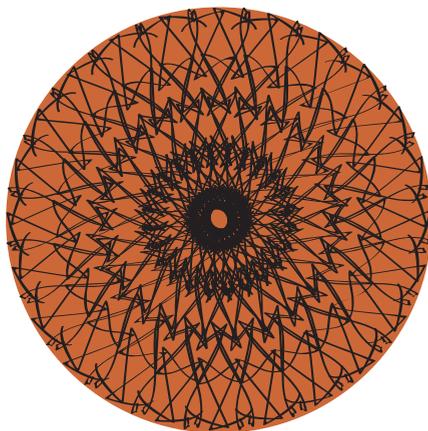


Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente



**Juliana Enrico, Vanesa Garbero
y Tamara Liponetzky
(Compiladoras)**



cea-sociales
centro de estudios
avanzados



Universidad
Nacional
de Córdoba

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente



Colección Cuadernos de Investigación

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente

Juliana Enrico, Vanesa Garbero y Tamara Liponetzky
(Compiladoras)

Programa de Investigación *Estudios sobre la Memoria*

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

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

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

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

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martín

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Corrección del texto: Simón Juan Michelotti

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente / David Schafer.. [et al.]; compilado por Vanesa Garbero; Juliana Enrico; Tamara Liponetzky; prólogo de Leonor Arfuch.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital. PDF - (Cuaderno de investigación)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-94-5

1. Memoria. 2. Fotografía. I. Schafer, David. II. Garbero, Vanesa, comp. III. Enrico, Juliana, comp. IV. Liponetzky, Tamara, comp. V. Arfuch, Leonor, prolog.

CDD 306.47

Índice

Prólogo	
Leonor Arfuch	9
Introducción. Memoria, frente a este mundo herido	
Juliana Enrico, Vanesa Garbero y Tamara Liponetzky	15
PARTE 1. DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA, ENTRE EL DOCUMENTO HISTÓRICO Y EL ARCHIVO CULTURAL	23
Hacia un desmontaje del dispositivo represivo: de los retratos policiales a la reconstrucción de la fisonomía de un centro clandestino de detención	
David Schäfer	25
Fotos de campaña en NECAH 1879: recuerdo y memoria de una mirada en dos tiempos	
Verónica López	39
El secreto que guardan las fotos de un archivo: interpretación novelada	
Pampa Arán	51
La imagen que perturba. Memorias de una escuela en ruinas	
Alejandra M. Castro	59
PARTE 2. LA FOTOGRAFÍA EN CONTEXTO MEDIÁTICO	73
Las memorias suscitadas por las fotografías en el cine	
Sylvia Nasif	75

Deconstrucción y construcción de la historia a través del documental <i>Vida y Militancia</i>	
Luis Imhoff y Mónica Medina	87
Construcciones de memoria: fotografía y televisión	
Jimena Inés Castillo	95
Malvinas y la batalla de los relatos a 30 años del conflicto: el caso de la prensa argentina	
Claudia G. Grzincich	107
PARTE 3. IMÁGENES, ESPACIALIDAD, AFECTOS Y PROCESOS SUBJETIVOS	119
Espacios y memorias punzantes: anamnesias e imágenes fantasmadas en Roland Barthes. Un acercamiento a “lo viviente” en la fotografía de Gabriel Orge	
Juliana Enrico	121
Miradas en la ciudad, espejos de la sensibilidad. Intervenciones de colectivos fotográficos en la Marcha de la Gorra	
María Belén Angelelli y Katrina A. Salguero Myers	133
<i>Velita</i> : de la memoria familiar a la memoria colectiva	
Ximena Triquell	149
PARTE 4. INTERVENCIONES	159
Apareciendo	
Gabriel Orge	161
Ante ellos, cámara en mano	
Agustina Triquell	167
Nosotras y nosotros	
Colectivo Manifiesto	173
Noticias de lxs autores	175

Miradas en la ciudad, espejos de la sensibilidad. Intervenciones de colectivos fotográficos en la Marcha de la Gorra

María Belén Angelelli
Katrina A. Salguero Myers

Introducción

Afirma Guy Debord (1995) que todo régimen de visibilidad es a la vez un régimen político. El espectáculo es un régimen de visibilidad que no solo permite e “ilumina” ciertas porciones del mundo, sino que, a la vez, dificulta y obtura la visibilidad de otras dimensiones de lo social, construyendo y educando los sentidos en particulares relaciones sociales y sensibles. Como dice Christian Ferrer, una “propedéutica y prescripción para la vista” (Ferrer cit. en Debord, 1995: 19).

En este campo problemático, el presente texto apunta a compartir y analizar dos experiencias de colectivos fotográficos de la ciudad de Córdoba, reflexionando sobre la emergencia histórica de grupos activistas que orientan una producción estética y periodística hacia la visibilización de/desde distintas expresiones del conflicto social contemporáneo. Analizaremos, así, dos intervenciones realizadas en sucesivas ediciones de la “Marcha de la Gorra”¹: una titulada “El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs”, del Colectivo Manifiesto, del año

¹ La “Marcha de la Gorra” es una manifestación que lleva más de una década en Córdoba capital, y que congrega a muchos actores locales en torno al reclamo por el cese de los abusos policiales, por la derogación del Código de Faltas/Código de Convivencia, y por el fin de las detenciones arbitrarias de muchísimos jóvenes, especialmente de grupo subalternos. El nombre del evento hace referencia a un rasgo de vestimenta clásico de los jóvenes de sectores populares: la gorra. La primera Marcha de la Gorra tuvo por lema “¿Por qué tu gorra sí y la mía no?”, haciendo el contrapunto con la “gorra” policial.

2015; y una producción audiovisual fruto de la cobertura colectiva medioactivista de la décima edición de la Marcha en el año 2016.

Para este objetivo, vamos a presentar brevemente la emergencia de estos grupos, y luego proceder a una descripción y análisis de esas realizaciones fotográficas y audiovisuales mencionadas, tomándolas como productos históricos y sintomáticos de un determinado estado de la conflictividad social.

La emergencia de colectivos fotográficos

En los primeros años del siglo XXI, en el medio de las protestas contra el gobierno de De la Rúa, comunicadores/as “activistas” se plantearon la necesidad de registro de esos fenómenos como otro medio de denuncia. En aquel clima social de efervescencia, uno de los rasgos históricos de relevancia fue la emergencia de expresiones colectivas de organización en las más diversas esferas de la vida social –sindical, barrial, cultural, comunicacional, etc.–. En esas condiciones, surgieron grupos que proponían la organización colectiva con los fines de “comunicar”, representar, narrar, hacer objetivable, aquellas manifestaciones sociales que se estaban sucediendo. Aunque los medios gráficos y radiofónicos alternativos, populares y comunitarios ya existían en el mapa de experiencias locales, se forjaron en tiempos de gran conflictividad organizaciones específicamente orientadas a la producción fotográfica del/en el conflicto social. Con la fotografía daban cuenta de la necesidad de contar lo que se estaba viendo, viviendo y padeciendo (Lago Martínez, 2012).

Una característica de relevancia era que estos grupos construían una narrativa no solo como observadores, es decir, sujetos que registraban/representaban “objetivamente” eso que estaba sucediendo, sino “mirando con los ojos de los manifestantes, fotografiando, acompañando y viviendo las manifestaciones”, tal como relata Nicolás Pousthomis, integrante de Sub-Cooperativa de Fotógrafos, y fotógrafo de las manifestaciones del 2001². El surgimiento

² Nicolás Pousthomis, presentación del libro “Diciembre” de la Sub-Cooperativa de Fotógrafos. Museo de Antropología - Córdoba. 21/4/2017.

de estos registros materiales en esos años de efervescencia social marcó un hito, en tanto las fotos obtenidas no eran de trabajadores de los medios. Con ello, se construyó la percepción de que ya no era posible ocultar o manipular la información sobre los procesos conflictivos, lo cual representó, para distintos analistas, un cambio social significativo (Lago Martínez, 2012).

En el 2004 se formaliza, institucionalizándose, el primer colectivo fotográfico en Buenos Aires, Sub-Cooperativa de Fotógrafos, que mencionábamos anteriormente. Años más tarde, se organizan nuevos colectivos en el resto del país. Un rasgo distintivo de la mayoría de ellos es que sus integrantes se encontraron “en las calles”, o en los lugares donde estaban cubriendo los conflictos. Muchos de los integrantes eran (son) militantes, activistas o políticos.

En Córdoba, fue una década más tarde, en el año 2013, donde surgen los primeros colectivos exclusivamente fotográficos/audiovisuales que reúnen las características que venimos describiendo. Anteriormente existieron, sin duda, medios de comunicación alternativos, populares y comunitarios, así como la existencia de agencias de noticias colaborativas y contestatarias. Sin embargo, la emergencia de organizaciones específicamente orientadas a la producción de imágenes debió esperar.

Entre las experiencias locales, surgieron el Colectivo Manifiesto, Medio Negro y Fotografía de Prensa (hoy llamado Fauna - Activismo Fotográfico). Estos grupos existen hasta el presente, y realizan coberturas periodísticas de distinto tipo. Se orientan especialmente a expresiones colectivas y conflictivas vinculadas a temáticas de violencia institucional y abusos policiales, luchas de géneros, diversidad sexual e identidades disidentes, y acciones colectivas de protesta cuyo campo conflictivo está relacionado a lo socioambiental y otras expresiones de los movimientos sociales.

Las construcciones discursivas de estos conflictos tienen una mirada particular, y políticamente situada. Los/as fotógrafos/as forman parte de las manifestaciones, su accionar es ser parte de la acción colectiva, y las imágenes traducen ese posicionamiento subjetivo: planos cortos y primeros planos que subjetivan y dan preponderancia a la gestualidad y al detalle; sujetos en movimiento, realizando pequeñas acciones dentro de la gran acción colectiva, etc. Las estéticas de las imágenes, entonces, van mostrando ese “estar en” las expresiones de pro-

testa, lejanos a las panorámicas usuales en las coberturas mediáticas de las movilizaciones, o a los abordajes criminalizantes de las mismas.

Un rasgo importante de los colectivos fotográficos es su vinculación con los nuevos medios de comunicación, internet, sus plataformas y “redes sociales”, que permitieron la circulación de los materiales que estos grupos producían y producen.

Aun así, en este trabajo rescatamos dos intervenciones donde estas imágenes producidas salen del mundo “virtual”, para reencontrarse en las calles. En un régimen espectacular de la vida social en el sentido situacionista, los colectivos que analizaremos a continuación han mostrado un uso político disruptivo de sus producciones, orientado a resituar las fotografías en el espacio público, en el espacio de lo vivido urbano. Salieron, así, del régimen de circulación web, y materializaron las fotografías en edificios emblemáticos de la ciudad y en circuitos céntricos.

Espectros en la ciudad: intervenciones fotográficas de jóvenes en las calles de Córdoba

Las producciones fotográficas y audiovisuales a la que vamos a referir en este apartado tematizan el cruce entre dos campos: los jóvenes de sectores subalternos y la relación seguridad/miedo como estructurante de las prácticas, sensibilidades y relaciones sociales. Al mismo tiempo, refieren a la producción y circulación de imágenes en circuitos ciudadanos, donde los sujetos retratados casualmente no transitan con libertad –o al menos, sin ser detenidos u hostigados por las fuerzas policiales– y, por lo tanto, no suelen ser percibidos por los transeúntes, receptores ideales de las intervenciones visuales que analizaremos.

En el año 2015, en el marco de la novena edición de la Marcha de la Gorra, el Colectivo Manifiesto³ realizó una intervención en la ciudad llamada “El miedo que te venden lo paga-

³ Colectivo Manifiesto es un grupo de fotógrafos de Córdoba que acompañan distintas luchas sociales, aunque no pertenecen a una organización política ni partido en particular. Se definen con la frase: “Somos Manifiesto. En la calle y con la cámara en la mano”. Para más información ver: www.colectivomanifiesto.com.ar

mos nosotrxs”. Para realizar esta actividad, jóvenes de sectores subalternos fueron fotografiados en planos medios, mirando directamente a la cámara sobre un fondo blanco. Esas imágenes fueron, luego, impresas en gran tamaño y pegadas en distintos lugares céntricos, con la consigna que nomina la propuesta estética⁴. Esta intervención se realizó en el marco de un ensayo fotográfico sobre la represión policial, que se publicó en internet luego de que la Justicia de Córdoba sentenciara a un comisario por “excesos” en la aplicación del Código de Faltas. El ensayo tenía dos partes, una de fotos de estudios que se titula: “El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs”, y la intervención en la vía pública se llamó: “Hoy se marcha” en el marco de la Marcha de la Gorra del año 2015⁵.

Un año más tarde, con motivo de los 10 años de realización de la manifestación, colectivos fotográficos y audiovisuales de Argentina y de Uruguay realizaron una cobertura colaborativa⁶, que incluyó no solo la producción de un registro fotográfico común de la Marcha, sino la proyección de las imágenes en edificios públicos de la ciudad –inmediatamente al finalizar la marcha–, para luego elaborar un producto audiovisual común. Las imágenes tomadas en la movilización, y luego proyectadas, tenían la misma estética que la producción anterior del Colectivo Manifiesto: jóvenes retratados en primeros planos, mirando fijamente la cámara en el eje 0-0 (Verón, 2003). El audiovisual⁷ elaborado, presenta tanto las fotografías tomadas en la Marcha, como los registros de las proyecciones de esas mismas imágenes en el Palacio de Justicia de Córdoba, la Casa de Gobierno de la Provincia de Córdoba, la ex cárcel

⁴ Para acceder a las imágenes de este ensayo: <https://colectivomanifiesto.com.ar/2015/11/09/el-miedo-que-te-venden-lo-pagamos-nosotros/>

⁵ Para ver los ensayos completos: “Hoy se marcha” y “El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs”, puede consultarse <https://colectivomanifiesto.com.ar/2015/11/18/hoy-se-marcha/> <https://colectivomanifiesto.com.ar/2015/11/09/el-miedo-que-te-venden-lo-pagamos-nosotros/> [Consulta: noviembre de 2019].

⁶ Los colectivos que realizaron la cobertura e intervención fueron: 0mm (Córdoba), 24/3, Chakana (Salta), Colectivo Manifiesto (Córdoba), Colectivo de Jóvenes por nuestros Derechos (Córdoba), Emergentes (Buenos Aires), Fauna - Activismo Fotográfico (Córdoba), Medio Negro (Córdoba), Mucho Palo (Córdoba), Rebelarte (Uruguay) y Sub Coop. (Buenos Aires).

⁷ Video disponible en https://www.youtube.com/watch?v=exMJrVD_yD4

de encausados de barrio Güemes, el paseo del Buen Pastor (ex cárcel de mujeres), el puente Santa Fe (último lugar donde se vio con vida a Facundo Rivera Alegre⁸).



Imagen 1. Fotografía que integra el Ensayo “El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs”. Fuente: Colectivo Manifiesto.

⁸ Facundo Rivera Alegre, también conocido como el “Rubio del Pasaje”, fue un joven cordobés desaparecido en febrero del 2012. Según la hipótesis judicial, fue asesinado en medio de una discusión por compra de drogas. Aun así, su cuerpo nunca fue encontrado, y la madre de Alegre denunció a lo largo de estos años la complicidad de la Policía en el crimen.



Imagen 2. Fotografía de las intervenciones en el centro de la ciudad. Fuente: Colectivo Manifiesto.



Imagen 3. Captura del video de cobertura colaborativa. Fuente: Canal de YouTube de Colectivo Manifiesto.



Imagen 4. Captura del video de cobertura colaborativa. Fuente: Canal de YouTube de Colectivo Manifiesto.

Ambas producciones colectivas, nos acercan a la hipótesis de trabajo: las imágenes invaden en el espacio público, relampaguean en el presente, y dejan en evidencia una columna de apoyo de las sensibilidades, las relaciones sociales y, por ende, de las expresiones de conflictividad social actuales. Tal como lo refirieron Debord (1995), Benjamin (1982a) y Entel (2010, 2008), en estos ensayos la construcción visual de los jóvenes de sectores socio-segregados irrumpen en la trama de lo cotidiano, presentados como objeto que debe ser visto. Construidos hegemónicamente en el discurso social como un “otro”, se presentan normalmente como vector de una sensibilidad actual vinculada al miedo, el delito y la violencia social. En ese sentido, su imagen en ambas producciones fotográficas emerge como una pieza de nuestra forma de estar juntos/separados y de nuestro ‘vivir el presente’: atentos, alertas, a la presencia amenazante de estos “otros”.

En el audiovisual, por su parte, aparece también el habitar las calles en forma de protesta y de resistencia ante un Estado que restringe su circulación. Los rostros de los jóvenes con gorra y en protesta se presentan a los transeúntes, entonces, como un imperativo del cual ya no se puede correr la mirada: pegadas como gigantografías en las peatonales o proyectados en edificios estatales o resignificados por el desarrollo urbanístico –como es la ex cárcel de mujeres, hoy *paseo* del Buen Pastor–. La construcción de las imágenes realza el rostro del otro, *sensu* Levinas, a partir de primeros planos y planos medios, enfatizando los ojos, los gestos y *las gorras*, todos signos de clase y de “peligrosidad”.

Miradas como espejos de la sensibilidad social

Nuestra hipótesis de trabajo, que presentábamos en el apartado anterior, supone que en las imágenes no tenemos solo un producto visual que analizar desde criterios periodísticos, estéticos o artísticos, sino que las imágenes refieren a un régimen social y político de visibilidad, sensibilidad y conflicto en el sentido en que Debord lo planteara. Por ello, sostendremos que, además, las imágenes: a) pueden capturar el tiempo “como instante de un peligro” (Benjamin, 1982b); b) “involucran al mundo de las emociones y sentimientos” (Entel, 2010: 6), que lejos están de operar por separado o supeditados a la racionalidad o al pensamiento, como la Modernidad nos ha enseñado; c) las imágenes tienen la capacidad de condensar sentidos his-

tóricamente esenciales en un espacio-tiempo; d) la presentación imperativa de las mismas resignifica/conmueve el (no) estar de estos actores sociales en el espacio público, construyéndolos como algo presente y que debe ser mirado.

Referir y representar a jóvenes de sectores populares, presentar su imagen y preguntarnos por su lugar en el espacio social, nos lleva rápidamente a pensar, desde el sentido común, en el cruce errático que conjuga la delincuencia, la desocupación, los consumos problemáticos de sustancias, pero también el “consumismo” en general, la desintegración, la expulsión/abandono escolar, las incertidumbres, la mediación tecnológica de la vida, etc. Temáticas que también atraviesan el campo conflictivo de la Marcha de la Gorra.

En este sentido entendemos que las fotografías pueden presentarse, contrariamente al sentido común, menos como ventanas que “muestran” un objeto social evidente, sino más bien como “espejos”. Así, más que ser ellas mismas puntos de captura de lo real-representado, son a la vez reflejos de la sensibilidad de quienes observan, y en nuestra comprensión-conmoción-recepción sucede un nuevo punto de captura de aquella realidad que se intentaba representar. En este sentido, las fotografías son performativas: lejos de mostrar un objeto exterior, producen ellas mismas la realidad que representan.

Las fotografías producidas por el Colectivo Manifiesto y ubicadas en el espacio céntrico de Córdoba como gigantografías, o las imágenes reproducidas en los edificios públicos de la ciudad de Córdoba, en este sentido, tocan un punto de gran interés en la Argentina contemporánea: la vida en ciudades segregadas y capitalistas, y las maneras de experimentar la otredad organizados por el consumo, la propiedad privada y el miedo. Es que la imagen de los jóvenes de los sectores subalternos está en el centro de una tormenta de sentido común, de discurso mediático, político y de relatos míticos que los anudan directamente a la inseguridad, a la violencia, al delito. Las reflexiones sobre la “inseguridad” resultan paradigmáticas para pensar nuestro pasado y nuestro presente, por ser una esfera que ocupa la escena pública, y en base a la cual las personas toman decisiones en torno a los modos de vivir juntos/separados –dónde vivir o consumir, por dónde circular y por dónde no, qué horarios o momentos del día se asocian a qué lugares, cómo se cierra y se abre una casa, qué consumir y cómo mostrarlo/ocultarlo, cómo se resguarda la propiedad privada, etc.–.

En esta línea de interrogación, las imágenes producidas por los colectivos fotográficos pueden interpretarse, como sostiene Benjamin, como *dialéctica en reposo*: un instante de suspensión que posee una historia y que relampaguea en el presente produciendo un temblor, un shock, un “despertar” del sueño cotidiano. Estamos pensando, entonces, en las potencias que creemos que estas imágenes tienen para generar y mostrarnos como un espejo emociones anudadas a las formas de ser/sentir la vida en el actual contexto del capitalismo.

Mientras que en uno de los ensayos se representa a los jóvenes de frente a la cámara, iluminados, con detalles retocados, posando, en el otro aparecen ocupando las calles, bailando, produciendo música, *manifestándose*. No solo eso, sino que luego los ubican en el espacio céntrico. Se los extrae del tiempo/espacio en que suelen ser representados, es decir, se los extrae de los automatismos de lo que Marcuse (1967) llama “cultura afirmativa”: la cultura que nos lleva a reafirmar constantemente lo existente. Esa operación es importante: re-territorializan la imagen de los jóvenes, no solo por ubicarla en un nuevo territorio urbano, sino que la construcción, la sintáctica de la imagen, propone una nueva manera de mirarlos. Escenifican, así, la imagen del “peligro”, de lo que se considera socialmente “violento”, y lo ubican frente a la mirada recta de los transeúntes. Y por eso tienen el poder de espejo: de hacer evidente nuestra sorpresa, nuestra incomodidad ante la fotografía, ante la mirada de los jóvenes.

Al decir de Benjamin: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (1982b: 180). En estos casos, las fotografías pueden entenderse de manera bastante literal como la presentificación de un peligro y la construcción de un pasado y de una memoria: aquel peligro que la sociedad enfrenta con temor, consumo, encierro y distancia; un peligro que es miedo ante “lo que puede pasar” en manos de “ellos” –los jóvenes peligrosos–, y a la vez un peligro en el que “ellos” han sido despojados, también, de sentimientos, de sensibilidad, de historia. Una memoria de lo que siempre ha estado ahí pero nunca hemos mirado de ese modo.

Conclusiones

Las superficies de los cuerpos “salen a la superficie” como efecto de las impresiones que otros dejan ... las superficies de los cuerpos colectivos e individuales adquieren forma a través de dichas impresiones.

Ahmed (2015: 34)

Benjamin, en su “Pequeña historia de la fotografía” (1982a) analizó la producción del francés Eugéne Atget sobre la vida cotidiana en la ciudad de París de la segunda mitad del siglo XIX, y afirmó que el autor permitía reconstruir semánticamente el espacio urbano, capturando lo “visible” con un nuevo significado, y generando un detenimiento reflexivo. Algunos críticos de la época veían que esas imágenes simulaban “escenas de un crimen”, y al respecto Benjamin sostuvo: “¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe un fotógrafo descubrir la culpa de sus imágenes y señalar al culpable?” (1982a: 65). Las imágenes de los colectivos fotográficos que hemos analizado operan, entendemos, desde la misma lógica: mostrando algo que todos vemos, pero que la fotografía permite reubicar, predisponernos distinto, mirar con otros ojos, habilitar nuevos sentidos. Retratan lo que, desde la otredad, nadie mira de ese *modo* –como disposición– y nadie ve en esa *circunstancia* –mostrándose, posando–. Y si lo pensamos, modo y circunstancia siguen siendo dos variables para analizar un crimen. La irrupción del *otro*, fuente de tanto debate mediático y de tanto miedo social, nos muestra una escenificación novedosa de actores conocidos: ubica la sensibilidad de los jóvenes en primer plano, y al hacerlo, apela a la sensibilidad de los que miran.

Los colectivos fotográficos analizados proponen una irrupción en el régimen de visibilidad hegemónico, mostrando los cuerpos, los gestos, la piel, de aquellos a quienes no se suele mirar/mostrar como imagen en el espacio público. La íntima asociación entre la producción grupal de imágenes, los conflictos sociales y las manifestaciones colectivas ubican a los grupos en aquella tradición nacida a principios de este siglo, en las calles de Capital Federal: la producción de imágenes como forma de protesta, de denuncia, de enunciación política.

La asociación –profundamente ideológica– entre juventudes, sectores populares, criminalidad y vida urbana marca un gran campo de interrogación y análisis social y científico, pero delinea, a la vez, un campo de nuestras sensibilidades y cuerpos: ¿cómo estamos juntos en estas ciudades/sociedades cuyo principio básico es la separación, como lo sostuvo Debord? ¿Qué topografía urbana, social y sensible se expresa en nuestras miradas, entrenadas en el régimen de visibilidad hegemónico? ¿Cómo circulan los cuerpos en la ciudad, dónde son visibles y cómo nos conmueven las otredades? ¿Qué afectos se construyen hacia los jóvenes *en* peligro, representados hegemónicamente como fuentes *del* peligro? Sarah Ahmed, refiere a la construcción social e histórica de los afectos y las emociones, y afirma que todo contacto sensible necesita, para ser tal, de un proceso de lectura, de una atribución de significado. Y esa atribución no es solo la del instante del contacto, sino la de la historia que lo antecede, aprehendido, repetido, reproducido infinitas veces. En este caso, el contacto visual entre los transeúntes y los jóvenes representados y presentados en el espacio urbano nos permite interrogar justamente la esfera de la piel, de las sensibilidades, y del conflicto. Estas imágenes, producidas colectivamente, que funcionan como “espejo”, como “dialéctica en reposo”, nos recuerdan que los sentidos, lo racional y lo emocional, lejos están de una inmanencia transparente que radica en los objetos del mundo sensible: no “tienen”, no “son” esencialmente nada. Son y tienen por sus relaciones: “involucran (re)acciones o relaciones de ‘acercamiento’ o ‘alejamiento’ con respecto a dichos objetos” (Ahmed, 2015: 30). Y en esa distancia, en esa territorialidad y en esa semántica se construye la visibilidad, y aquello merece ser disputado, mostrado, pensado.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, Walter (1982a). “Pequeña historia de la fotografía”. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (pp. 61-83). Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1982b). “Tesis sobre el concepto de historia”. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (pp. 175-191). Madrid: Taurus.

- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Entel, Alicia (2008). *Dialéctica de lo sensible*. Buenos Aires: Aidós Editores.
- Entel, Alicia (Comp.) (2010). *La belleza gótica y otros estudios visuales*. Buenos Aires: Aidós Editores.
- Lago Martínez, Silvia (2012). “Comunicación, arte y cultura en la era digital”. En S. Lago Martínez (Comp.), *Ciberespacio y Resistencias. Exploración en la cultura digital* (pp. 123-141). Buenos Aires: Hekht.
- Marcuse, Herbert. (1967). “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. En H. Marcuse, *Cultura y Sociedad* (pp. 43-78). Buenos Aires: Sur.
- Verón, Eliseo (2003). “Está Ahí, lo veo, me habla”. *Comunicativa*, N° 38, s/d. París. Traducción: María Rosa Coto. [En línea] www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf