

La fotografía (im)posible. Para una constitución espaciotemporal de las imágenes

Zaira Sabrina Allaltuni y María Guillermina Valent
Arte e Investigación (N.º 25), e108, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e108>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

LA FOTOGRAFÍA (IM)POSIBLE PARA UNA CONSTITUCIÓN ESPACIOTEMPORAL DE LAS IMÁGENES

THE (IM)POSSIBLE PHOTOGRAPH FOR A SPACE-TEMPORAL CONSTITUTION OF THE IMAGES

ZAIRA SABRINA ALLALTUNI | zsallaltuni@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-9984-0549>

IPEAL. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

MARIA GUILLERMINA VALENT | guillerminavalent@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0009-8151-6490>

IPEAL. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/06/2024 | Aceptado: 11/07/2024

RESUMEN

Este escrito se propone reflexionar en torno a un conjunto de fotografías de la serie *Ajuste y represión* (M.A.F.I.A., 2017), en perspectiva con un grupo de imágenes de El Cordobazo de Isaac Silbermanas del año 1969. A partir del reconocimiento de rasgos anacrónicos en dichas representaciones se desarrolla una indagación teórica sobre la constitución del espacio-tiempo en las imágenes fotográficas. Para lo cual, planteamos pensar desde las categorías de magia (Flusser, 2019), performatividad (Soto Calderón, 2020) y ficción (Dubois, 2016; Escobar, 2021) como nociones que abordan aspectos específicos de las imágenes, y que nos conducen a trazar encuentros, desencuentros e interrogantes sobre los modos en los que la fotografía construye representaciones ficcionales de lo real.

PALABRAS CLAVE

Fotografía; magia; performatividad; ficción; anacronía

ABSTRACT

In this article we propose to reflect about a number of photographs from the series *Adjustment and repression* (M.A.F.I.A., 2017), in perspective with a group of images from El Cordobazo by Isaac Silbermanas in 1969. Since the recognition of anachronistic features in these representations it develops a theoretical inquiry about the constitution of space-time that shows up in photograph images. For this reason, we impulse ourselves to think in order to magic (Flusser, 2019), performativity (Soto Calderón, 2020) and fiction (Dubois, 2016) as concepts that get into specific image aspects, and that lead us to trace possible intersections, non-intersections or questions about the ways photography constitutes fictional representations of reality.

KEYWORDS

Photography; magic; performativity; fiction; anachrony



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



«Si pensamos que lo que está frente a la cámara es verdad por su similitud, entonces, todos aquellos que controlan los elementos ópticos, tienen un gran poder. Piensen en las películas, la prensa, la publicidad. Pero la verdadera noticia es que el poder de la imagen fotográfica [...] está llegando a su fin. Momentos emocionantes están por venir»

David Hockney (2002)

En una contemporaneidad en la que parece impensable la ausencia de lo fotográfico (Cifuentes, 2018), la fotografía contemporánea argentina contempla un escenario de prácticas diversas que se desarrollan al ritmo de los múltiples usos y circulaciones de las imágenes en los medios digitales. En el marco de lo anterior, nos interesa especialmente el surgimiento de grupos fotográficos que durante las últimas décadas han puesto el foco en la producción colectiva, en particular miramos a un grupo que ha realizado coberturas de manifestaciones en el espacio público desplegando una estética propia, que se articula con las demandas sociales, políticas y económicas de la sociedad actual. Sobre esta perspectiva emerge la pregunta acerca de cuáles son los lazos de la imagen fotográfica con la realidad en su doble función de documento y ficción.

En el año 2012, se crea el Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs (M.A.F.I.A.) que hace su primera cobertura colectiva en el cacerolazo del 8N, y en la cual captan sorpresivamente la presencia del famoso feminicida Ricardo Barreda en las calles de Buenos Aires, Argentina. La fotografía circula rápidamente desde sus redes sociales, e inesperadamente les otorga una notable difusión entre una amplia cantidad de público. Desde el comienzo, las redes sociales se convirtieron en su principal ámbito de difusión, ya que les permitió mostrar sus trabajos eludiendo la validación de los medios periodísticos hegemónicos. Sus producciones se sitúan entre lo artístico, lo periodístico y lo documental, registran experiencias que hemos decidido abordar como prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007), y que se caracterizan, fundamentalmente, por ser efímeras. Frente a esta condición es que los registros fotográficos de las acciones performativas se tornan relevantes, y al mismo tiempo, tensionan su capacidad para representar la realidad, constituyendo un *loop* entre producir y representar.

Este escrito se propone reflexionar en torno a un conjunto de fotografías de la serie *Ajuste y represión* (M.A.F.I.A., 2017), en perspectiva con un grupo de imágenes de El Cordobazo de Isaac Silbermanas del año 1969. A partir del reconocimiento de rasgos anacrónicos en dichas representaciones se desarrolla una indagación teórica sobre la constitución del espacio-tiempo en las imágenes fotográficas. Para lo cual, planteamos pensar desde las categorías de magia (Flusser, 2019), performatividad (Soto Calderón, 2020) y ficción (Dubois, 2016; Escobar, 2021) como nociones que abordan aspectos específicos de las imágenes, y que nos conducen a trazar encuentros, desencuentros e interrogantes sobre los modos en los que la fotografía construye representaciones ficcionales de lo real.

ANACRONÍAS

«Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.»

Didi-Huberman (2008)

Es habitual la presencia reiterada de imágenes de protestas en tiempos de agitación social en contextos de sistemas democráticos de gobierno. Se repiten en las calles escenas donde los cuerpos son los protagonistas y la fotografía ocupa un rol destacado como registro de este tipo de experiencias en el espacio público. Sus representaciones insisten en mostrarnos usualmente: multitudes, plazas, monumentos, calles, carteles, banderas, consignas, rostros, fuerzas de seguridad, enfrentamientos y celebraciones, entre otros elementos. En relación con esto, nos proponemos pensar cómo las imágenes fotográficas representan el espacio-tiempo de las movilizaciones sociales partiendo de la idea de anacronía. Para abordar dicha noción recuperamos las reflexiones de Georges Didi-Huberman (2008) que plantea lo anacrónico como una condición inherente de la temporalidad, tanto de la historia como de las imágenes. Este modelo rompe con la linealidad del relato histórico y nos permite considerar la convivencia de una multiplicidad de tiempos heterogéneos en un mismo tiempo, o una misma imagen. Según esta perspectiva tanto el pasado como el presente se reconfiguran de manera incesante dado que la historia, así como la imagen, «sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión» (Didi-Huberman, 2008, p. 32). En la misma línea, Ticio Escobar (2021) expresa que las temporalidades del arte no se circunscriben meramente al contexto de su producción, y que su condición de posibilidad se aloja en la «dependencia de anacronías, destiempos y discordancias con su propio presente, que refuerza su capacidad de imaginar horizontes temporales alternativos» (p. 82). En el caso de las imágenes fotográficas que aquí abordamos, estas anacronías se manifiestan en/entre las representaciones visuales que repiten/rehacen performativamente lo irreplicable, ya que las acciones que les dan origen son efímeras y se encuentran sujetas a una deriva de acontecimientos que de por sí desbordan lo planificado. Sin embargo, estas experiencias fugaces son prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) que, si bien no las motoriza un fin estético, son capaces de producir un lenguaje singular planteando el distanciamiento de las formas convencionales de representación, y generando un repertorio estético propio que puede ser pensado desde las artes.

En consonancia con la perspectiva delineada por Escobar (2021) entendemos que: «el arte ha dejado de ser considerado agente directo de agitación, sujeto de transformaciones y buen emisario de consignas insurgentes; pero es indudable la importancia de una estética propia de las protestas y las movilizaciones» (p. 110). Asimismo, sostenemos que esta estética, en virtud de su complejidad, no puede ser reducida a un mero juego de formas sensibles debido a que articula las problemáticas inherentes a lo que Jacques Rancière denomina «lo común», comprendido como un espacio que encarna la ruptura, el litigio y el disenso en torno a lo público. Son estas expresiones estéticas particulares las que escenifican los conflictos sociales, y dan inicio al despliegue de temporalidades

anacrónicas que se reconfiguran permanentemente en otros espacio-tiempos inéditos, como el de las imágenes fotográficas.

En las fotografías que abordamos en este trabajo podemos distinguir un conjunto de rasgos anacrónicos condensados en unas materialidades, unas formas y unos montajes que emergen de gestos similares, signados por la urgencia, el enojo, la acción de los cuerpos, y que trazan disposiciones, ordenamientos, agrupamientos y derivas organizando transitoriamente a las imágenes, dentro y fuera de cuadro. Dicha operatoria nos convoca a reflexionar sobre dos series fotográficas que documentan protestas en dos momentos de conflictos históricos diferentes, y que en vista de sus recurrencias formales dan inicio a las indagaciones que desarrollaremos más adelante. Por un lado, *Ajuste y Represión* del colectivo M.A.F.I.A. [Figura 3 y 4], que tiene su origen en la marcha de militantes sociales hacia el Palacio del Congreso de la Nación Argentina en contra de la sanción de la ley de reforma previsional impulsada por el gobierno de Mauricio Macri, en el año 2017. Por otro, las fotografías del evento conocido como El Cordobazo [Figura 1 y 2] capturadas por el fotógrafo Isaac Silbermanas, que documentan un momento crucial en la historia argentina en el cual el movimiento obrero, estudiantil y sindical se movilizó en una ciudad sitiada contra las fuerzas represivas en el año 1969. Estas fotografías registran dos protestas con una diferencia temporal de aproximadamente 48 años entre ellas. Si bien, a primera vista, observamos que unas fotografías son en blanco y negro, y analógicas [Figura 1 y 2], y otras son digitales y a color [Figura 3 y 4], aun así, podemos reconocer un conjunto de recurrencias formales que persisten en el tiempo en este tipo de representaciones.



Figura 1. Isaac Silbermanas, registro de El Cordobazo (1969). Fotografía analógica.

Como hemos mencionado previamente, las fotografías reconstruyen de manera performativa la fugacidad de las acciones a través de una serie de recursos poético-formales que otorgan una dimensión ficcional a estas representaciones. Entre estos recursos, y a través del análisis de las imágenes que retomamos aquí, podemos señalar

que las dos series comparten la implementación de encuadres y puntos de vista que sitúan en el centro del plano visual a las corporalidades de los participantes de la protesta. Las decisiones formales resaltan el rol protagónico de las presencias individuales en un entorno siempre colectivo que refuerza el enfrentamiento entre manifestantes y fuerzas represivas en el espacio público, como particularmente sucede en estos casos. El espacio público es mostrado como un escenario urbano en el que se distribuyen preponderantemente las personas, y mediante la profundidad de campo se configuran zonas de foco y desenfoco para destacar a las grupalidades [Figura 1 y 2] o a algunas figuras en particular [Figura 3 y 4]. La calle, el asfalto, son elementos persistentes en todas las imágenes, junto a un punto de fuga fácilmente reconocible tributaria de los contextos de arquitectura urbana en los que se dan cita estos acontecimientos.



Figura 2. Isaac Silbermanas, registro de El Cordobazo (1969). Fotografía analógica.

En las fotografías las multitudes se presentan como conglomerados de presencias que puestas en acto crean cuerpos colectivos por proximidad o por confrontación, enfatizando el cuerpo de los manifestantes [Figura 1 y 4] y el cuerpo de las fuerzas represivas [Figura 2 y 3]. Las corporalidades movilizadas se disponen, se relacionan, se agrupan y se expresan a través de una gestualidad común que emerge de estas acciones, y se hace visible mediante la vinculación de los gestos individuales, con las gestualidades colectivas. Podemos decir que el gesto individual y la masa colectiva poseen en estos una reciprocidad representativa. Con respecto a esto, en la Figura 4 se observa la confrontación entre manifestantes y fuerzas represivas, a través de la aparición en primer plano de una manifestante que levanta sus brazos en alto frente a un camión rodeado de un grupo numeroso de gendarmes armados. Esta escena se gesta en el desgarramiento espaciotemporal entre el acontecimiento efímero que producen las prácticas socioestéticas en el espacio público y la imagen fija/fijada de la representación fotográfica, la cual repone a las acciones efímeras en otras escenificaciones visuales.



Figura 3. M.A.F.I.A., de la serie *Ajuste y represión* (2017). Fotografía digital.



Figura 4. M.A.F.I.A., de la serie *Ajuste y represión* (2017). Fotografía digital.

En este sentido, las fotografías dan lugar a la construcción performativa de escenas ficticiales que no se producen de una vez (Soto Calderón, 2020), y que ponen en tensión las concepciones lineales del tiempo a partir de la recurrencia visual de un conjunto de rasgos que podemos considerar como anacrónicos (Didi-Huberman, 2008).

Debido a que constituyen gestos atemporales que reconocemos en fotografías de protestas de distintos momentos históricos, ya que retornan y se entrelazan desde la producción, interpretación, circulación y vinculación entre imágenes, reconfigurando sus sentidos mediante las distintas re/inscripciones espaciotemporales. Con esto nos referimos a una condición que pone a la fotografía de la protesta como representación tanto del acontecimiento como de las imágenes que la preceden, un rasgo que tensiona aquel doble rol del que hablábamos, documental-ficcional. Para comprender las características de ese espacio-tiempo desgarrado avanzaremos sobre tres categorías que recuperan este fenómeno desde diferentes aspectos. Nos referimos a tres ideas que el arte ha retomado sistemáticamente: magia, performatividad y ficción.

MAGIA: ESPACIO-TIEMPO EN LAS IMÁGENES

«Magia: la forma de existencia que corresponde al eterno retorno de lo mismo.»
Vilém Flusser (2019)

Las dimensiones de espacio y tiempo resultan fundamentales en el análisis de la imagen y la cultura visual, tal es así que estos estudios son parte de un campo vasto de indagaciones entre las cuales Philippe Dubois (1983) ha contribuido significativamente. En la década de los ochenta con un trabajo bisagra para el campo de la teoría de la fotografía postuló que «con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen por fuera del acto que la hace posible» (p. 11). Es decir, abre la comprensión de la fotografía no solo como una representación superficial y verosímil, sino como una imagen indisociable de la acción que la gesta, atada a su referente a través de un mismo movimiento que implica un corte en el espacio-tiempo. De esta forma, la imagen fotográfica se posiciona como un desgarramiento temporal. Esta imagen, a diferencia de otras, alojaba el intersticio que se abría entre el pasado como acontecimiento fantasmal y un presente lábil. Asimismo, señalaba, muy brevemente, que la fotografía pertenece al orden de lo performativo. Y para dar cuenta de ello describe al acto fotográfico como «local, transitorio, singular», lo cual supone que repetir un conjunto de tomas en un espacio-tiempo preciso no implica reproducir una misma imagen, sino que lo que se produce en dichas repeticiones es una serie de fotografías «rehechas».

En esta perspectiva, nos proponemos pensar sobre cómo las imágenes fotográficas trazan anacrónicamente una dimensión espaciotemporal indagando en la noción de magia (Flusser, 2019). Desde el sentido común la magia como práctica suele asociarse con la ejecución de una serie de trucos que permiten manipular escenas y cosas que aparecen o desaparecen, y, de este modo, crean una ilusión modificando la percepción de la realidad. Hay algo que se revela y para que esto suceda, hay algo que se oculta; y viceversa. Tras varias décadas de uso persistente y constante de la fotografía es posible sostener que en las imágenes aún permanece cierto halo de magia. Creemos que este rasgo se reafirma con la creciente expansión de la inteligencia artificial (IA) y sus usos en la producción de imágenes digitales, situación tan comentada por la

incertidumbre generada en torno a las afectaciones que provoca o podría provocar sobre nuestra percepción y rol en la construcción de la realidad. En el primer capítulo de *Para una filosofía de la fotografía*, Vilém Flusser (2019) reflexiona sobre las imágenes como superficies significantes, y les otorga un rol relevante al comprenderlas como mediaciones entre las personas y el mundo. Considera que estas escenifican las apariencias de un espacio-tiempo caracterizado por su condición mágica, ya que, en sus propias palabras y como ha manifestado también Dubois (1983) entre otros autores, la fotografía no documenta miméticamente «acontecimientos congelados». Las imágenes en vez de reflejar el mundo lo modifican, a tal punto que las producimos e irónicamente existimos en función de ellas debido a que «reesestructuran mágicamente nuestra realidad», y la convierten en un «escenario global de imágenes». Flusser (2019) profundiza en este análisis abordando el vínculo entre la cultura de la escritura y la cultura de las imágenes como un trazado histórico en el que la primera reemplaza a la segunda. A partir de ello genera un conjunto de aportes sobre la dimensión espaciotemporal de las representaciones que nos resultan relevantes para este trabajo. Según sus reflexiones, en el segundo milenio a. C. nuestras sociedades experimentaron una alienación crítica respecto de sus imágenes. Ante esta situación la escritura operó como una manera de recodificar «el tiempo circular de la magia de las imágenes en el tiempo lineal de la historia. Este fue el comienzo de la conciencia histórica y de la historia en su sentido más estricto» (Flusser, 2019, p. 15). La escritura alentó un modo particular de concebir el tiempo asociado con el pensamiento conceptual y una visión progresiva de la historia que se desplegó a través de una tensa relación entre imágenes y discursos. En su análisis, Flusser (2019) distingue a las imágenes como poseedoras de características vinculadas con el eterno retorno nietzscheano considerando que:

Este espacio-tiempo propio de la imagen no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en donde todo se repite y todo participa de un contexto pleno de significado. Un mundo semejante se diferencia de la linealidad histórica donde nada se repite y todo tiene causas y tendrá consecuencias (p. 14).

En este panorama actual en el que la cultura visual ha adquirido una exacerbada relevancia (Flusser, 2019) mediante una supuesta proliferación ilimitada de imágenes (Soto Calderón, 2020), nos enfocamos en ellas y su estructura mágica para plantear los siguientes interrogantes: ¿Cómo opera el espacio-tiempo circular en las imágenes fotográficas de la protesta? ¿Qué se «repite» y que se «rehace»? En relación con los casos mencionados en este trabajo, las fotografías de *Ajuste y Represión* (M.A.F.I.A., 2017) y *El Cordobazo* (Silbermanas, 1969) escenifican repetidamente la aparición de las corporalidades de la protesta que prefiguran la inscripción sucesiva de un deseo. Un deseo de otros mundos posibles, que se reproduce y rehace desde unas formas/formaciones que retornan anacrónicamente en/entre las fotografías, asumiendo que lo urgente para las imágenes, y los deseos de las multitudes, «es aquello a lo que no llegan en su síntesis, lo que tienen de irresuelto» (Soto Calderón, 2020, p. 50).

PERFORMATIVIDAD: FORMACIÓN EN/ENTRE LAS IMÁGENES

Siguiendo con Andrea Soto Calderón (2020), a mediados del siglo xx John L. Austin publica su ensayo *Como hacer las cosas con palabras* e introduce el concepto performativo en la filosofía del lenguaje, a partir de sus estudios sobre la teoría de los actos del habla. Mediante este término postula la potencia transformadora del lenguaje sobre la realidad. Es decir, los enunciados no solo reflejan la realidad, sino que poseen la capacidad de instituirlos. Desde ese momento lo performativo se convirtió en una perspectiva acuñada en distintos ámbitos de la investigación, lo cual supuso apropiaciones particulares que, más allá de sus diferencias, coinciden en que los enunciados performativos no se ajustan totalmente a una referencia externa. Entre estos estudios se destacan las contribuciones de Judith Butler, que traslada lo performativo hacia la concepción de las corporalidades como construcciones multidimensionales, aportando a la perspectiva de género donde: «El cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son los que lo van constituyendo» (Soto Calderón, 2020, p. 67). En este sentido, nos interesa indagar en cómo dan forma las imágenes a la realidad desde un pensamiento que contempla su performatividad. Para ello, nos proponemos avanzar sobre el estudio de la representación fotográfica a partir de como Soto Calderón (2020) piensa a las imágenes, es decir considerando que la performatividad «[...] puede ser fecunda en relación con las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste» (p. 69). Teniendo en cuenta que su interés se centra en: «[...] explorar como un trabajo de las imágenes, por las imágenes y entre las imágenes puede hacer mover un régimen dominante de visibilidad [...]» (p. 20). En relación con ello, aborda principalmente las formas, los funcionamientos y las asociaciones que se producen entre las imágenes, y señala que:

Las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir. En la medida que podamos experimentar más sintéticamente con estas operaciones, las imágenes podrán reencontrarse con su potencia especulativa y política (p. 75).

Asimismo, agrega que la potencia performativa de las imágenes implica un «desgarro» en el espacio y en el tiempo dominantes para dar paso a lo «imprevisto». Se trata de «desgarrarse de la lógica de la representación y de la soberanía del esquema» (p. 45). Esta acción no significa dejar de realizar representaciones, sino que se trata de proponer modos de hacer que no se ajustan a la estructura de la intencionalidad. En otras palabras, dejar de producir imágenes sujetas a un régimen de la representación que se estructura esquemáticamente por el vínculo entre causas y consecuencias; o en los términos de Flusser (2019), cuando plantea las diferencias entre el modelo de las imágenes y el de los discursos, significa recuperar la magia de aquellas. En su lugar, Soto Calderón (2020) nos convoca a «pensar las imágenes no desde el esquema sino desde la escena» (p. 47). Ya que comprende que el esquema estabiliza la imagen; en cambio, la escena es siempre relacional debido a que:

La imagen, históricamente ha basado en el parecido una parte de su poder visual. Pero una parte considerable del trabajo de las imágenes consiste en crear nuevos lazos, hay un trabajo de las imágenes que no opera por esa dualidad, sino que arruina toda posibilidad de comparación, se trata más bien de relaciones enervadas, una no correspondencia entre nuestros objetos habituales de percepción sensible (p. 54).

Dicha no correspondencia pone en jaque la búsqueda insistente por reflejar la realidad que ha sido una cuestión persistente en la historia de la imagen fotográfica destacando su carácter documental, por sobre su posibilidad de dar forma o ficcionar. Para Soto Calderón (2020), parafraseando a Jean Luc Godard: «No estamos *frente* a imágenes, estamos *entre* imágenes» (p. 104), que crean modos de existencia a partir de sus estructuras abiertas e inestables. En ellas lo que se «repite» y se «rehace» no tiene que ver únicamente con el esquema de los elementos que se reúnen en una representación, sino con una escena que no se construye de una vez, y que afecta, y es afectada continuamente, por las vinculaciones posibles que se proyectan hacia adentro y hacia afuera de su superficie. Lo que se «repite» y se «rehace» son sus significaciones y las distintas maneras de configurar las coordenadas espaciotemporales que reinventan ficcionalmente lo real en un bucle (in)finito. Esta perspectiva pareciera tener puntos de encuentro con la noción de montaje que aporta Escobar (2021) a la discusión por el estatuto de la obra de arte y resulta promisorio para este trabajo en el punto que describe las lógicas de montaje como propias tanto del campo del arte como de la política, ya que: «Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos. Esas dislocaciones perturban el discurrir ordinario del tiempo» (p. 101). El montaje opera según la economía de las imágenes: deshace y reacomoda las piezas imaginando otros modelos posibles. En este sentido: «*Dysponer* (montar) las cosas es desorganizar su orden de apariencia. El orden de la apariencia está regido por el juego entre lo que se muestra y se sustrae: el movimiento pendular de la imagen» (p. 102). En el caso de las fotografías de M.A.F.I.A., en perspectiva con las imágenes de Silbermanas, podemos afirmar que El Cordobazo reaparece espectralmente en las representaciones de *Ajuste y represión* (M.A.F.I.A., 2017), y viceversa. Mediante un accionar temporal no lineal, sino más bien circular, producido por un movimiento, o movimientos de montaje, que rearticulan relaciones desde elementos formales similares reproducidos en dichas escenas. Y que trascienden una única inscripción cronológica develando la supervivencia de tiempos latentes en una misma temporalidad, en una misma imagen. Anacronias, heterogeneidades y simultaneidades que no refieren únicamente a su momento, y que revelan la textura de un imaginario rasgado de las manifestaciones sociales, conformado por montajes de sentidos y formas recurrentes entre pasados, presentes y futuros.

FICCIÓN: IMPOSIBLE/POSIBLE EN LAS IMÁGENES

«El arte no puede representar una realidad alternativa ni convocar un porvenir mejor,
pero puede imaginar una y otro.»
Ticio Escobar (2021)

A propósito de esta indagación en torno a las imágenes fotográficas de *Ajuste y Represión* (M.A.F.I.A., 2017), la ficción nos ofrece una oportunidad para dar continuidad a este análisis que busca comprender qué vemos, o cómo nos vemos entre, las imágenes y como es su relación con lo real. Para Escobar (2021) tanto la política como el arte deben considerar la posibilidad de lo imposible. Esta tensión que se aloja en las fronteras y los límites de la representación de lo real nos obliga a pensar los diferentes modos con los cuales el arte abre nuevas posibilidades para imaginar otros horizontes. Dichos modos están lejos de otorgarle la cualidad de visualizar o predecir el futuro a las prácticas artísticas, sino que se trata de ejercitar la capacidad de imaginar: «desde los ministerios de la ficción, la posibilidad de realizar lo proyectado, más allá de las previsiones razonables» (Escobar, 2021, p. 82). El territorio de la ficción como el lugar de la no, total, correspondencia con la realidad, es donde se despliegan tiempos disímiles que simultáneamente van a contrapelo, noción que retoman tanto Didi-Huberman (2008) como Escobar (2021) de Walter Benjamin, de los supuestos trayectos lineales temporales. En este caso ir a contrapelo implica instituir un espacio-tiempo específico que da lugar a la constitución de un acontecimiento: «allí donde el tiempo se vuelve contra sí, rompe las filas de una dirección única y devela, por un instante, itinerarios que son invisibles porque quizá todavía no existen» (p. 85). Entendemos que estos itinerarios son potenciales y ficcionales, debido a que pueden revelar performativamente sus formas a través de un conjunto de operaciones que escenifican lo (in)visible en las imágenes.

Desde estos lineamientos, que abordan la ficción en el marco de las prácticas artísticas, nos proponemos atender a las imágenes fotográficas en relación con los planteamientos realizados por Dubois (2016) en uno de sus textos más recientes. Dubois (2016) reflexiona sobre la fotografía contemporánea, o denominada post-fotográfica, como la representación de un mundo posible, e identifica un desplazamiento de la imagen-huella hacia el de la imagen-ficción. Señala que las teorías de los mundos posibles «presentan hoy en día la mejor manera de aprehender teóricamente el estatuto de la imagen fotográfica contemporánea» (p. 23), e indaga en el universo de lo posible como una configuración que:

[...] tiene su lógica, su coherencia, sus reglas, las suyas propias, y que no le debe nada a un más allá referencial, un mundo «aparte», que podemos tanto aceptar como rechazar, sin un criterio que lo fije y que existe justo al mostrarse, puesto en presencia y presente, sin ser «necesariamente» la huella de un mundo comprobado, contingente y anterior. Una imagen pensada como un «universo de ficción» y no ya un «universo de referencia» (p. 24).

De esta manera, Dubois (2016) reconoce un cambio en el régimen de visualidad de la fotografía de acuerdo con lo siguiente:

Si el criterio de realidad (es decir, de referencia a la existencia en lo real de aquello que ha sido la fuente o la causa de la imagen) no es ya un criterio pertinente y exclusivo para pensar la imagen, ¿podemos entonces establecer en su lugar (o al menos a su lado) un criterio de ficticidad que permita (re)definir nuestra nueva relación con la imagen fotográfica? (p. 25).

En este sentido, desarrolla un conjunto de interrogantes mediante los cuales repiensa ciertos aspectos de la fotografía, como imagen que ha sido afectada por la digitalidad, y entre los que resaltamos dos cuestiones: por un lado, el problema de la unidad espaciotemporal de la imagen, sobre lo que se pregunta: «¿qué pasa si la imagen no es ya un “bloque” de espacio y de tiempo, un todo producido de un solo golpe cuando se capturó la imagen [...]?» (p. 27). Para dar cuenta de estas modificaciones menciona la implementación de procedimientos digitales que construyen una imagen compuesta con fragmentos de otras imágenes produciendo una ilusión de totalidad temporal. Y por otro, el problema del almacenamiento y de los flujos, a partir del cual concibe a la fotografía digital como un flujo, es decir: «una masa infinita de datos que circulan sin fin por las redes informáticas, una pura “memoria fluyente” que se hace, deshace y rehace a cada instante de manera continua y sin límite» (p. 27). Es así como la fotografía digital, desde sus condiciones (in)materiales, redimensiona las posibilidades de fluir/circular/instaurar espacio-tiempos disímiles que se inscriben en relocalizaciones virtuales inéditas.

La posición de Dubois (2016) que irrumpe desde la teoría de la fotografía en este discurrir de perspectivas que trabajan sobre las imágenes presenta algunas contradicciones/tensiones que vale la pena poner en relieve. En este proceso hay un acuerdo general acerca del rol de las imágenes como la representación de un mundo posible, sin embargo, no coincide con lo que señala como un desplazamiento de la imagen-huella hacia la imagen-ficción. Dubois (2016) pareciera desprenderse completamente de la vinculación de las imágenes fotográficas con los referentes o «universo de referencia», algo que hasta el advenimiento de la digitalización garantizaba una especificidad, para entrar en lo que denomina como «universo de ficción». En virtud de lo que venimos planteando consideramos que es un error pensar que antes su especificidad se alojaba totalmente en su dimensión referencial excluyendo la capacidad ficcional, y que ahora una prominente apuesta por la ficción elude su anclaje referencial espaciotemporal. La fotografía siempre fue ficción y nunca dejó de imponerse como huella. En las imágenes de M.A.F.I.A. podemos reconocer que el registro fotográfico que se desprende de prácticas socioestéticas en el espacio público representa ficcionalmente las gestualidades efímeras e irrepetibles de un modo singular, ya que este tipo de registro le otorga unas formas, materialidades y montajes específicos a las imágenes que se ajustan a las condiciones de posibilidad del dispositivo fotográfico.

Ese universo de referencia opera no solo desde la producción sino también en la interpretación de las escenas que allí se construyen. Basta ver la imagen de aquella mujer mayor con los brazos extendidos, vestida de colores [Figura 4] y de espaldas a la cámara. El plano corto nos coloca detrás de ella, estamos de su lado. Firme, abierta, blanda, confiada y desprotegida se enfrenta ¿sin miedo? a un grupo armado de soldados uniformados que junto con un camión hidrante la encaran en una escena épica. La imagen, como una alusión a la historia de David y Goliat, revierte desde sus estrategias formales y ficcionales la gran desproporción de fuerza de aquel enfrentamiento. Una mujer contra las fuerzas armadas representa también en esta imagen, la presencia firme y confiada de un pueblo que no les teme a sus verdugos. Con el foco puesto exclusivamente sobre su cuerpo se produce el contraste con las fuerzas armadas: desdibujadas en una masa verde de rostros borrosos imposibles de identificar. Vemos así como aquella mujer se hace enorme y como una pared infranqueable nos invita a pensar ¿De quién es el poder en esta escena?

CONSIDERACIONES FINALES

El discurso que colocaba a la fotografía como representación mimética de lo real ha sido largamente discutido y rebatido, sin embargo, en un contexto de digitalización cotidiana que expande los alcances de lo fotográfico hasta ámbitos inéditos, sus maneras de construir realidades revisten la necesidad de continuar siendo pensadas. En las últimas décadas el estatuto mismo de la fotografía, en su doble función documental y ficcional, ha sido reconsiderado. Pero sobre todo aquello que había significado para los estudios de fotografía la certeza de un tipo de vínculo con la realidad, signado por el acto fotográfico y su condición de huella ha quedado también bajo la lupa. Quedará para futuros trabajos indagar en cómo aquella correspondencia ha estallado en mil pedazos, no solamente por el advenimiento de la manipulación digital de las imágenes, sino también por la irrupción de la inteligencia artificial (IA) que presenta como novedad una discusión que pone en tela de juicio la voluntad humana en la creación de imágenes.

En este trabajo nos propusimos abordar la constitución del espacio-tiempo en la imagen fotográfica a partir de dos series de fotografías y desde un posicionamiento que considera a la imagen como ficción que, a través de sus distintas formas de ser/hacer/proyectar, construye performativamente una escena que no se realiza de una vez, y que habilita otros vínculos temporales en un *loop* entre producir y representar. Este tiempo desgarrado, que se caracteriza fundamentalmente por ser anacrónico, da cuenta de que las imágenes de M.A.F.I.A. y Silbermanas no son meramente contemporáneas a su tiempo, y que en su capacidad de representar realidades complejas impulsan las alianzas entre el arte y la política que agitan las fuerzas operatorias de lo (im)posible desde la fotografía. Si bien entendemos la protesta como un acontecimiento efímero nos resulta significativo que en ellas hay algo que se repite y al mismo tiempo produce la diferencia. La coyuntura, la calle, las personas, su vestimenta, las consignas o las fuerzas represivas se mantienen constantes como elementos de la escena encarnados

por diferentes corporalidades. Es a partir de este primer repertorio estético que se produce una dinámica en la que las escenas se representan entre sí configurando un imaginario de las manifestaciones sociales. En este juego la realidad se ve rasgada sucesivamente por la imagen de la imagen, en un desplazamiento del acontecimiento a la fotografía. Las imágenes de M.A.F.I.A. se mueven cómodamente desde la ficción sin vulnerar su condición de testimonio en tanto revelación. Visibilizar/dar a conocer como testigos, por sí solo no produce agencia, no se trata solo de mostrar sino de perpetrar el movimiento de las relaciones, contestar desde la imaginación. Es así como creemos que la imagen fotográfica despliega su capacidad a través de un conjunto de operaciones singulares en las que aún persiste, en su doble condición documental y ficcional, la posibilidad de impugnar lo (in)visible.

REFERENCIAS

- Allaltuni, Z. (2018). La mirada fotográfica colectiva. *METAL*, 4. Papel Cosido.
- Cifuentes, A. (2018). Fotografía actual. Expansiones, asincronías y promiscuidades. En *METAL*, 4. Papel Cosido.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Atuel.
- Dubois, P. [1983] (2019). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca editora.
- Dubois, P. (2016). De la imagen huella a la imagen ficción. El movimiento de las teorías de la fotografía de 1980 hasta nuestros días. *Revista Estudios Fotográficos*, 34.
- Escobar, T. (2021). Los afanes de la performatividad. En *Aura Latente*. Tinta Limón Ediciones.
- Flusser, V. (2019). La imagen. En *Para una filosofía de la fotografía*. La Marca Editora.
- M.A.F.I.A. (2017). *Ajuste y represión*. [Serie de fotografías].
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Editorial Metales Pesados.
- Wright, R. (2002). *David Hockney: El conocimiento secreto*. [Película documental]. BBC, British Broadcasting Corporation.