser hermético, punitivo e inexpugnable, luego esto también es evidente en la representación del grabado. Dado que hay un elemento que indica el escamoteo del artista ante tales poderes que oprimen, el elemento de fuga estará cristalizado en las pequeñas mariposas que despliegan su vuelo en el costado superior izquierdo del cuadro y que contrastan antitéticamente por su color claro con el contraste oscuro que por demás resalta en el grabado.

¿A qué obedece esta naturaleza oscura de la imagen con algunos contrastes bajos?, ¿qué es lo que representa o intenta significar dicha apuesta? Estas imágenes recuerdan la naturaleza expre-

sionista que marcó no solo las representaciones de una época sino que permiten dimensionar el espíritu de esta, como queda claro en la estética que de la pintura alemana salta a las pantallas de cine en la década del 20, tal naturaleza expresionista está representada en un sentir del alma romántica de la comunidad, que se viabiliza a través de lo monstruoso, pero que encierran a la vez una belleza superior y toda una cosmovisión y filosofía.



Vincent Van Gogh, «La ronda de los presos», 1890.

En el caso de la pintura de Van Gogh «La ronda de los presos» (1890) se resalta el carácter repetitivo de la obra a través de las líneas horizontales que de igual manera hacen énfasis en el espacio de confinamiento y la monotonía a la que se somete el espectador al recorrerla. Las variantes más importantes en la pintura del autor holandés van a ser su incursión como sujeto en el cuadro, con el cual se identifica plenamente, dado que la obra es realizada desde un lugar de enunciación similar a la cárcel y que también constituye un escenario primordial de la arquitectura del poder en la era moderna como lo es el manicomio. Es desde el sanatorio de Saint-Rémy-de-Provence en Francia, donde estaba ingresado voluntariamente Van Gogh, que realiza esta obra.

Es importante resaltar que todo el cuadro está ambientado por la paleta de color de Van Gogh, en el que se hacen manifiestos tonos como el azul y gris que dan sensación de tristeza y oscuridad, estos contrastan con los altos del muro en el que intervienen tonos ocre y más claros en referencia a la entrada de la luz y en las que aparece su particular delineado.

Lo interesante es que Van Gogh denomina la obra como «La ronda de los presos» (*Runde der Gefangenen*). Aquí reside un interesante tropos de sentido en las distintas piezas analizadas y es que es precisamente este gesto el que resalta y nombra la pintura del holandés, y es en esta escena donde se representa a sí mismo, es en la ronda donde vemos al reo Van Gogh dando vueltas en el sentido de las manecillas del reloj y nos lanza su mirada.



Fotograma de *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, 1971.

Esta es la misma escena/acción en la que se basa Kubrick para representar el confinamiento al que es sometido el personaje principal Alex en *La naranja mecánica* (1971), quien en realidad será sometido a un proceso de terapias de choque y una serie de técnicas de disciplinamiento y tortura en el que intervienen psiquiatras, médicos y regentes. Por supuesto todo esto hace parte del espectro teórico que acompaña este trabajo a través de la obra *Vigilar y castigar* de Michael Foucault.



Fotograma de *The Snake Pit*, de Anatole Litvak, 1948.

Cabe agregar que en la película *The Snake Pit* (1948), dirigida por Anatole Litvak, se pone en escena una ronda de mujeres recluidas en el psiquiátrico, en la que su protagonista Olivia de Havilland quien interpreta a Virginia Stuart es una mujer que se encuentra confinada en este manicomio y no recuerda cómo ha llegado allí.

Una de las secuencias en las que el personaje principal entra en crisis reproduce la acción de la ronda de las mujeres confinadas en las que aparecen desaliñadas, con un uniforme oscuro caminando en círculos poniendo de manifiesto el sinsentido y el absurdo, es allí donde se manifiestan los principales brotes «históricos» que en realidad son maneras de indisciplina del cuerpo como el baile. Después de que la enfermera en jefe interpela a Virginia sucede una subversión del cuerpo representada en la mujer que danza y que elonga sus extremidades en todos los sentidos, estos movimientos son la oposición radical a la ruta trazada en círculo a la que venimos asistiendo en estas representaciones.

En esta dirección Foucault (2002) continúa corroborando las inferencias que se edifican con esta polifonía de representaciones cuando al referirse a las formas de detención describe la percepción que se tiene de estos monumentales lugares destinados al castigo y la corrección.

Ahora bien, las penas aflictivas que se proponen efectivamente son tres formas de detención: el calabozo, donde la pena de encierro se agrava con diversas medidas (relativas a la soledad, a la privación de luz, a las restricciones de alimento); la *gêne*, donde estas medidas anejas están atenuadas, y finalmente la prisión propiamente dicha, reducida al encierro puro y simple. La diversidad, tan solemnemente prometida, se reduce al fin a esta penalidad uniforme y gris.

Mirada vigilante

En las obras referenciadas la vigilancia se representa en los gendarmes o guardias que aparecen al costado inferior del cuadro, los tres gendarmes prestan guardia ante cuerpos presos, quienes en un acto monótono y siguiendo una ruta circular en dirección de las manecillas del reloj parecieran caminar sin cesar. Este acto repetitivo denota el tiempo, es la manera en que el autor representa el otrora suplicio ahora en la cárcel bajo pena, cada paso es un lapso de tiempo que impone esa lógica irreversible del castigo, es en este acto que se representa el carácter del nuevo régimen, los rostros

marchitos de los reos dejan ver la fuerza con la que se impone este poder, en estos rostros vemos el padecimiento y la angustia del encierro.

Todo el ejercicio de corrección y disciplinamiento se despliega en este acto que busca a toda costa doblegar el espíritu, es en este acto que se presenta como repetitivo en el que encontramos las técnicas de disciplinamiento a que alude el autor francés y dejan en evidencia la inercia social que mueve todo el aparato.

La monotonía se encuentra en los patrones repetitivos tales como la textura del muro de la prisión, cuya homogeneidad envuelve al espectador impidiéndole otra experiencia sensible, al espectador se le impone también por la vía de la representación una atmósfera de coerción, estos elementos que se repiten y constituyen el patrón monótono de representación también se encuentra en la uniformidad del vestuario de los reos.

A través de estas prendas, el autor imprime la sensación de movimiento del cuadro dado por los pliegues y sombras que resaltan en cada cuerpo. Además el uniforme cumple una función desmoralizante y remarca el castigo, también es para identificar al sujeto en el ejercicio de la vigilancia y así evitar las fugas. Si algo es claro en la obra de Michael Foucault es que junto al edificio carcelario se empieza proyectar toda una gramática del poder inquebrantable e insuperable.

Las posiciones de los cuerpos de los presos contrastan significativamente con las de los gendarmes, a estos se les ve en posición más erguida y vertical, mientras que los otros están encorvados y reclinados o cabizbajos.

Esta relación entre el que vigila y el vigilado será explorada también por la obra de Foucault a través de distintos ejercicios en que se aplica el correctivo, nos dice entonces:

Instrumentos utilizados, no son ya juegos de representación que se refuerzan y se hacen circular, sino formas de coerción, esquemas de coacción aplicados y repetidos. Ejercicios, no signos: horarios, empleos de tiempo, movimientos obligatorios, actividades regulares, meditación solitaria, trabajo en común, silencio, aplicación, respeto, buenas costumbres. Y finalmente lo que se trata de reconstituir en esta técnica de corrección, no es tanto el sujeto de derecho, que se encuentra prendido de los intereses fundamentales del pacto social; es el sujeto obediente, el individuo sometido a hábitos, a reglas, a órdenes, a una autoridad que se ejerce continuamente en torno suyo y sobre él, y que debe dejar funcionar automáticamente en él (Foucault, 2002: 134).

Lo que nos quiere decir Foucault que es justo aquí donde se empieza a edificar el sujeto obediente o dócil, un sujeto cuya vida es conducida en términos políticos, económicos, biológicos y culturales.

El encauzamiento de la conducta por el pleno empleo del tiempo, la adquisición de hábitos, las coacciones del cuerpo implican entre el castigado y quien lo castiga una relación muy particular. Relación que no vuelve simplemente inútil la dimensión del espectáculo: lo excluye (Foucault, 2002: 222). El agente de castigo debe ejercer un poder total, que ningún tercero puede venir a perturbar; el individuo al que hay que corregir debe estar enteramente envuelto en el poder que se ejerce sobre él.

Con la aparición de estos dispositivos también aparece la transformación de las sensibilidades, no en vano el panóptico se vuelve el modelo por excelencia de la vigilancia y el castigo.

Conclusiones

Este es el nuevo régimen sensible que entra a disputar e intercambiar elementos con otro régimen al que representaba el grabado de Gustav Doré, que a su vez hace parte de una serie de representaciones que acuñan una mirada sobre la nascente clase obrera inglesa a través del grabado, representando de esta manera la cotidianidad victoriana en la que se alude a la edificación de la arquitectura del poder y la puesta en marcha de sus técnicas de disciplinamiento.



Capturas masivas Cajamarca Tolima, años 2002-2003. Fuente: Archivo Heber García.

Esto establece un vaso comunicante entre distintas épocas dándole un plus en cada intervención histórica, es decir el dialogo que se propone parte de la apuesta de Gustav Doré, pasando por Van Gogh hasta Kubrick. Y luego se extiende hasta la fotografía obturada en los Andes ante un espectador que sea capaz de interpelarla y sobre todo interrogar la pensatividad de las imágenes.

Las cuatro imágenes comparten un rotulo de autoría, cada una posee un autor en circunstancias históricas específicas, sin embargo la concepción misma de este creador va cambiando. En el cuadro de Van Gogh al introducirse este como personaje del mismo se inserta la visión moderna del artista que interpela su mismo lugar dentro de la obra, esto no es otra cosa que la aparición del Yo, un yo que empieza a dar cuenta de esa individualidad que erosiona de apoco el *munus* y que ataca de facto la modernidad. Pero que a su vez erosiona el lugar sacro de la imagen desde el Renacimiento, lo anterior demuestra las variantes propias del remake a las que alude Fernández Gonzalo.

La comunidad de las imágenes evidencia los procesos por los cuales el biopoder se enmarca en los cuerpos, aquí la imagen juega un papel trascendental dentro de las representaciones y gramáticas que dan cuenta de todo este aparato punitivo que no es otra cosa que el aparato donde se ejerce la inmunidad máxima del poder, pues allí es donde resguarda y separa los elementos y sujetos que atentan contra la vida a la que el pacto jura proteger a toda costa.

Cuando se habla de gramáticas, se alude a las distintas escrituras y representaciones que se hallan en los dispositivos de representación y distintas técnicas de reproductibilidad a lo largo de la modernidad. Tales inscripciones se leen y se ven en los cuerpos que se encuentran en las obras de arte que se toman como corpus de análisis, por lo tanto es en la Modernidad y sus distintas épocas que se establece el aparato punitivo dejando sus rastros en la historia del arte y la imagen.

Bibliografía

- Azoulay, Ariela (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- Benjamin, W. (2012). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (pp. 6-35). En *Obras Completas, libro I Vol II*. Tituvilus.
- Entel, Alicia (2010). *La belleza «gótica» y otros estudios visuales*. Aidós Editores.
- Esposito, Roberto (2002). *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Esposito, Roberto (2012). *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández Gonzalo, Jorge (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gruzinsky Serge (1994). *La Guerra de las Imágenes; De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huberman, G.D. (2012). *Arde la imagen*. México: Serieive.
- Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza: Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Santiago del Estero: Paidós.
- Krakauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Paidós.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Steyerl, Hito (2007). *En defensa de la imagen pobre*. Berlin.

Filmografía

- Kubrick, S. & Litvinoff, S. (1971). *La naranja mecánica*. [DVD]. Inglaterra. Polaris Productions.
- Litvak, Anatole (1948). *The Snake Pit* [DVD]. Estados Unidos. 20th Century Fox.
- Phan, Rithy (2013). *La imagen perdida*. [DVD]. Camboya-Francia.
- Wenders, Wim (1977). *El amigo americano*. [DVD]. Alemania Occidental. Road Movies Filmproduktion.