

LA PROTESTA ENTRE REPRESENTACION VISUAL Y REPRESENTACION POLITICA

DEL FOTÓGRAFO COMO TESTIGO DE LA HISTORIA AL FOTÓGRAFO COMO TEJEDOR DE LA MULTITUD

 Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Filósofo, artista visual y curador. Doctor en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria por la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arles y la Universidad de Aix-Marsella, Francia.
cannock@gmail.com

«Toda fotografía es por naturaleza de carácter histórico»¹

«Pero, ¿qué batallas políticas han sido libradas y ganadas por alguien a cuenta de otro?»²

I. DOCUMENTAR EL MUNDO: EL APARATO FOTOGRÁFICO COMO TECNOLÓGICA PARA RECORDAR.

El escritor Tzvetan Todorov afirma que, debido a nuestro carácter temporal, los animales humanos hemos desarrollado la memoria: esta facultad nos permite estabilizarnos existencialmente conectando lo vivido en el presente con lo vivido en el pasado, instaurando así líneas de continuidad entre momentos heterogéneos³. Aunque aparentemente orientada de forma exclusiva hacia el pasado, la memoria también nos ayuda a proyectarnos hacia el futuro gracias a la prolongación imaginaria de dichas líneas de continuidad. No obstante, la fragilidad de la memoria orgánica ha obligado al *Homo sapiens* a inventar, como afirma

1 La traducción es nuestra. Michel Frizot, «Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire», en : Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, París: Flammarion/Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 57.

2 Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», en: Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 75.

3 Tzvetan Todorov, *Los usos de la memoria*, Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Colección Signos de la memoria, 2013.



Barricadas rue Saint-Maur. Avant l'attaque, 25 juin 1848.

Barricadas de la calle Saint-Maur. Antes del ataque, 25 de junio de 1848.

Christine Bergé, «tecnologías para recordar»⁴ que son utilizadas para producir *trazas mnémicas* externas que nos ayuden no solo a saber de dónde venimos y por qué somos lo que somos, sino también hacia dónde vamos y qué seremos en función de lo que hemos sido. Las tecnologías para recordar son claves, por tanto, en la determinación del *origen* y del *destino* de nuestra identidad, tanto individual y colectiva, a pesar de la discontinuidad del flujo de tiempo en el que ella se construye. Son, por ello, tecnologías eminentemente políticas.

A lo largo de su historia, el aparato fotográfico ha sido considerado como una tecnología de visión que, dentro del linaje del telescopio y del microscopio⁵, ha potenciado nuestra percepción visual de forma *cuantitativa* y *cualitativa*, permitiéndonos ver más y ver diferente. De esta manera, gracias a su ontogénesis

4 Christine Bergé, *L'Odyssée de la mémoire*, París: La Découverte, capítulo 4: « Technologies de la mémoire », pp. 21-26.

5 Delphine Gleizes y Denis Reynaud, *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2017.

maquinica, la imagen fotográfica nos ayudaría a acceder, como afirmó Walter Benjamin, al «inconsciente óptico»⁶ de la realidad, ampliando así el campo de lo visible. Sin embargo, focalizar nuestra atención exclusivamente en la fotografía como aparato de visión nos puede hacer *perder de vista* que ella también es una tecnología para recordar que ha sido decisiva en la transformación de la civilización durante los últimos 200 años. En efecto: en tanto registro o *traza* de «lo que ha sido» (el célebre «ça a été»⁷ de Roland Barthes), toda fotografía es prueba de la existencia de un evento pasado⁸.

6 Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie», en: *Études photographiques*, no 1, novembre 1996.

7 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du Cinéma / Éditions Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.

8 Los críticos superficiales confunden la prueba de existencia (constatación de la *existencia fáctica* de algo) con la prueba de sentido (constatación del *significado* de ese algo). Asimismo, otras lecturas ligeras confunden la singularidad de la imagen fotográfica (es necesariamente causada por la presencia de una entidad en el mundo) con la singularidad de la imagen de síntesis (no es necesariamente causada por una entidad en el mundo).

Así, gracias a su capacidad para registrar información, constituir documentos y organizar archivos, el aparato fotográfico ha sido de gran utilidad para ayudarnos a preservar y sistematizar la dimensión visual de lo acontecido, convirtiéndose en el complemento ideal de la escritura y dando lugar, gracias a esta alianza con el lenguaje verbal, a lo que podríamos calificar como la memoria audiovisual externa de la humanidad.

Así, en tanto extensión de la memoria visual de la cultura moderna, desde sus *orígenes* –como lo atestigua el discurso fundacional de François Arago– el aparato fotográfico ha tenido una función social, tanto epistémica como política, esencial: documentar la realidad. Esto, como decía el célebre historiador del MoMA Beaumont Newhall, gracias a su capacidad para «(...) proporcionar registros visuales precisos con un mínimo de esfuerzo (...)»⁹. Las ciencias positivistas que se formalizaron durante el siglo XIX confiaron firmemente en la capacidad documental del aparato fotográfico para colaborar en la construcción de un saber enciclopédico sobre la totalidad de lo existente¹⁰. Asimismo, el periodismo se ha servido constantemente del documento fotográfico para informar acerca de los grandes (y pequeños) eventos que han marcado la historia del siglo XX¹¹. De esta manera, estas dos alianzas convirtieron a la fotografía en el principal medio usado por la sociedad moderna para representar al mundo.

En continuidad con estas alianzas que concebían la imagen fotográfica como un importante medio cognoscitivo, durante las

primeas décadas del siglo XX se fue constituyendo, a partir del trabajo de fotógrafos como Lewis Hine, Jacob Riis, August Sander, Dorothea Lange, Walker Evans, entre otros, un género semi autónomo dentro del complejo campo de la fotografía destinado precisamente a servir de la imagen técnica como el medio privilegiado por excelencia para dar a ver el mundo: el documental. Así, gracias al protagonismo que las funciones informativas y narrativas de este género tomaron en el proceso de conformación de la identidad del mundo moderno, se configuró la caracterización que por más de cien años ha dominado la profesión del fotógrafo: la que lo identifica como «Testigo de la Historia»¹². Esta concepción se popularizó internacionalmente luego de la Segunda Guerra Mundial gracias a la creación, entre otras, de la emblemática agencia Magnum, fundada por cuatro fotógrafos que fueron fieles testigos de las atrocidades causadas por la guerra en Europa y el resto del mundo: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David Seymour¹³.

II. ¿TESTIGO DE LA HISTORIA? EL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO Y EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN.

Por mucho tiempo la concepción del fotógrafo como «Testigo de la Historia» se ha defendido desde una posición epistemológica acrítica –posiblemente ingenua o, muy probablemente, ideologizada– que ha romantizado al fotógrafo documental, caracterizándolo como una suerte de buen samaritano preocupado por la condición humana, especialmente por la vida de los individuos y pueblos más desfavorecidos, aquellos que *supuestamente* viven al margen de la Historia. En la actualidad Sebastião Salgado encarna esta imagen del fotógrafo¹⁴. Según esta

caracterización, el fotógrafo sería un profesional desinteresado, sin ideología ni posicionamiento político. Su único objetivo sería mostrarnos, gracias a la neutralidad del aparato fotográfico, lo que acontece en el mundo. Aplicando una suerte de «reducción fenomenológica», este fotógrafo pondría «entre paréntesis» su «actitud natural», es decir, la conciencia de sus propias determinaciones socioculturales e históricas con la finalidad de acceder, por medio de su cámara, «a las cosas mismas»¹⁵, es decir, a la apariencia justa y al buen sentido de los eventos documentados. La creencia acrítica en la objetividad, la veracidad, la transparencia y la autenticidad de la imagen técnica –producida por un aparato mecánico, por tanto, desprovista de preferencias subjetivas– ha permitido reunir en una sola fórmula al evento, su imagen y la verdad, otorgándole al fotógrafo el derecho y el deber de convertirse en el actor social designado para *representar*, gracias precisamente a la “distancia epistémica” proporcionada por la cámara, a aquellos que viven en condiciones de subrepresentación¹⁶.

Como ha sido extensamente discutido por autores provenientes de tradiciones intelectuales y artísticas diferentes –Roland Barthes, Marta Rosler, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, John Berger, Joan Fontcuberta, Vilém Flusser, John Tagg, Ariella Azoulay, entre otros–, la concepción de la actividad del fotógrafo documental como Testigo de los eventos de la Historia es una manifestación muy sutil y, por ello, expandida del universalismo inherente a la visión eurocéntrica del mundo. Esta operación ideológica niega –como se constata en *The Family of Man* (1955), célebre exposición

realizada por Edward Steichen en el MoMA¹⁷– los particularismos propios a la posición cultural de la fotografía, tanto como instrumento tecnológico y como forma simbólica, desconociendo así las múltiples mediaciones que entran en juego en el proceso de constitución de la representación fotográfica: las elecciones técnicas y estéticas tomadas por el fotógrafo al documentar un evento; los programas técnicos e informáticos asignados al aparato durante su fabricación; las decisiones narrativas e informativas tomadas por la institución que pone en circulación las imágenes; y, los prejuicios y creencias de los espectadores cuando interpretan el sentido de las fotografías. Estos autores proponen que una concepción crítica –y ética– de la actividad fotográfica y, con ello, del fotógrafo como Testigo de la Historia, implicaría pensar la complejidad de dichas mediaciones y ser conscientes, por tanto, de los sesgos implicados en la producción de representación.

Asumir esta actitud filosófica nos permite ser conscientes de que dichas mediaciones (estéticas, narrativas, simbólicas, etc.) nos llevan a representar determinados eventos de *cierta* manera y a dejar de lado, por tanto, *otras formas* de representarlos, llegando incluso a abandonarlos fuera del campo de la representación. En tal sentido, recurrir a la imagen fotográfica para recordar *esto* es al mismo tiempo usarla para olvidar *aquello*. Documentar los *hechos* implica *interpretarlos* como valiosos a partir de un conjunto de criterios particulares, *ideológicos*. Esto significa visibilizarlos, otorgarles una voz y ofrecerles una agencia. Por el contrario, lo que no calza en dichos criterios se olvida y, como consecuencia, no accede al ámbito de la representación convirtiéndose en fantasma que acecha el presente desde su condición negada. La cuestión es, por ello, ¿quiénes controlan las mediaciones? ¿A qué intereses (políticos, económicos, simbólicos, etc.) responde la decisión de documentar algunas cosas y no otras? ¿Quiénes detentan el monopolio del uso de las tecnologías para recordar? ¿Quiénes se arrogan el derecho y el

9 La traducción es nuestra. Beaumont Newhall, «Documentary Approach to photography», en: *Parnassus*, vol. 10, no 3, 1938, p. 3. URL: <https://bit.ly/3OaFdZX>

10 Marta Braun, «Aux limites du savoir. 1845-1900: la photographie et les sciences de l'observation», *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, André Gunthert y Michel Poivert (eds.), París: Citadelles & Mazenod, 2007, p. 140.

11 Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía, Jorge Ribalta (ed.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 70.

12 Sobre las relaciones entre la escritura de la historia y la fotografía como documento véase: Peter Burke, *Eyewitnessing The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres: Reaktion Books Ltd, 2001, capítulo 9: «From Witness to Historian», pp. 157-168.

13 Clara Bouveresse, *Histoire de l'agence Magnum: L'art d'être photographe*, Paris: Flammarion, 2017.

14 Dominique Baque, «Sebastião Salgado, l'impos-ture», en: *9livesmagazine*, 9 de febrero de 2022. URL: <https://bit.ly/3Obl4s>

15 Edmund Husserl, *L'idée de la phénoménologie. Cinq Leçons*, Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 100.

16 La cuestión filosófica detrás de esta problemática fotográfica nos lleva al debate sobre la representación del *otro* o del *subalterno*. Véase al respecto textos como: Michel Foucault, «Un diálogo sobre el poder (con Gilles Deleuze)», en: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 7-19 y Gayatri Chakravorty Spivak, «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», en: *Orbis Tertius*, 3 (6), 1998, pp. 175-235.

17 Roland Barthes, «La gran familia de los hombres», en: *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI editores, 1990, pp. 106-108.

deber de escribir la historia? ¿Cómo se teje la producción de formas icónicas desde el fondo de las posiciones ideológicas? Como ya había señalado Benjamin en *El autor como productor*, estas cuestiones muestran que la problemática del lugar desde el que se produce la representación fotográfica depende directamente de la problemática del lugar desde el que se produce la representación política¹⁸.

Las preguntas acerca del rol político de la memoria, de la función social de la imagen y de la escritura de la historia ponen sobre la mesa la compleja problemática de la representación, tanto visual como política: ¿qué significa «representar»? ¿qué implica ser un «representante»? ¿quiénes o qué cosas nos «representan»? ¿por qué, cómo y para qué lo hacen? Por ejemplo, ¿qué quiere decir que un parlamentario sea «representante» del pueblo, que un retrato «represente» el rostro de un individuo y que una bandera «represente» a una nación? «Representar» significa «volver a presentar», «hacer presente lo ausente», «estar en el lugar de otra cosa», «sustituir a alguien o algo», etc. En tal sentido, designar a alguien o algo como nuestro representante implica una delegación de poder, tanto simbólica como material. Esta transitividad puesta en juego por la dinámica de la representación se fundamenta en un hecho ineludible: no podemos estar *al mismo tiempo en todos lados*. Necesitamos, por ello, que algo o alguien nos represente en determinadas circunstancias. La cuestión esencial es, entonces, establecer en qué se fundamentan los actos de representación (políticos o fotográficos).

III. FALLAS EN LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA, PROTESTAS CIUDADANAS Y FORMAS DE REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA.

Las dinámicas de la memoria son, entonces, cuestiones de representación y estas son, a su vez, un problema político. Por ello, el aparato fotográfico, en tanto tecnología para recordar y forma de representación, se ubica en medio de los asuntos políticos más relevantes, sobre

18 Walter Benjamin, «L'auteur comme producteur», en: *Essais sur Brecht*, París: La Fabrique Éditions, 2003, pp. 122-146.

todo en la actualidad cuando atravesamos una crisis de la representación en distintos sectores de la sociedad. Existen múltiples maneras en que los problemas de representación política se entrecruzan con aquellos de representación visual. Piénsese, por ejemplo, en lo que sucedió en las elecciones presidenciales peruanas en el año 2021, cuando el candidato Pedro Castillo, quien aparentemente no había tenido una participación destaca en la campaña electoral, pasó sorpresivamente a la segunda vuelta: los medios de comunicación no tenían su foto, y se vieron «obligados», por tanto, a poner una silueta negra de una figura humana en su lugar. Ahora bien, si lanzamos una mirada retrospectiva a la historia de la fotografía, veremos que, desde sus orígenes, uno de los casos en que ambos problemas de representación se tocan más íntimamente es el de las manifestaciones ciudadanas. Estas, realizadas con la finalidad de protestar contra decisiones tomadas por los gobiernos que detentan el poder para representar al pueblo (algunas veces de forma legítima; otras, ilegítima), expresan, precisamente, fallas en el sistema de representación política. Pues –diciéndolo de forma simple, tal vez simplificadora–, si dicho sistema funcionase adecuadamente la población no tendría la necesidad de salir a las calles a protestar poniendo en riesgo incluso su propia vida¹⁹. Si aceptamos definir las manifestaciones como la expresión ciudadana crítica del disfuncionamiento de la representación política oficial, se podría decir que la imagen fotográfica, en tanto documento y testimonio de la historia, ha tenido un rol fundamental en los procesos de representación, rememoración y visibilización de dichas protestas y, por tanto, de dichas fallas. Basta tener en cuenta que la primera foto de una barricada –símbolo de la resistencia ciudadana en las protestas callejeras– fue tomada por Charles-François Thibault el sábado 25 de junio

19 Este texto ha sido escrito durante un periodo muy convulsionado de la política en el Perú, en el que al menos 45 ciudadanos han perdido la vida como resultado directo de la represión ejercida por la policía y el ejército durante las manifestaciones. Comisión Interamericana de Derechos Humanos, «Situación de derechos humanos en el Perú en el contexto de las protestas sociales», 2023, pp. 109-111. URL: <https://bit.ly/3NHrd8A>

de 1848 en París, tan solo nueve años después de la invención oficial del medio fotográfico²⁰.

Pero, si aceptamos, según decíamos antes, que las fotografías atraviesan múltiples mediaciones antes de adoptar su forma de existencia final, y que ni el fotógrafo ni el aparato fotográfico ni los medios de circulación de las imágenes ni los espectadores son neutros, entonces debemos preguntarnos: ¿cómo puede la representación visual dar cuenta de forma eficaz y justa del fallo de la representación política? ¿cómo saber a qué fotografías –a qué fotógrafos *in fine*– se les permite legítimamente documentar las manifestaciones y, gracias a ello, colaborar con la escritura de la historia de una comunidad política? ¿De qué posición ideológica provienen las mediaciones que consideramos aceptables en el proceso de representación icónica de las protestas? Si se me permite ensayar una respuesta, a modo de hipótesis especulativa, diría, tomando prestados los conceptos operatorios desarrollados por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*, que existen dos caminos –dos formas de mediación– para dar cuenta visualmente del evento de la protesta: uno define a la representación centralizadora («arborescente»); el otro, caracteriza a la representación perspectivista («rizomática»)²¹.

En el primer caso, la documentación de la protesta se constituye a partir de la aplicación de un conjunto de principios trascendentes que determinan la forma final de la representación del evento. Estos principios, más o menos conscientes, pueden ser técnicos, narrativos, estéticos, ideológicos, etc. Lo importante, más allá de estas diferencias, es que la representación centralizadora produce la documentación del evento sirviendo a intereses particulares. Por ello, la representación icónica de la protesta está ideológicamente concertada. Esto lo

20 Olivier Ihl, *La barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris 1848*, París: Éditions du Croquant, 2016. Sobre la representación de la protesta en la historia de la fotografía véase el repositorio de fotolibros de protesta *Protest in Photobooks*. URL: <https://bit.ly/3Ocfrmk>

21 Tomamos prestada la lógica desarrollada en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Valencia: Pretextos, 2002, pp. 9-32.

vemos, por ejemplo, en la figuración (estética) puesta en acto por los fotógrafos que encarnan la ideología (política) del World Press Photo o de la agencia Magnum. Un repaso rápido de la historia del medio muestra que –al igual que en la representación política– la forma centralizadora de la representación ha sido la norma en el campo de la fotografía²². Los grandes eventos de la historia del siglo XX han sido documentados, en esta línea, desde la visión centralizadora de un fotógrafo profesional quien, trabajando para una agencia o un medio de prensa, nos ha transmitido su testimonio a través de la aplicación de los códigos de representación de la práctica fotográfica hegemónica²³.

Durante las últimas dos décadas, sin embargo, la representación fotográfica centralizadora se ha visto confrontada a una mutación radical en los modos de producción, circulación y consumo de imágenes, debido al advenimiento de la Revolución digital. Esta ha permitido la creación de una forma de tráfico visual (pero también gráfico, numérico y textual) inédito en la historia de la humanidad, caracterizado por la multiplicación orgánica de los emisores y de los receptores de información, así como de los canales de comunicación. Con la aparición de Internet (estructura), de las redes sociales (plataforma) y del teléfono portátil con cámara (dispositivo), «todos» los individuos se han convertido en productores, en circuladores y en consumidores de fotografías al mismo tiempo y en tiempo real. Los ciudadanos se han

22 Es justo mencionar, sin embargo, que en la historia de la fotografía han existido experimentos para desplazar la representación fotográfica de los centros de hegemonía visual. Uno de los más importantes, aunque aún poco estudiado, se ha realizado en el Perú: los Talleres de fotografía social (TAFOS). Al respecto véase Tiffany Fairey, «Building a History of Citizen Photography: the TAFOS Story», en: *Photography and Culture*, vol. 13, issue 1, 2020. El archivo TAFOS se puede consultar en el siguiente repositorio de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. URL: <https://bit.ly/44LdxjX>

23 Véase al respecto la dimensión iconológica de las fotografías recogidas en la exposición *Protest!* realizada en la Milk Gallery de Nueva York a partir de los archivos de la agencia Magnum. URL: <https://bit.ly/44rU4Vx>

transformado en constantes representantes y, por ello, en *representantes*²⁴. Joan Fontcuberta ha calificado como el «síndrome Hong Kong»²⁵ la forma en que esta modificación ha impactado nuestra comprensión de la práctica fotográfica en general y del fotoperiodismo en particular. Debido a ello, hoy asistimos a una multiplicación acelerada de los puntos de vista –de los testigos podríamos decir– a partir de los cuales se constituyen las imágenes del mundo. ¿Cómo se construye, en este nuevo contexto, la imagen del evento de la protesta? ¿Deberíamos seguir confiando en la representación centralizadora, mediada por intereses provenientes de estructuras de poder que someten el evento a la tiranía de un código trascendente o, más bien, deberíamos abrirnos a las potencias de la mirada perspectivista proveniente del esfuerzo de autorrepresentación del pueblo?

La Revolución digital ha permitido entonces la producción de documentos y de testimonios de las protestas en tiempo real, realizados de forma espontánea –y sin (de)formación profesional– por los individuos que participan en las manifestaciones. Esto constituye un acto de autorrepresentación: el pueblo haciendo la imagen de su propia gesta. La lógica que opera en este proceso podría ser la siguiente. El pueblo, constatando la *falla* de la representación política, decide manifestarse, es decir, aparecer por sí mismo en el espacio público exigiendo su derecho a una (auto)representación directa (aunque temporal) debido, precisamente, al fracaso de la mediación política habitual. En este contexto, en los últimos años pareciera ser que la ciudadanía ha empezado a reconocer que también existe una *falla* de la representación visual. El pueblo no solo estaría ilegítimamente representado por los políticos sino también por los fotógrafos (y las instituciones desde luego) encargados

24 Esta constante reproducción tecno-cibernética de la realidad en fotografías ha dado lugar a lo que he llamado el «devenir imagen del mundo». Alejandro León Cannock, *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica*, Verasca: Muga, 2017.

25 Joan Fontcuberta, «Por un manifiesto posfotográfico», en: *La Vanguardia*, 11/05/2011. URL: <https://bit.ly/3DcGBF0>

de documentar las protestas. Debido a esta *segunda falla* en la representación, el pueblo decide realizar su propio registro de los eventos, convertirse en testigo de su propia historia. El reconocimiento de esta *doble falla* supone un proceso autorreflexivo colectivo que apunta a la producción de una nueva narrativa, diferente a aquella producida por los centros de poder de representación centralizadora. Pero este relato no se pretende más *verdadero* ni más *objetivo*, pues estos términos presuponen pretensiones precisamente totalizantes y unificadoras. Esta forma de autorrepresentación implica más bien la elaboración de un relato que se construya *desde* el evento y no *sobre* el evento; un relato que no se apoye en principios y en códigos exteriores, sino que surja del flujo de la intensidad del movimiento mismo del evento; un relato que recoja la multiplicidad inmanente de voces y de miradas que forman el evento y que no provenga, por tanto, de un único Ojo ni de una Voz trascendentes; un relato, en fin, que provenga de la Multitud²⁶.

El riesgo de esta forma de construir un relato visual es que puede llegar a perderse en el caos de la cacofonía, sin lograr constituir una narración que produzca, al menos mínimamente, sentido y valor. Puede, por ello, terminar produciendo más ruido que información. Al no estar anclados en un centro de poder, este tipo de testimonios visuales carecen, *a priori*, de principios significantes –ya sean estéticos, técnicos, ideológicos, narrativos, etc.–, que operen como criterios de formación de la representación, tanto de la visual (la *figuración* de la protesta) como de la discursiva (la *ideación* de la protesta). ¿Cómo convertir este flujo anárquico de imágenes en un relato visual que sea visible, legible y pensable, que produzca un testimonio significativo de la protesta, pero que no le deba su coherencia al sometimiento a la tiranía despótica del significante único emanado de un centro de poder, ya sea este el fotógrafo profesional o alguna institución (periódico, revista, aparato de propaganda estatal, etc.)? Se necesita una instancia organizadora, un

26 Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona: Editorial Debate, 2004.

pensamiento que tenga la capacidad de otorgar cierta organización a la abundancia de imágenes para hacer inteligible dicho archivo espontáneo. Pero al hacerlo esta instancia no debe posicionarse como un centro jerárquico. Me gustaría proponer como respuesta, a modo de hipótesis provisional, que ciertas prácticas artísticas actuales, al no estar sometidas ni a los dictámenes de la *razón* del estado ni a los de la *razón* del mercado, pueden ofrecernos una representación de la protesta «libre» de mediaciones ideológicas trascendentes. En el contexto sudamericano actual se ha desarrollado un proyecto de fotografía colaborativa que han puesto en práctica esta suerte de «anarquía coronada» como forma no centralizada de testimoniar la historia: *Inventario iconoclasta de la insurrección chilena*²⁷. Este ejercicio de representación visual y política muestra la potencia de la representación perspectivista, pero al mismo tiempo la necesidad del trabajo de un «editor» que, sin ser un Sujeto sometido a los dictámenes de los centros de poder de la sociedad, sea capaz realizar un agenciaamiento con las imágenes recibidas de parte de los ciudadanos que nos invite a ver, *desde abajo, de costado y por adentro*, el evento de la protesta. Es pertinente, en tal contexto, ver los rasgos rizomáticos que dicho inventario usa para presentarse a sí mismo:

«El inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena es un proyecto, una plataforma, un laboratorio de ejercicios y un archivo dinámico a partir de imágenes a monumentos intervenidos, modificados, derribados y levantados, entre octubre de 2019 a la fecha, en el territorio comprendido por el Estado de Chile.

Todas las imágenes del Inventario han sido halladas en las redes sociales.

El Inventario no conserva datos de autoría y propone reflexionar sobre la propiedad y la circulación de las imágenes como un bien común y colectivo.

El Inventario es dinámico y sigue inventariando cada día.

27 En este mismo número de la revista el investigador y curador chileno Sergio Valenzuela-Escobedo analiza en detalle dicho proyecto.

El Inventario puede ser utilizado por tod_s.
El Inventario defiende el derecho a inventariar, es decir a resguardar y potenciar nuestra memoria.
El Inventario confía en la fuerza trans-formadora de las imágenes.
El Inventario es, también, un tejido de relaciones.
El Inventario no tiene autoría»²⁸.

La pregunta que emerge a modo de conclusión provisoria podría formularse en los siguientes términos: si, como hemos afirmado, la creencia en la neutralidad del acto fotográfico es epistemológicamente inconsistente y políticamente sesgada, entonces: ¿a qué intereses responden estos «editores»? La noción de «editor» alude a aquel actor –poco importa si es colectivo o individual, anónimo o conocido, real o imaginario– que asume una posición crítica ante la dominación operada por la ideología neoliberal y, por ello, ante la representación política y visual centralizadora producida por el realismo capitalista. En tal sentido, los intereses a los que dicho personaje conceptual sirve no son otros que los de la Multitud. Esta figura, siempre consciente de los condicionamientos sociohistóricos que determinan su lugar de enunciación, nos invita por tanto a abandonar la imagen del fotógrafo como Testigo de la Historia proponiendo, al mismo tiempo, una figura del fotógrafo que no es otra que la de una multiplicidad simultánea de miradas que, tejiéndose continuamente entre sí, producen una representación perspectivista del evento testimoniado. El editor es, por ello, el Tejedor²⁹. ●

28 Inventario iconoclasta de la insurrección chilena. URL : <https://bit.ly/44yaIT8>

29 La figura del «editor» que bosquejamos brevemente acá puede ser interpretada como una de las variaciones –tardía como suele ocurrir en el campo de la fotografía– de la célebre «muerte del Autor» anunciada por Barthes y los intelectuales posestructuralistas como Deleuze y Foucault.