

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial



Verónica Hollman

CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Geografía "Romualdo Ardissonne". Buenos Aires, Argentina.

Recibido: 28 de febrero de 2019. Aceptado: 20 de agosto de 2019.

Resumen

La fotografía está inscripta en nuestra cotidianeidad y atraviesa las formas de aprehender el mundo: fija, comunica y moldea nuestras experiencias. Desde su invención, este dispositivo ha configurado nuestra cultura visual, así como el conocimiento espacial y su propia organización. Asimismo, la fotografía ha modelado la producción y los modos de mirar otros registros visuales empleados para ordenar, difundir y enseñar la información espacial. En un período en el cual la fotografía digital se afirma como el reino de las posibilidades, tal vez pueda resultar paradójico sostener que ella también entraña un conjunto de obstáculos. Propongo, a modo de ensayo, trazar una serie de imposibilidades que la fotografía, en tanto técnica y práctica, ha presentado y que, en distintos momentos históricos, la imaginación ha dirimido. Imposibilidades que lejos de obturar el deseo incluso lo han potenciado. Tal vez, este ejercicio nos permita imaginar posibilidades insospechadas tanto en la creación como en los encuentros con las imágenes.

PALABRAS CLAVE: FOTOGRAFÍA. ARCHIVOS VISUALES. ESPACIALIDAD.

Between desires and impossibilities: photography, an apparatus to apprehend and imagine spatiality

Abstract

Photography is part of our daily life. It shapes the ways we apprehend and experience the world. Since its invention, photography has framed our visual culture as well as our spatial knowledge and its organization. It has forged the production and the ways of looking at other images that are employed in order to organize, circulate and teach spatial information. Despite the fact that digital photography opens multiple possibilities, I will argue that it brings forth new impossibilities too. I will trace how the imagination has coped with some of the impossibilities that photography introduced in different periods of time. This exercise may prompt our imaginations to not even expected new possibilities while creating and working with images.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

KEYWORDS: PHOTOGRAPHY. VISUAL ARCHIVES. SPACIALITY.

PALAVRAS-CHAVE: FOTOGRAFIA. ARCHIVOS VISUAIS. ESPACIALIDADE.

Introducción

Cada uno de nosotros, sin duda, puede rastrear la influencia de la fotografía en nuestras formas de aprehender el mundo. El simple ejercicio personal de identificar cómo hemos expresado (y sellado) la emoción de una experiencia –ante un lugar, un acontecimiento o una obra artística– remite a la intervención de una cámara fotográfica. En efecto, desde su invención la fotografía ha hecho que “el mundo sea visual y conceptualmente más accesible” (Schwartz y Ryan, 2006:2). Son numerosas las investigaciones que examinan cómo la fotografía ha otorgado entidad a la naturaleza (Nye, 2006; Youngs, 2012), los imperios y sus poblaciones (Vicente, 2014; Ryan, 2004), la nación y los paisajes nacionales (Jäger, 2006; Foster, 2006; Martins, 2013; Zusman, 2017a, 2017b), las ciudades (Oliveira, 2011; Garrett y Anderson, 2018), las problemáticas y las luchas ambientales (Cosgrove, 1994; 2008; Cosgrove y Fox, 2010; Braga y Cazetta, 2012; Marzec, 2014), entre tantas otras temáticas de interés geográfico. Otras investigaciones han visibilizado la integración del acto de fotografiar en el proceso de producción de registros visuales ya utilizados por la Geografía, tales como el dibujo y los mapas (Lois, 2010; Mazzitelli Mastrichio, 2016; 2017). No sería extraño, entonces, suponer que la fotografía ha incidido en la reconfiguración de los modos de mirar otras imágenes empleadas al ordenar, difundir y enseñar la información espacial.

Hasta no hace tanto tiempo, las condiciones técnicas, así como los altos costos de producción y reproducción de las fotografías, hacían que ellas fueran cuidadosamente tomadas. El acto de fotografiar se reservaba para documentar actividades con objetivos específicos (tales como viajes y expediciones, productos, lugares, acontecimientos, etcétera) y ocasiones especiales de la narrativa familiar. Tomar fotografías (con fines tan diversos como científicos, periodísticos, pedagógicos, artísticos, comerciales o personales), reproducirlas en formatos comercializables (postales, álbumes, revistas ilustradas) o más especializados, coleccionarlas, desplegarlas y exponerlas en el espacio doméstico (Rose, 2003) o en un espacio público forman parte de nuestra cultura visual. Empero, en los últimos diez años, la instantaneidad de la toma fotográfica se ha extendido a las acciones de ver, alterar, enviar e incluso borrar la imagen obtenida. De cámaras costosas, pesadas e incómodas para transportar, hemos llegado a las cámaras pequeñas y sofisticadas que están disponibles en los teléfonos celulares; de una circulación material restringida a la reproducción en libros, revistas, diarios o tarjetas postales, hemos pasado al formato digital que amplía su circulación a través de las redes sociales, correos electrónicos, sitios de Internet o de las aplicaciones de comunicación instantánea. En resumen, la creación, el almacenamiento, la circulación, la interpretación y el uso de las imágenes fotográficas transitan profundas transformaciones. Si aceptamos que las fotografías “alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar” (Sontag, 2006:15), adviene el interrogante sobre el impacto de estas mutaciones técnicas recientes en la redefinición de las coordenadas de visibilidad.

En un período en el cual la fotografía en su modalidad digital se afirma como el reino de las posibilidades, es probable que resulte paradójico suponer que ella también entraña un conjunto de imposibilidades. Propongo, a modo de ensayo, recorrer una selección

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

bastante arbitraria de las restricciones que la fotografía ha presentado en distintos momentos históricos y que, lejos de obtener el deseo de fotografiar, incluso lo han potenciado. Tal vez, este ejercicio contribuya a imaginar posibilidades todavía insospechadas en nuestro trabajo con imágenes.

Ver lo conocido de otro modo: las (im)posibilidades de orden técnico

En el libro *Fotografía e império. Paisagens para um Brasil moderno*, la investigadora Natalia Brizuela propone una re-lectura fascinante de la invención de la fotografía en los trópicos con tres protagonistas: Hércule Florence, la luz y los sonidos de la naturaleza. Florence formaba parte del conjunto de expedicionarios europeos que buscaban ordenar y hacer visible el mundo natural de América.¹ Sin embargo, Florence intentaba “encontrar una alternativa para as estruturas visuais de seu tempo. O mundo precisava ser apreendido mediante outros sentidos” (Brizuela, 2012:70). En esa búsqueda, Florence vuelve a deslumbrarse con la naturaleza desde su universo sonoro y, aunque no era músico, intenta registrarlos. Los medios para poder grabar y reproducir los sonidos estaban en desarrollo incipiente. Ese deseo de registrar los sonidos de la naturaleza, ordenarlos y recordarlos a través de notaciones y, de algún modo, reproducirlos para convertirlos en voz suscita la imagen. Una vez que Florence escribe un ensayo de registro sonoro, se encuentra ante la imposibilidad de imprimir esas notaciones, ya que la única imprenta existente en la región de San Pablo no aceptó publicar su manuscrito. Esto funcionó como el motor de las sucesivas experimentaciones realizadas con nitrato de plata para hacer copias utilizando la luz del sol.² Tres deseos yuxtapuestos pulsaron la invención de un procedimiento de reproducción de la imagen: escapar de la catalogación visual existente de la naturaleza y re-encantarse con ella a través de aquellos aspectos todavía no mapeados, no dibujados, no ordenados; registrar el universo sonoro de la naturaleza y, finalmente, reproducir esos sonidos a posteriori.

El deseo de ver de otro modo lo conocido, tanto la naturaleza como las obras resultado de la acción social, emerge en la búsqueda de la emancipación de cierto tipo de restricciones físicas como las que supone la visión aérea. Algunas obras literarias y registros gráficos, como los mapas a vista de pájaro, por ejemplo, dan cuenta de que la facultad de imaginar vistas aéreas (y el deseo que la activaría) precedió la experiencia directa de ver desde el aire, iniciada a fines del siglo XVIII en Francia (Cosgrove y Fox, 2010:23-25). Ver desde esta nueva perspectiva provocaba cierto desconcierto y un efecto de extrañamiento: lo conocido se presentaba bajo otro aspecto, forma, textura, color y tamaño. Los primeros viajeros aéreos conseguían experimentar una nueva perspectiva visual desde los globos, sin encontrar las formas a partir de las cuales transcribir gráficamente esa experiencia (Thébaud-Sorger, 2013). Así, se ensayaron aproximaciones narrativas y gráficas a fin de hacer inteligible aquello que habían visto desde el aire. Los dibujos o bosquejos suponían el esfuerzo de memorizar aquello que se había visto durante el vuelo y, luego, el acto de transcribirlo gráficamente a un papel.

1 Hercule Florece integró la expedición científica del barón Georg Heinrich von Langsdorff entre 1825 y 1829.

2 Cabe destacar que estas experimentaciones fueron contemporáneas a los primeros procesos fotográficos desarrollados en Gran Bretaña y Francia hacia finales de 1830.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

A mediados del siglo XIX, las experimentaciones de Félix Tournachon –más conocido como Nadar–, para lograr una imagen fotográfica desde los globos, se enfrentaron a un conjunto de imposibilidades técnicas como la instalación de un cuarto oscuro en la cesta del globo (Bann, 2013). El gas que escapaba de los globos afectaba las emulsiones y oscurecía completamente las imágenes. Estas dificultades hacían fracasar la obtención de la fotografía aérea, pero no obturaron el deseo de fotografiar lo visto desde el aire. Obtener una fotografía desde esa posición significaba enlazar en una imagen la experiencia de ver y volar. Pero, sobre todo, la posibilidad de producir una imagen cuya objetividad, a diferencia del dibujo, se anclaba en un procedimiento técnico. La fotografía de esas vistas aéreas habilitaba la identificación y el reconocimiento de los objetos cuya apariencia difería de aquella obtenida desde la superficie. Asimismo, la acción de fotografiar desde el aire implicaba captar y fijar en una imagen aquello que podría escaparse a los ojos y a la memoria. Grabar esa imagen en una superficie también suponía disociar ese modo de ver (ya sea anticipando, difiriendo o reiterándolo) de la experiencia de volar.

Aquellas dificultades técnicas que Nadar tuvo para fijar imágenes desde el aire han sido superadas como resultado de la efectiva asociación entre el desarrollo de las tecnologías de vuelo (desde los globos aerostáticos hasta los drones) y la fotografía (por ejemplo, en las cámaras y en las superficies de exposición). Hoy contamos con imágenes tomadas desde un rango de altitudes cada vez más amplio, que además brindan una cobertura espacial más extensa, frecuente y en rangos del espectro electromagnético no detectados por el ojo humano (Cosgrove y Fox, 2010). Por otra parte, el uso de las fotografías aéreas y las imágenes obtenidas con otros dispositivos dejó de ser exclusivo de las prácticas militares y se ha extendido a actividades tan diversas como la investigación, la planificación, el diseño, la publicidad y el arte. Podríamos entender que este desarrollo técnico y la ampliación del conocimiento necesario para el uso de este género de fotografía constituyen indicios de la supresión de los obstáculos en la aproximación visual a lo espacial.

Tres obras del artista Andy Warhol aluden a otro orden de imposibilidades que la Geografía, en tanto discurso visual del mundo, debería considerar. *Paisaje nevado*, *Vista desde un aeroplano* y *Afluente* presentan vistas fotográficas de tres paisajes (Figura 1). El paisaje nevado podría haber sido fotografiado desde la ventanilla de un auto o de un avión al iniciar o finalizar una ruta de vuelo, mientras que en las dos últimas obras la imagen presenta una perspectiva vertical y hace visible algo que pareciera ser el ala de un avión o un planeador. Me interesa concentrarme en la modalidad que propone este artista para construir estos paisajes en los tres grupos de fotografías.

Warhol compone cada obra a partir de cuatro reproducciones de la misma fotografía colocadas en pares (dos arriba y dos abajo). El efecto visual consiste en la interrupción de las formas que definen cada paisaje –el trazado de las montañas del paisaje nevado, las formas meándricas del río y la línea de costa– y su simultánea continuidad en un plano horizontal y vertical respectivamente. Si el paisaje de una fotografía panorámica se logra en una imagen (o la sumatoria de varias imágenes), cuya continuidad se apoya en la modificación del campo de visión sin la alteración de la posición de captura, sus paisajes resultan del ensamblaje de cuatro imágenes iguales que percibimos diferentes en función de la posición que toman en la composición. El artista no disfraza la

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

intervención: la reiteración de la fotografía es notoria y, por otra parte, es visible que las cuatro fotografías que integran cada obra fueron perforadas por una aguja y enlazadas a través de ellas con un hilo.³

El procedimiento que él utiliza evoca, en varios sentidos, la visión estereoscópica. Por un lado, presenta las fotografías en duplas como si fueran pares estereoscópicos, solo que reitera la misma imagen en lugar de utilizar dos fotografías del mismo objeto ligeramente distintas. Por otro lado, al coser esas vistas fotográficas repetidas, propone al espectador una experiencia perceptiva que, como ocurre con el estereoscopio, “es una aprehensión de diferencias” (Crary, 2008:160). Diferencias que en estos paisajes están dadas por la alteración en la posición de la misma escena fotográfica. Los paisajes cosidos de Warhol requieren que el espectador vuelva a integrarlos con su mirada, de modo semejante al montaje que se realiza para lograr la ilusión del relieve a partir de dos imágenes del mismo objeto tomadas desde ángulos diferentes. De esta manera, esta obra también quiebra el espacio homogéneo propio de la perspectiva lineal y de la perspectiva vertical al presentarnos, dentro de la propia imagen, fragmentos que coinciden, se yuxtaponen, se repiten, se fisuran e integran. Mirar estas imágenes exige que nuestros ojos emprendan “un sendero entrecortado y errático hacia su profundidad” (Crary, 2008:166).

Los hilos que enlazan las imágenes parecieran marcar que las imposibilidades de orden técnico (en la captura, la fijación y la reproducción de la imagen fotográfica) se han trasladado al campo del observador. Cada uno de estos grupos de fotografías desafía la mirada: se intenta mirar todo y siempre se encontrará el mismo fragmento. No obstante, el lugar que éste tome en la composición lo hará diferente. Los hilos que unen las reproducciones de la misma fotografía parecieran re-localizar/ re-orientar/ trasladar el deseo del registro a la mirada. Ante la promesa de ver todo desde una perspectiva privilegiada, la imposibilidad ya no está en el registro de esa visión, sino en la propia mirada. De modo análogo a lo que ocurre cuando miramos un par de fotografías estereoscópicas, quien mira pasa a tener el protagonismo y se convierte en el “productor de formas de verosimilitud” (Crary, 2008:173).

3 Con esta técnica Andy Warhol enlazó muchas imágenes (no sólo estas vistas aéreas que son las que resultaron de mi interés): presentó, antes de su muerte, 70 grupos de fotografías cosidas en grupos de cuatro hasta 12 imágenes.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

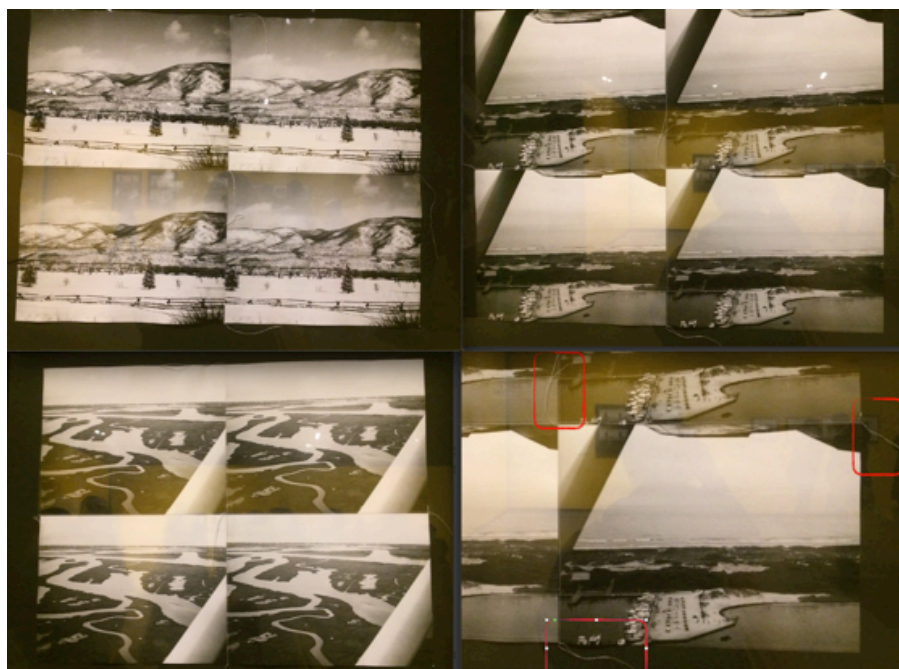


Figura 1. Paisaje nevado, 1986 (sup. izq.); Afluente, 1986 (sup. dr.); Vista desde un aeroplano, 1986 (inf. izq.); Detalle de la intervención con hilos en la composición (inf. dr.). Fuente: fotografías de la autora tomadas en la exposición "Andy Warhol, ícono del art pop". Centro Cultural de la Moneda, Santiago de Chile, septiembre 2017.

Ver en los márgenes: las (im)posibilidades que trazan los regímenes de visibilidad

Todos vemos, mas ver não é fácil. E essa aparente facilidade da visão torna as imagens ainda mais invisíveis.

(Filipa Lowndes Vicente, 2014:14)

En el libro titulado *Imágenes pese a todo*, Georges Didi-Huberman argumenta que la serie de cuatro fotografías tomadas por un miembro de un *sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau surgieron en la unión de dos imposibilidades: por un lado, todos los integrantes de este (y de cada) *sonderkommando* sabían que no sobrevivirían; por otro, todos ellos también tenían que esa masacre fuera inimaginable para la humanidad.⁴ Se sumaban obstáculos más prácticos, tales como disponer de una cámara y de una película; otros más estratégicos, como encontrar el lugar y el momento para realizar las tomas fotográficas sin ser descubiertos y, finalmente, lograr sacar esa película del campo de concentración.

El análisis que emprende Didi-Huberman para mirar ese grupo de imágenes en sus márgenes, en la falta de nitidez de las tomas, en los fuera de cuadro, nos ofrece claves

4 Estas fotografías integraron la exposición *Sublevaciones*, organizada y presentada en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en el año 2017, en colaboración con el Jeu de Paume de París. Georges Didi-Huberman fue el curador de esta exposición.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

para imaginar y reconstruir la logística que posibilitó hacer estas fotografías (dos de las cuales fueron tomadas desde el interior de la cámara de gas). La organización y el trabajo colaborativo implicaron ingresar una cámara y una película virgen, esconderlas, realizar las arriesgadas tomas, retirar la película y hacerla salir del campo de exterminio. El hecho de que hoy podamos mirar estas cuatro fotografías en una exposición o en las páginas de un libro podría señalar que ese conjunto de imposibilidades se cerró con su producción y efectiva circulación. En cambio, el trabajo de Didi-Huberman trae a la luz la existencia de otras imposibilidades trazadas en el campo de los regímenes de visibilidad. Él identifica una serie de intervenciones visuales a través de las cuales se procuró ver todo en algunas de estas fotografías. Intervenciones tales como tomar sólo una imagen de la serie, re-encuadrar y recortar algunas de las fotografías, ampliar ciertas partes o incluso re-orientar las fotografías tomadas desde el exterior. Su atención a la composición de las cuatro fotografías, a sus márgenes, a su secuencia, a esas *imperfecciones* nos sitúa ante el riesgo que asumieron quienes participaron de ese acto colectivo de fotografiar. Dicho de otro modo, las sombras, la falta de nitidez y la secuencia operan como mediadores que, al desestabilizar nuestras coordenadas de lo visible, nos permiten entender que esas fotografías entrañan un gesto de humanidad, resistencia y sublevación.

De modo análogo, en distintos momentos de la historia de la Geografía se ha esperado ver todo en las imágenes y, ante el descubrimiento de algo que no es visible, se las ha catalogado como una distorsión o una “falsificación” (Gomes y Berdoulay, 2018:361). Así, los registros visuales han sido sometidos a un único criterio de validez: su distancia o proximidad a la “realidad” (Gomes, 2017:131-142). Me valdré de la obra de un artista contemporáneo para pensar cómo aquello que no vemos en las fotografías puede permitir identificar y analizar los regímenes de visibilidad (dentro y más allá de la disciplina). Se trata de la obra *The visual vernacular of NYPD surveillance* de Josh Begley.⁵ Como otros de sus proyectos, esta obra es un montaje visual. Por lo general, Begley organiza la composición de las imágenes fijas en una disposición de filas y columnas. El artista las integra en una trama homogénea que colabora para concentrar nuestra atención en los cambios y las recurrencias desplegados por la información visual (Figura 2). Asimismo, y retomaré este aspecto más adelante, él trabaja con fotografías e imágenes satelitales de dominio público que forman parte de archivos visuales institucionales. Si bien esta obra ha sido presentada como instalación en diversas exposiciones, Josh Begley ha elegido su página de Internet como la superficie de inscripción de la composición y como soporte de exposición, lo que incide en algunas de las características que ella toma.

Una primera observación de las filas y las columnas permite constatar que son fotografías –algunas blanco y negro, otras a color– de viviendas, comercios, calles, jardines, iglesias, autos estacionados o en circulación y transeúntes. En esa trama visual se identifica la presencia reiterada de algunos objetos. Entre ellos, los nombres y los anuncios que, desplegados en los comercios fotografiados y escritos en distintos idiomas, indican la comercialización de productos (comidas) y servicios (viajes, envíos de dinero, llamadas telefónicas) asociados u orientados a comunidades de inmigrantes. Las características de las viviendas fotografiadas indicarían una localización suburbana. Las

5 Josh Begley es un artista estadounidense, tal vez más conocido por el desarrollo de una aplicación rechazada en sucesivas oportunidades por la empresa *Apple*, a través de la cual se despliega una notificación en la pantalla del celular cada vez que un dron de Estados Unidos realiza un ataque en Pakistán, Yemen o Somalia.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

personas que han sido fotografiadas no miran a la cámara, y esto sugeriría que el fotógrafo no fue visto mientras realizaba las tomas. A este dato visual, podríamos agregar que la composición presenta algunas fotografías con distintos niveles de aproximación al mismo objeto, como si se hubiese intentado inspeccionar o registrar algún detalle sin que fuese advertida la presencia del observador. Asimismo, el montaje exhibe dos fotografías del mismo edificio –una mezquita– con tomas que fueron realizadas en diferentes momentos y posiciones.

El conjunto de fotografías podría ser el mural de fotografías o el anexo de un informe resultante de un trabajo de campo en el que se han relevado los usos del suelo urbano o la actividad comercial de una ciudad cualquiera. También podría ser una serie de fotografías tomadas desde los vehículos que emplea la empresa *Google* para el archivo de imágenes de su aplicación *Street View*. Pero, a través de información adicional, sabemos que la composición reúne fotografías seleccionadas por la Unidad Demográfica del Departamento de la Policía de Nueva York. Es decir, Begley extrae un conjunto de fotografías que forman parte de las prácticas de observación, clasificación y archivo realizadas por una dependencia policial, con claros fines de vigilancia, a ciertas comunidades y actividades comerciales. Su intervención, en tanto, las hace formar parte de otro *archivo* de imágenes que es de acceso libre para cualquier persona que ingrese a ese sitio de Internet.

La composición de la sumatoria de escenas urbanas o suburbanas tiene como efecto resaltar el carácter corriente de cada uno de los rincones de la ciudad que fueron seleccionados para ser fotografiados por esa dependencia policial. La composición no incluye los textos que tal vez acompañaban los márgenes o la parte posterior de cada una de esas fotografías o las notas que las ordenaron en el archivo del cual fueron extraídas (nombre de los locales, direcciones, grupo étnico de los dueños de los comercios, etcétera). Precisamente, al no presentar esas notas (y con ellas un modo de mirar las fotografías), la composición de Begley subvierte el contenido de la evidencia: comenzamos a mirar, en cada una de estas fotografías, escenas urbanas habituales que sería absurdo vigilar. Al retirar estas fotografías del archivo original y armar este nuevo entramado para ellas, Begley expone el régimen de visibilidad en el cual se inscriben estas prácticas que cataloga a determinadas personas, comunidades y actividades como sospechosas.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

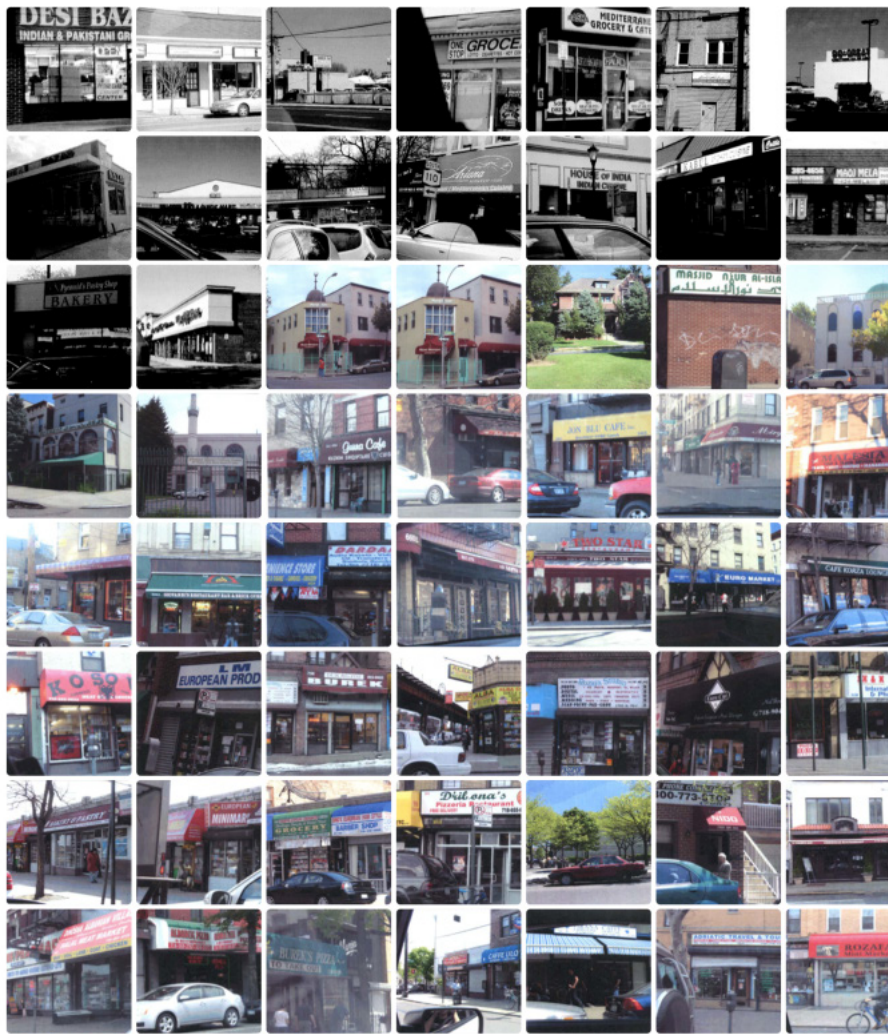


Figura 2. Captura de pantalla de un fragmento de la obra *The visual vernacular of NYPD surveillance* de Josh Begley. Fuente: <http://profiling.is> (último acceso 24 de Enero 2019).

Mirar para volver a imaginar: las (im)posibilidades del período de las fotografías digitales

El archivo visual de la Tierra no ha dejado de ampliarse en los últimos cien años. En efecto, la producción de imágenes y la existencia de archivos visuales del mundo no cesan de crecer. Y, cada vez disponemos de mayor acceso a la visualización de gran parte de las imágenes que se producen. Por ejemplo, desde el año 2008 la totalidad de imágenes del programa *Landsat* de la NASA, en vigencia desde el año 1972, es de acceso libre y público.⁶ Tan solo un año después, se descargaron un millón de escenas de este archivo y, en el año 2012, las descargas llegaron a nueve millones.

⁶ Gran parte de las imágenes utilizadas en *Google Earth* provienen de ese catálogo de imágenes que pasan a formar un nuevo archivo y composición visual.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

Cierto es que la autorización de reproducción de muchas de las imágenes existentes y que circulan en la actualidad, así como el acceso al conocimiento de las condiciones técnicas de su producción, permanece bajo el dominio de un número muy reducido de actores sociales. Sin embargo, esto no ha sido óbice para crear, copiar, intervenir, compartir –incluso desde nuestros teléfonos celulares– y borrar las fotografías digitales. Plataformas como *Youtube*, *Flickr*, *Instagram*, *Snapchat*, *Pinterest* o *Facebook* han ampliado de manera inaudita la circulación y las formas de visualización de las imágenes.⁷ Estamos expuestos a través de múltiples pantallas a colecciones de imágenes digitales diversas y de un tamaño exorbitante. ¿Cómo afectar el mirar de otros (y también el nuestro) cuando pareciera que ya hemos visto todo? ¿Es posible inquietar nuestras miradas ante un universo profuso de fotografías migrantes, escurridizas y mutantes? La experiencia que promueven las obras de algunos artistas visuales nos orienta a pensar en una respuesta afirmativa.

Volvamos a la obra de Begley. Su método consiste en trabajar con enormes cantidades de imágenes que forman parte de archivos especializados (con fines muy distantes a los suyos), desprenderlas de sus contextos de producción y circulación originales y re-apropiarlas como parte de otro entramado. En referencia a la modalidad de construcción de sus creaciones, en una entrevista explica que el cortometraje llamado *Best of luck with the wall*, es una versión entre tantas otras que realizó a partir de la composición de doscientas mil imágenes de la frontera. Es decir, sus obras son el resultado de innumerables ensayos de composiciones con las imágenes re-apropiadas. En estos ensayos visuales, Josh Begley construye e identifica patrones, recurrencias, diferencias, irregularidades, hasta encontrar una composición que de modo poético y efectivo contribuya al “encuentro de órdenes de realidad heterogéneos” (Didí-Huberman, 2013:47). Es decir, aunque las imágenes puedan resultarnos conocidas, las regularidades, los vacíos, las convenciones que la composición quiebra o repite con tanta insistencia tienen el efecto de provocar otras relaciones y generar nuevos interrogantes. Esta modalidad de re-apropiación de las imágenes ya existentes podría resultar efectiva para que la Geografía, como discurso visual del mundo, inquiete nuestros modos de mirar. Es necesario continuar la indagación exhaustiva de las fotografías que forman parte de los numerosos archivos visuales existentes y en proceso de conformación, aquellos producidos y utilizados por la disciplina. Si aceptamos que “los archivos de fotografías crean conocimiento más allá de los documentos individuales” (Wilder, 2009:100), imaginar y ensayar otras composiciones podría constituir una forma de crear otros sentidos para las fotografías que ya conocemos y que integran nuestra memoria visual.

Un informe que se difundió recientemente, elaborado por el académico francés Bénédicte Savoy y el académico senegalés Felwine Sarr, a solicitud del presidente de Francia, Emmanuel Macron, recomienda la restitución definitiva e incondicional de los objetos arrebatados del continente africano con anterioridad a la Primera Convención de la Haya en 1899. No me detendré aquí en los artilugios de los que se valen los museos europeos con importantes colecciones de arte africano para eludir cualquier tipo de restitución. Me interesa, en cambio, destacar el giro que implicaría la exposición de

7 Según datos de *Statista*, un portal especializado en datos estadísticos sobre Internet, aplicaciones y servicios online, se subieron 300 millones de fotografías al día en el año 2017 en *Facebook* y, en el mismo año, se compartieron más de 95 millones de fotos y videos por día en *Instagram*. Y estos datos excluyen las fotografías que son tomadas diariamente y que no se suben a plataformas, o las fotografías que se toman a través de las cámaras de vigilancia que hay instaladas en distintas partes de las ciudades.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

los objetos culturales apropiados en las instituciones de los países africanos, como parte de otro entramado que incluso exhiba las trayectorias que los han tenido como protagonistas (las formas de catalogarlos y exhibirlos, los orígenes que se les atribuyeron, etcétera). Así, por ejemplo, exponer en un museo local las 26 esculturas, cuya restitución ya ha solicitado la República de Benín, abriría a quienes las aprecien allí a historias y geografías sustancialmente diferentes a las que actualmente emergen de su exposición en el *Musée du quai Branly* de Paris.

La discusión en torno a la restitución de los objetos culturales apropiados y a los espacios de exhibición, nos remite a dos cuestiones que atañen a las fotografías digitales. En primer lugar, las fotografías digitales adquieren materialidad a través de sus soportes: las reproducimos en la pantalla de una computadora o de un celular, en una taza de café, en una lámina que colgamos en alguna pared de nuestras casas o en la pantalla que integra la instalación exhibida en un museo. Gillian Rose, en un artículo publicado en el año 2015, señalaba que las geografías de estos objetos culturales todavía no han sido suficientemente estudiadas, en parte, debido a los desafíos conceptuales y metodológicos que imponen su propia multimodalidad e inestabilidad. En segundo lugar, las fotografías (también las digitales) son objetos que se crean, se miran, se guardan, se reproducen, se intervienen en un lugar y migran a otros. La espacialidad de la producción, circulación y del propio acto de mirar las fotografías digitales puede indicarnos algunas de sus potencias. Tal vez, estudiar las geografías de las fotografías digitales y las geografías que se construyen a partir de ellas constituya uno de los caminos para inquietar nuestra mirada.

A efectos de llamar la atención sobre la importancia de conocer estas geografías, apuntaré el caso las fotografías tomadas desde drones y puestas en circulación a través de un sitio de Internet especializado en estas imágenes. La disminución de los costos de los drones comerciales, en relación a otros dispositivos de movilidad y captura de información desde el aire, ha extendido su uso a un conjunto de prácticas que trascienden ampliamente la esfera militar y ha hecho cada vez más populares las fotografías tomadas desde estos dispositivos. La visión que ofrecen los drones se utiliza como un instrumento de gestión, control y vigilancia de los territorios y las sociedades; también en la producción de fotografías y videos directamente asociados al entretenimiento. En esta esfera de uso se acentúa el carácter estético de las fotografías y de los videos: perspectivas verticales y oblicuas de ciudades, lugares turísticos, fragmentos de naturaleza, actividades deportivas o eventos artísticos constituyen un universo visual en sí mismo.

Dronestagram es uno de los sitios de Internet en los cuales es posible visualizar fotografías y videos tomados desde drones. El sitio funciona como una comunidad virtual en la cual los usuarios registrados pueden subir fotografías o videos, compartir dudas, sugerencias, leer entrevistas realizadas a profesionales de este tipo de fotografía y también encontrar información sobre eventos y concursos. Los usuarios *likean* y comentan las imágenes compartidas, siguiendo las prácticas ya frecuentes en otras redes sociales. En el sitio también se exhibe un enlace a *Google maps* (Figura 3), a partir del cual se visualizan los lugares del mundo que ya han sido fotografiados o filmados desde drones.⁸ Se identifican regiones ampliamente fotografiadas y otras

8 En la imagen estos lugares están marcados con el ícono de *Dronestagram* que recrea la forma de un drone comercial (cuatro círculos de colores diferentes conectados entre sí por dos líneas en intersección).

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

que, en cambio, aparecen sin el registro visual de los drones. Tal vez, estas regiones todavía no han sido fotografiadas desde drones o, las fotografías tomadas no se consideraron lo suficientemente apropiadas o interesantes para subirlas y compartirlas en este sitio. El hecho de que gran parte de los usuarios registrados en este sitio sea de Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Canadá y España, podría explicar algunos de los vacíos fotográficos que se identifican en la Figura 3. Sin embargo, este dato resulta insuficiente para explicar porque las regiones que están siendo sistemáticamente vigiladas y bombardeadas desde drones, como Irak, Pakistán y Afganistán, se presenten como vacíos fotográficos (Figura 3). Acaso estas regiones y sus poblaciones sean las más fotografiadas desde drones y, como ha estudiado Derek Gregory (2010; 2011), estos registros visuales forman parte de un aparato técnico-cultural que construye y legitima los ataques militares como prácticas inevitables y precisas. Tal vez, emprender la tarea de identificar y exponer la simultaneidad y la co-existencia que supone crear, enviar, intervenir y mirar las fotografías digitales (en todos sus géneros), vuelva a hacer que en ellas encontremos las chispas para encender otras geografías todavía no imaginadas.



Figura 3. Captura de pantalla. Fuente: Dronestagram, recuperado de <http://www.dronestagr.am/world-map-of-pictures-taken-by-drones/> (último acceso 29 de enero 2019).

Agradezco a la red Imágenes, Geografías y Educación y a las dos ediciones del seminario de discusión titulado Sobre la imagen fotográfica y los imaginarios geográficos (que realizamos en el Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires en el año 2017 y 2018). Estos han sido espacios particularmente sugerentes para pensar las imágenes con Cláudio Benito Oliveira Ferraz, Wenceslao Machado de Oliveira Jr, Flaviana Gasparotti Nunes, Gisele Girardi, Ana María Preve, Ana Paula Nunes Chaves, Malena Mazzitelli Masticchio, Santiago Urrutia Reveco, Sebastián Díaz, Cecilia Perez Winter, Perla Zusman, Hortensia Castro, Laura Isla, Paulo Bomfim, Giovana Scareli, Mateus Pires Marchesan, María Ramón y Rachel Moura de Almeida. Las obras de Vivian Galban y Alejandra Marin siguen invitándome a disfrutar de la belleza del acto fotográfico.

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

Si bien todo el texto habla sobre imágenes, debo decir que lo escribí escuchando más de una vez estos discos. Sospecho que estas melodías renovaron mi encantamiento con las fotografías de mi mesa de trabajo. Acaso ellas evoquen otras imágenes en los lectores: Daniel Barenboim, Claude Debussy (2018); Quatuor de Saxophones Inédits & Marcel Azzola, Miroirs (2008); Astor Piazzolla con su Quinteto y su Octeto, Triunfal (2014); Staatskapelle Berlin y Daniel Barenboim, Brahms. The Symphonies (2018); Fernando Otero y Victor Hugo Villena, Buenos Aires now (2017) y Avi Avital, Between worlds (2014).

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

Bibliografía

- » Bann, S. (2013). Nadar's Aerial View. En M. Dorrian y F. Pousin (Eds.). *Seeing from above. The Aerial View in Visual Culture* (pp. 83-94). Londres: I.B.Tauris.
- » Braga, A. y Cazetta, V. (2012). Imagens sobre aquecimento global em Websites ambientais: notas sobre a educação visual acerca da clássica relação sociedade e natureza. *Geograficidade*, 2, Primavera 2012, 42-53.
- » Brizuela, N. (2012). *Fotografia e Império*. Paisagens para um Brasil Moderno. San Pablo: Companhia das Letras.
- » Cosgrove, D. (1994). Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs. *Annals of the Association of American Geographers*, 84(2), 270-294.
- » Cosgrove, D. (2008). Images and imagination in the 20th-century environmentalist: from the Sierras to the Poles. *Environment and Planning A*, 40, 1862-1880.
- » Cosgrove, D. y Fox, W. (2010). *Photography and Flight*. China: Exposures.
- » Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia: Cendeac.
- » Didí-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a Gaia Ciência inquieta*. Lisboa: Imago.
- » Didí-Huberman, G. (2016). *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós.
- » Foster, J. (2006). Capturing and Losing the "Lie of the Land": Railway Photography and Colonial Nationalism in Early Twentieth-Century South America. En J. Schwartz y J. Ryan (Eds.). *Picturing place*. Photography and the Geographical Imagination (pp. 141-161). Londres: I.B.Tauris.
- » Garrett, B. y Anderson, K. (2018). Drone methodologies: taking flight in human and physical geography. *Transactions Institute of British Geographers*, 43, 341-359.
- » Gomes, P. (2017). *Quadros geográficos. Uma forma de ver, uma forma de pensar*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- » Gomes, P. y Berdoulay, V. (2018). Imagens na geografia: importância da dimensão visual no pensamento geográfico. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 27(2), 356-371.
- » Gregory, D. (2010). Seeing red: Baghdad and the event-ful city. *Political Geography*, 29, 266-279.
- » Gregory, D. (2011). From a view to a kill. Drones and late modern war. *Theory, Culture & Society*, 28(7-8), 188-215.
- » Jäger, J. (2006). Picturing Nations: Landscape Photography and National Identity in Britain and Germany in the Mid-Nineteenth Century. En J. Schwartz y J. Ryan (Eds.). *Picturing place*. Photography and the Geographical Imagination (pp. 117-140). Londres: I.B.Tauris.
- » Lois, C. (2010). Las evidencias, lo evidente y lo visible: el uso de dispositivos

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

- visuales en la argumentación diplomática argentina sobre la Cordillera de los Andes (1900) como frontera natural. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 70, 7-29.
- » Martins, L. (2013). *Photography and documentary film in the making of modern Brazil*. Machester: Manchester University Press.
 - » Marzec, R. (2014). Militarized Ecologies: Visualizations of Environmental Struggle in the Brazilian Amazon. *Public Culture*, 26(2), 233-255. Duke University Press.
 - » Mazzitelli Masticchio, M. (2016). Los paisajes topográficos ocultos en los mapas. El caso de Godoy Bonnet en la Dirección de Minas, Geología e Hidrología. *Geograficando*, 12(1). Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov12n>
 - » Mazzitelli Masticchio, M. (2017) *Paisajes montados. El uso de vistas, bosques, notas, fotografías y otros insumos visuales para la traducción de información topográfica en la cartografía topográfica de la Dirección Nacional de Minas, Geología e Hidrología*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
 - » Nye, D. (2006). Visualizing Eternity: Photographic Constructions of the Grand Canyon. En J. Schwartz y J. Ryan (Eds.). *Picturing place*. Photography and the Geographical Imagination (pp. 74-95). Londres: I.B.Tauris.
 - » Oliveira Junior, W. (2011). Fotografias dizem do (nosso) mundo: Educação visual no encarte Megacidades, do jornal O estado de São Paulo. En I. Tonini, L. Goulart, R. Militz, A. Castrogiovani y A. Kaercher (Orgs.). *O ensino da Geografia e suas Composições Curriculares* (pp. 245-257). Porto Alegre: Universidad Federal de Rio Grande do Sul.
 - » Rose, G. (2003). Family photographs and domestic spacings: a case study. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28,5-18. Royal Geography Society.
 - » Rose, G. (2015). Rethinking the geographies of cultural "objects" through digital technologies: interface, network and friction. *Progress in Human Geography*, 40(3), 334-351.
 - » Ryan, J. (2004). On visual instruction. En V. Schawtz y J. Przyblyski (Eds.). *The nineteenth-century visual culture reader* (pp.145-151). Londres: Routledge.
 - » Schwartz, J. y Ryan, J. (2006). *Picturing place*. Photography and the Geographical Imagination. Londres: I.B.Tauris.
 - » Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara. (Publicación original 1979).
 - » Thébaud-Sorger, M. (2013). Thomas Baldwin's *Airopaidia*, or the Aerial View in Colour. En M. Dorrian y F. Pousin (Eds.). *Seeing from above*. The Aerial View in Visual Culture (pp. 46-65). Londres: I.B.Tauris.
 - » Vicente, F. (2014). *O império da visão*. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960). Lisboa: Edições Almedina.
 - » Wilder, K. (2009). *Photography and science*. Londres: Reaktion Books.
 - » Youngs, Y. (2012). Editing nature in Grand Canyon National Park Postcards. *The Geographical Review*, 102(4), 486-509. American Geographical Society of New York.
 - » Zusman, P. (2017a). La "naturaleza" puesta en escena. El proceso de construcción

Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial
VERÓNICA HOLLMAN

de las cataratas del Iguazú como paisaje sublime con fines territoriales y turísticos. *Jornadas Natureza nao tem fim. Perspectivas y debates geográficos en torno a las prácticas contemporáneas de apropiación de la naturaleza*. Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras.

- » Zusman, P. (2017b). La construcción de las Cataratas del Iguazú como paisaje argentino y su valorización global. *Ciclo de Conferencias sobre la Geografía Latinoamericana*. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Verónica Hollman / vhollman@conicet.gov.ar

Doctora en Ciencias Sociales (FLACSO- Buenos Aires), Master of Arts (University of British Columbia), Licenciada y Profesora en Geografía (Universidad Nacional del Comahue). Actualmente se desempeña como Investigadora Independiente del CONICET, con sede en el Instituto de Geografía "Romualdo Ardissonne" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro de la Red internacional de investigación Imágenes, geografías y educación. También integra el Grupo de Estudio Cultura, Naturaleza, Territorio del Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires.