

Universidad de la República, Facultad de Psicología.



# Heterogeneidad y visualidad compositivas para pensar lo colectivo

## Heterogeneidad y visualidad compositivas para pensar lo colectivo

### Heterogeneidad y visualidad compositivas para pensar lo colectivo

#### colectivo

María Soledad De Rosa Revello

Docente tutor: Gonzalo Correa Moreira

Docente revisor: Lisette Grebert

Montevideo, Uruguay, 2020.

## **Heterogeneidad y visualidad compositivas para pensar lo colectivo.**

### **El trabajo con negativos fotográficos y su positivización como técnica experimental.**

*El presente trabajo forma parte de un proceso de pensamiento enmarcado en mi trayectoria formativa de grado de la Licenciatura en Psicología.*

*A lo largo de los años he ido construyendo ciertos diálogos e inscrito algunas adherencias teóricas que se han ido enriqueciendo en el proceso mismo.*

*Es en ese entendido, que este trabajo no pretende acercarse a algún tipo de valorativo universal, así como tampoco alcanzar algún tipo de trascendencia, esto es, pretender alguna instancia que supere a la tierra y a los seres humanos (El Abecedario de Gilles Deleuze, entrevista Con Claire Parnet).*

*Más bien, constituye el primer fotograma de una película de exposiciones.*

*Una apertura de diafragma.*

*Un intento en hacer foco.*

*Una búsqueda de la más adecuada velocidad de obturación.*

*Es así como de forma artesanal, se compone el estilo artístico de una fotografía capturada mediante procesos analógicos.*

*Es así como se abre paso a un proceso de búsqueda compositiva.*

*Es así como se desplegarán -en un ensayo de acto estético y político- las líneas que siguen a continuación.*

---

### **Resumen.**

El siglo XX ha encontrado importantes desarrollos teóricos que desde las ciencias humanas han alimentado la necesidad de repensar posibles relaciones entre la imagen, sus efectos y afectos, la sociedad y la cultura. Teniendo en cuenta que en términos históricos desde la modernidad en adelante, la imagen ha estado subsumida e inserta en lógicas representacionales y en el entendido de que su significación se configura polisémica, resulta posible proponer un *status* no únicamente representacional sino también político -en un sentido experimental- de la imagen en particular y de la visualidad en general. Propongo un recorrido de pensamiento que avive la reflexión crítica epistemológica, política, psicológica y estética en relación a la imagen en tanto elemento componedor de colectivo y vínculos sociales.

**Palabras clave:** Imagen - composición- colectivo- negativo- positivo- visualidad.

## 1. Enfoque, apertura de diafragma y obturación ...

### **Algunas consideraciones teóricas.**

Una de las principales inquietudes que atraviesan esta producción se relaciona con la posibilidad de poder acercarse a los componentes epistemológicos y teóricos que sostienen una teoría de lo social en términos relacionales, con el objetivo de poder encontrar un fundamento conceptual desde la Psicología Social que nos permita pensar en nuevos modos de composición de colectivo transversalizados por la intervención de la imagen visual. Para llevar adelante este recorrido plantearé algunos focos de problematización a través de los cuales poder realizar un movimiento no-lineal adhiriendo al ejercicio de un pensamiento crítico, reflexivo y creador. Asimismo la perspectiva que lo guía adquiere carácter relacional y toma distancia operativa con respecto a la lectura de la realidad en términos de anclajes trascendentes y sustancializaciones de los problemas de estudio.

La apuesta es poder desplegar -en clave de composición- un pensamiento que devenga y produzca -en un movimiento recursivo- conocimiento que habilite un diálogo con la realidad, entendiendo ésta como *“un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento en donde el espacio, es un espacio existencial que encuentra su lugar como una experiencia de relación con el mundo de un ser situado, en relación con un medio”* (Augé, 1992).

Asimismo, en términos generales, tal como plantearan Gilles Deleuze y Félix Guattari intentaré apostar a lo largo del trabajo a la construcción en términos de lo problemático en tanto característico de una ciencia nómada que se distancia de un saber totalizante y axiomático característico de una ciencia real o de Estado (Deleuze y Guattari, 1994). La impronta teórica que transversaliza el trabajo tendrá reminiscencias de la analítica genealógica foucaultiana, en tanto herramienta que posibilita hacer foco sobre los pliegues, las fisuras, los cortes y los quiebres que emergen de la multiplicidad de relaciones existentes en el campo social, consabida distancia respecto a la búsqueda de un conocimiento unitario, continuo y totalizante (Deleuze, 2003 )

Estas líneas pretenden entonces, poder trazar un recorrido a profundizar en relación a la temática de las imágenes, la visualidad, y su articulación con el campo social. Asimismo, generar apertura y proyección en relación a este trazado, sostenido por una

episteme que posibilite la emergencia de los acontecimientos en tanto devenires con rupturas, discontinuidades y habilitante de nuevas formas de conocer, pensar y ver.

Tal y como propusiera Michel Foucault a lo largo de su obra, tanto los registros de visibilidad como los de enunciación -relacionados con el ver y el decir- componen la dimensión del saber, atendiendo a las tres grandes dimensiones de análisis que ocuparan al autor -saber, poder y subjetivación- (Deleuze, 2003) De este modo, el presente ensayo de pensamiento se acerca a la producción de un conocimiento que tome en cuenta la diversidad de registros y formatos perceptivos, experienciales, afectivos, discursivos, sensibles, imaginarios y estéticos, en el entendido de que este ejercicio -que apela a la composición a partir de heterogeneidades en el plano del saber- resulta un desafío que nos compete desde nuestra dimensión disciplinar. En palabras del filósofo y crítico de arte colombiano Javier Gil (2010) :

Las experiencias como base de la producción de conocimiento originan un conocimiento ligado y fiel a lo sensible, ya que muchos aspectos de la vida no solo requieren explicaciones, sino comprensiones sentidas, imaginadas, soñadas, es decir, requieren la emergencia de un sujeto estético (p. 10)

Tanto la palabra escrita como hablada han sido consideradas a lo largo de la historia en la cultura occidental, formas privilegiadas de práctica intelectual, significación histórico cultural y de acercamiento a un conocimiento válido. Asimismo, lo textual ha configurado en términos de su significación, la construcción de un sentido de carácter secuencial acorde a un eje temporal lineal que necesariamente requiere la práctica de la escritura, por ejemplo. En relación a las ciencias humanas -antropológicas específicamente- es innegable el papel que ha jugado la imagen en la producción de imaginarios en relación a lo extranjero y exótico en la tradición investigativa etnográfica clásica.

Teniendo en cuenta el predominio y la fuerza que ha tenido el modelo mimético en relación a los sistemas de producción de imágenes que ha dominado la escena sociocultural desde la época moderna -con reminiscencias hasta nuestros días- y por lo tanto la subsunción de la imagen bajo lógicas de representación o espejo, es que entiendo la significación de aquella como polisémica. En este entendido resulta posible proponer un *status* no únicamente representacional sino también político de la imagen en particular, y de la visualidad en general.

El siglo XX ha encontrado importantes desarrollos teóricos que desde las ciencias humanas han alimentado la necesidad de re-pensar posibles relaciones entre la imagen, sus efectos y afectos, la sociedad y la cultura. La fotografía, en tanto gesto técnico, expresivo y componedor de los diferentes momentos históricos que han atravesado el campo social y

cultural de la humanidad, surge como resultado de ciertos avances relacionados con la óptica y la química en el contexto del moderno auge de la Revolución Industrial. Esta práctica relacionada con la escritura de la luz cuenta con una multiplicidad de historias contadas que la insertan en el campo social de las imágenes adoptando diferentes posiciones a lo largo de la historia.

El término fotografía -del griego *photos* (*luz*), *graphein* (*escritura*)- fue acuñado - junto con los términos *negativo* y *positivo*- por el científico inglés Jhon Herschel alrededor de los años 1830-1840, designando el acto de fijar una imagen en tanto huella que deja la luz sobre determinado soporte así como la posibilidad de su reproducción.

Desde las primeras experimentaciones técnicas vinculadas a los procesos de fotografía analógica pasando por los retratos y autorretratos que signaron y atravesaron el campo social de la burguesía europea en los años 1900 hasta la práctica selfie característica de la época posmoderna, la imagen fotográfica ha formado parte desde su nacimiento, del escenario sociocultural de la humanidad.

Entre las décadas de los años 60 y 90 del siglo pasado tiene lugar la configuración de un campo disciplinar relacionado con la estética así como el surgimiento de prácticas que integran la fotografía y los estudios visuales al campo cultural y social. A este respecto W. Mitchell (2003) -historiador de arte contemporáneo- dice lo siguiente : *“la cultura visual fija su atención en todas aquellas cosas extrañas que hacemos mientras miramos, contemplamos, mostramos y presumimos o -por el contrario- mientras nos ocultamos, disimulamos o rehusamos mirar”* (p. 23). Asimismo, plantea como núcleo de problematidad central perteneciente al campo de lo que denominaremos visualidad, un proceso doble que involucra no solamente la construcción social de la visión sino la construcción visual de lo social, requiriendo las imágenes en este entendido, de todo un andamiaje de producción social y cultural. Es Mitchel uno de los principales teóricos contemporáneos interesados en el campo de la visualidad que propondrá un particular giro de imagen (pictorial turn) postulando que la historia del arte es en verdad la historia de las imágenes.

El énfasis de sus teorizaciones es puesto en los procesos cotidianos de mirar y ser mirado, cómo se desarrolla esta construcción en el seno de interrelaciones visuales, institucionales, discursivas y corporales. Tanto la mirada, las prácticas de observación, el placer visual, y el rol de los espectadores -dirá Mitchel- pueden ser alternativas a las formas semióticas tradicionales del proceso representativo tales como desciframiento, decodificación e interpretación (Mitchel, 2003)

Otro antecedente clave para el tratamiento cultural de la imagen lo encontramos en el propio desarrollo de la semiótica, cuyo campo de conocimiento se basa en la generación de procesos de pensamiento entendiendo a la fotografía como un dispositivo productor de significaciones. Desde este punto de vista, relacionado específicamente con la teoría de la

imagen, encontramos en un autor como Roland Barthes ciertas profundizaciones teórico-conceptuales relacionadas al origen de la imagen fotográfica como dispositivo de lenguaje que son de interés para este trabajo. En su obra *La cámara lúcida*, Barthes (2004) se propone formular el rasgo fundamental de toda fotografía, la cual es concebida como reproducción y constatación de la realidad y en tanto lenguaje con elementos de composición y estilo. Asimismo, establece diferencias entre las imágenes fotográficas y las imágenes pictóricas a través de las cuales sería posible representar algo que no haya sido necesariamente visto o constatado. Según el autor, la fotografía adquiere valor con la desaparición de lo fotografiado que, en tanto referente, se obstina en estar siempre presente. De aquí su máxima que define a la fotografía como: esto ha sido, esto ha estado allí. Al respecto, nos dice:

Es preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (...) en qué se diferenciaba el referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo 'referente fotográfico' no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto (...) Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, deberemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía (...) El nombre del noema de la Fotografía será pues: 'esto ha sido' (Barthes 2004 p. 120)

Algunas versiones de la historia de la fotografía apuntan que ésta surge ante la necesidad del ser humano de *fijar* la realidad mediante la ayuda de dispositivos técnicos. En relación a estos últimos y particularmente a la cámara fotográfica, Verón plantea que ésta acompañó y resultó de utilidad al proyecto positivista de la modernidad posibilitando la puesta en público de lo privado, inaugurando de esta forma una nueva subjetividad relacionada con compartir un espacio común y con la coexistencia de los individuos diagramada por el contrato social (Verón, 1994).

Es posible tomar contacto con algunos análisis de la imagen que no la conciben en tanto fuente de datos certeros y objetivos sino: "*como fuentes de estudio de una psicología de la expresión humana*" (Warburg, 2005) que se han contra-posicionado en relación a una valoración tradicional y heredera del racionalismo ilustrado que la concibiera como una fiel representación de la realidad.

Es también a lo largo de las mencionadas décadas que surgen algunos giros de pensamiento y estéticos que cuestionan la fuerte vinculación existente entre la fotografía y el

arte y entre ésta y los modos de representación en general. Dichos giros se unen a la crítica de las concepciones y cánones del mundo moderno.

En lo que refiere al ámbito de la imagen surgen -pasados los primeros decenios del siglo- ciertos cuestionamientos al realismo fotográfico y a todo un sistema de referencia conceptual, ideológico y paradigmático que significarían una ruptura sobretodo con el carácter convencional, clásico y mimético de la fotografía en tanto espejo, semejanza y analogía del mundo. A nivel artístico en general se diagraman expresiones de lo que se conoce como arte de vanguardia o independiente que tendrá su visibilidad en el campo de la fotografía artística del siglo XX. Es posible pensar en las experimentaciones vanguardistas que cuestionaron radicalmente el papel del arte institucionalizado en la sociedad proponiendo una visión móvil y constructora de la realidad que incluya el arte como fundamental dimensión de la vida. Intervenciones a través de la fotografía en modalidad de collages o fotomontajes, diversidad de articulaciones entre cine, diseño editorial y fotografía, experimentaciones con procesos químicos de revelado así como expresiones del surrealismo, dadaísmo, expresionismo y futurismo configuran algunos ejemplos de vanguardias en relación a los sistemas de representación transversalizados por la imagen.

En el terreno cinematográfico también podemos encontrar referencias conceptuales en relación a la importancia de las imágenes para la producción de la vida. En esta dirección cabe destacar el aporte del director de cine contemporáneo franco-suizo Jean Luc Godard quien produjo pensamiento en relación al trabajo creativo con imágenes, destacando la importancia de éstas en términos vitales y operativizando su concepción mediante la técnica de montaje. Gilles Deleuze (1993) refiere en relación al trabajo de Godard lo siguiente:

Lo que cuenta es el 'intersticio' entre imágenes. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra, sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza debe interrogarse. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación, sino de diferenciación; como dicen los matemáticos (...) dado un potencial, hay que elegir otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo. (...) Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera. (p. 239)

La técnica de montaje llevada adelante por Godard resulta interesante para pensar nuestro trabajo en relación con la visualidad dado que se apoya en una cierta interrupción en la continuidad del tiempo, dando lugar a la emergencia y producción de algo nuevo. Al decir

del filósofo francés Jacques Rancière (2005): Godard, (...) *“crea otra no-linealidad construida por unidades no abiertas causalmente pero unidas por una solidaridad que no es argumental, sino visual y afectiva (...) crea acontecimientos-mundo.”* (p.201).

Algunos de los objetivos de los ensayos de experimentación con negativos fotográficos realizados en el marco del presente trabajo se encuentran transversalizados por esta referencia-matiz conceptual referido al montaje.

Más acá en el tiempo, desde la disciplina histórica -y a nivel latinoamericano- se han producido trabajos de pensamiento relacionados con la imagen visual y la memoria en referencia a movimientos obreros, a la migración y al género, entre otros (Lobato, 2004). Ciertas discursividades antropológicas, vinculadas con la práctica etnográfica y la producción de material visual, han problematizado el asunto de la mirada en relación al otro dando lugar al nacimiento del campo de estudio de la antropología visual.

A partir de esta breve presentación y ubicación sociohistórica de la imagen fotográfica con respecto a su posicionamiento y significación, es posible pensar que la producción de imágenes responde a y requiere un entramado de relaciones que se despliega en forma compleja e intrincada dando lugar a la conformación del campo social y cultural.

Resulta pertinente para poder pensar en relación a éste último y los anclajes en términos de significación que adquiere lo colectivo en tanto experiencia de composición de acontecimientos, traer a escena algunas nociones que serán de ayuda.

El filósofo y antropólogo francés Bruno Latour propone a lo largo de su obra el desarrollo de la denominada sociología de las asociaciones, entendiendo por ésta un conjunto de postulados epistemológicos y metodológicos que sostienen y posibilitan el estudio de unas conexiones que circulan, se producen constantemente y generan que lo social no sea algo dado sino el efecto de múltiples relaciones, el resultado de una serie de procesos de asociación. De esta forma es posible comprender -siguiendo al autor- que en un colectivo se diagraman, tejen y entretejen diversidad de fuerzas en permanente relación, existiendo los actores únicamente en interacción, conformando lo que denomina como un actor-red. Esta perspectiva abandona la mirada sustancial de la acción colocando el énfasis en lo que acontece en el medio.

La noción de actor-red nos permite pensar a los espacios, fenómenos y acontecimientos de la realidad social en tanto relacionales, vinculares, asociados, heterogéneos y complejos. Siguiendo esta línea de pensamiento, no es posible pensar la realidad y el campo social y colectivo como un todo completo e integrado sino que éste se despliega en términos de movimiento, fuerza, conexión, relación y circulación, en palabras del autor, en procesos de traducción. Dichos procesos involucran inherentemente



movimiento e invención: *la creación de un lazo que no existía con anterioridad y que en cierta medida modifica los iniciales* (Latour, 1999, p. 214).

Así, uno de los aspectos neurálgicos de la teoría del actor-red es la puesta en foco sobre el efecto que produce la heterogeneidad de relaciones que componen una realidad posible, concebida ésta siempre de un modo relacional. El énfasis de la cuestión no se apuntala en el actor ni en la red en sí mismos, sino en lo que se produce en términos de efectos, es decir, lo que produce-crea dicha interacción. Tomando en cuenta estos planteos, es que considero posible proponer, en tanto forma de ejercicio político, la necesidad de ampliar la comprensión sobre el régimen visual establecido incluyendo la heterogeneidad de relaciones que participan del proceso de producción de una imagen cualquiera. Se trataría, en definitiva, de generar condiciones para el reconocimiento de dicho proceso, asumiendo el carácter colectivo y experimental de este acto creativo, dando relevancia a todas las cadenas de asociación que participan de su composición (incluyendo artefactos, técnicas, materiales diversos como papel, productos químico y/o electrónicos, sensibilidades y puntos de vista, entre otros).

Esta preeminencia de lo colectivo y su capacidad de producción es consustancial a la noción de composición introducida por Gilles Deleuze a propósito de la obra de Baruch Spinoza. En la obra de Latour (2010) podemos encontrar el uso de este concepto como forma de entender el carácter colectivo y distribuido de la acción:

A pesar de que la palabra composición es demasiado larga y ventosa, lo que es bueno es que subraya que las cosas tienen que estar juntas mientras se conserva su heterogeneidad. Además, está conectada con la compostura; tiene raíces claras en el arte, la pintura, la música, el teatro, la danza y, por lo tanto, está asociada con la coreografía y la escenografía; no está muy lejos de compromiso, conservando un cierto sabor diplomático y prudencial. Hablando de sabor, lleva consigo el olor picante pero ecológicamente correcto del compost en sí mismo, debido a la descomposición activa de muchos agentes invisibles. (...) Una composición puede fallar y, por lo tanto, conserva lo que es más importante: la noción de constructivismo. (...) Por lo tanto, desvía la atención de la diferencia irrelevante entre lo que se construye y lo que no se construye hacia la diferencia crucial entre lo que está bien o mal construido, bien o mal compuesto. Lo que se debe componer puede, en cualquier momento, descomponerse (traducción propia, pp. 473-474).

Latour conceptualiza en torno a la composición y su importancia para la emergencia de las relaciones colectivas. Es la heterogeneidad de sujetos y objetos en asociación constante a la que refiere Latour la que compondrá y devendrá colectivo. Tanto la dimensión referente a la producción de subjetividad y sus procesos como las dimensiones que se

relacionan con los objetos se encuentran en continuo movimiento de transformación y composición. La noción de des-composición resulta también -como vemos- de vital importancia a la hora de pensar el proceso de producción de relaciones y el entramado colectivo. El propio Latour refiere a ella en tanto interjuego composición-descomposición.

Tomando como punto de partida las propuestas de Latour, es posible pensar en los procesos de producción de imágenes y de trabajo con la visualidad en tanto campo de intensidades, conexiones y heterogeneidades y, de esta forma, a los procesos de composición colectiva como formando parte de dicha heterogeneidad. En estos términos, también es posible acercarse a alguna explicación en relación a los componentes, las relaciones y las formas en que se producen las conexiones. Considero, asimismo que toda experiencia de ensayo creada para poder pensar en estas cuestiones, puede ser concebida en su capacidad de: *potenciar la vida colectiva, producir nuevos acontecimientos —en la ciencia, el arte, la filosofía, la política— (y) propiciar más y mejores conexiones*, tal como refiere Heredia (2012, p.100)

Es posible dar un giro más a la cuestión compositiva / descompositiva y convocar las nociones de acontecimiento, heterotopía y montaje que serán útiles para pensar los regímenes de visualidad en relación con lo colectivo.

Foucault propone la creación de acontecimientos en relación a la imagen pictórica y fotográfica en el marco de un texto escrito para una exposición de arte (Foucault, 1975). Lanza algunas preguntas y propuestas que resultan interesantes, dice al respecto de la fotografía que -ésta- parte de la realidad en tanto medio creativo: *comienza su tránsito a partir de un espacio concreto de lo real para terminar en la generación de nuevas poéticas, de nuevos eventos que posibilitan impensables relaciones: la imagen se devela, más allá de su técnica, como el desarrollo de una nueva poética. (p. 126)*

Se pregunta cómo re-aprender a distorsionar las imágenes que nos son impuestas y fabricar otras, y destaca la importancia de poner las imágenes en circulación: *hacerlas transitar, tergiversarlas, deformarlas, ponerlas al rojo vivo, congelarlas, multiplicarlas (...) y jugar, en toda ciencia y placer, con y contra los poderes de la imagen. (p. 118)* El llamado que Foucault realiza aquí es a la creación de nuevos acontecimientos en el plano de la imagen, esto es, eventos que magnifiquen otros eventos, que los combinen y den lugar a nuevas e ilimitadas circulaciones de la imagen. Acontecimiento entonces, dirá, en tanto multiplicidad de relaciones instantáneas que se disponen haciendo emerger las fotos antes miradas, siempre de una nueva manera.

Es esta posibilidad de la emergencia de nuevas y distintas maneras de ejercitar la mirada la que motiva este ejercicio de pensamiento.

En relación a la dimensión espacial del devenir de los acontecimientos, la referencia conceptual de heterotopía que propusiera Foucault en su conferencia *Los espacios otros* en

el año 1967, resulta interesante para pensar nuestros ensayos de trabajo con la visualidad en tanto actos estéticos y políticos. Foucault designa de esta manera a aquellos lugares diferentes respecto al orden y regularidad de la historia lineal, completa y universal: (...) *son lugares otros, su configuración escapa a lugares de poder, de saberes hegemónicos y discursos organizados (...) se forman con relaciones, interrelacionan elementos (...) constituyen posibilidades de ser, de habitar el mundo. Tienen el poder de yuxtaponer en un solo lugar varios espacios* (Toro-Zambrano, 2017 p.24) En el marco de su obra, Foucault adhiere a esta noción tomando distancia y contraponiendo en cierta forma la de utopía en tanto promesa de estabilidad, frente a ésta propone la heterotopía que se despliega atravesada por el conflicto y la heterogeneidad. Los espacios que proponen las heterotopías son espacios en crisis, abiertos al devenir de los acontecimientos, con ordenamientos de lugares en apariencia incompatibles entre sí y tiempos signados por la heterogeneidad.

Al decir de Didi Hubermann (2011), la heterotopía:

“plantea máquinas de imaginación que crean espacios de ilusión” y se pregunta “¿no será ese campo operatorio capaz de poner en práctica a nivel epistémico, estético, incluso político, ‘una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos’, o sea, el espacio para ‘la mayor reserva de imaginación?’” (p. 51-52).

Para pensar nuestro trabajo con la visualidad e imágenes fotográficas y su proceso negativo y positivo, resulta interesante la dimensión espacial que configura el encuentro entre los sujetos considerando un espacio en donde circule la imaginación, la afectividad, la multiplicidad de miradas, el cuestionamiento de las coordenadas témporo-espaciales y la problematización del propio habitar del espacio. Encuentro entre los sujetos que será singular, complejo y heterogéneo, que deviene acontecimiento espacializado y temporalizado bajo unas lógicas que intentan alterar el orden visual, esto es, proponer otro, ensayando nuevas formas de ejercitar nuestra mirada, acto político en sí mismo.

En relación a dichas lógicas resulta ajustado pensar en la noción de montaje para poder problematizarlas. Serguéi Eisenstein, cineasta ruso del siglo XIX es conocido como el padre del montaje, técnica que consiste básicamente en la puesta en relación directa de imágenes diferentes. En su libro *El sentido del cine*, Eisenstein (1958) define el montaje como una ruptura en la continuidad del discurso narrativo clásico, en donde se despliegan situaciones de concordancia en apariencia imposibles. Señala que el montaje es, ante todo, un conflicto dialéctico donde nuevas ideas emergen a partir de la articulación de imágenes distintas. En el año 1905 Aby Warburg, historiador de arte alemán, propone un método de investigación en relación a la memoria y las imágenes, creando su *Atlas Mnemosyne*, un

sistema de presentación y exploración de imágenes mediante técnicas de montaje y collage. Didi Huberman (2010) en relación al Atlas de Warburg dirá lo siguiente:

“ (...) el Atlas despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento de la cultura occidental. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito. (...) La confrontación de imágenes en mesas de trabajo define cartografías propias, universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos.” (p.20)

Es esta posibilidad de apertura hacia nuevas maneras de ejercitar la mirada y trabajar con las imágenes y la visualidad la que habilita a plantearnos el asunto de la política en relación a ellas. La puesta en relación de diferentes imágenes sin criterios excluyentes de causalidad o linealidad témporo-espacial posibilita la emergencia de unas formas -otras- singulares de ejercitar nuestra capacidad de mirada. He aquí la creación de espacios de administración de lo visible que pretenden alejarse del régimen visual impuesto y hegemónico con características de inmediatez y masividad proponiendo la circulación de efectos de la imagen en todas sus posibilidades de afectación. El asunto político relacionado con la administración de las visibilidades y en tanto espacio que habilita el despliegue de nuevos modos de mirar, pensar y hacer es trabajado por el filósofo Jacques Ranciere (2014) quien nos propone ejercitar un pensamiento atento a cómo se reparten las sensibilidades, es decir, atento a las condiciones que hacen ver o no ver, a cómo se distribuyen las imágenes y a cómo se establecen relaciones entre lo que vemos y decimos, entre lo que se hace y se puede hacer. A este respecto dice el autor: *la política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y las posibilidades del tiempo.* (p.20)

## **2. Disparos, fotogramas y ensayos ....**

### **2.1 Talleres de experimentación a partir del trabajo con la visualidad mediante el proceso de visualización de negativos fotográficos y su positivización.**

*“Entonces, en este entramado vivo, complejo y multidimensional que constituye lo que llamamos experiencia, no hay simplemente hechos y cosas que suceden; hay personas que pensamos, que sentimos, que vivimos;*

*personas que hacemos que esos hechos acontezcan en contextos  
y situaciones determinadas y que al hacerlo  
construyen nuevos contextos, situaciones y relaciones”*

*Oscar Jara Hollyday*

El presente apartado junto con el siguiente, pretenden dar cuenta de los encuentros que se llevaron a cabo en el marco del proceso de realización del presente trabajo con el objetivo transversal de otorgar visibilidad al status político de la imagen en particular y de la visualidad en general entendiéndolas en su posibilidad de composición de colectivo. Resulta pertinente para dar paso a la descripción de los ensayos ciertos planteamientos que en términos conceptuales nos ayudarán. En primer lugar, una explicación breve relacionada con el proceso que llamamos positivado de negativos fotográficos.

Para la obtención de una fotografía mediante sistema analógico de captura, es necesario el desarrollo de un verdadero proceso. Éste se encuentra inserto en una trama de historicidad relacionada con los primeros procesos técnicos fotográficos de gran difusión durante el siglo XIX. En primer lugar, el término analógico derivado de *analogía* y éste del vocablo antiguo griego *analogikós*, en tanto adjetivo, refiere semejanza, similitud y suele utilizarse para caracterizar algún tipo de sistema o dispositivo, en general en contraposición con los sistemas digitales. En los orígenes de la fotografía fue acuñado para caracterizar los procesos de impregnación de la luz en soportes sensibles a ella. Experimentaciones como las del químico francés Joseph Niépce por los años 1820 quién desde la ventana de su casa logró reflejar el paso del tiempo -a través de lito y heliografías- así como la invención del procedimiento de reproducción de imágenes llamado daguerrotipo consistente en la preparación artesanal de una emulsión para luego capturar y revelar la fotografía, dieron origen -tras procesos de avances químicos y técnicos- a la fotografía analógica.

Dos dimensiones resultan fundamentales y transversalizan la experiencia de la fotografía posibilitándola, éstas son la luz y el tiempo. Básicamente las imágenes fotográficas se generan por impregnación de la luz en una película-papel fotosensible compuesta por una emulsión de gelatina y sales de plata. Ésto sucede una vez que la interacción entre los fenómenos y condiciones de luz y el tiempo de exposición de la película a aquella tiene lugar, dentro de un dispositivo óptico oscuro o cámara fotográfica. De esta forma y tras unos procesos químicos de revelado -también atravesados por las condiciones de luz y tiempo- se obtienen los denominados negativos fotográficos, que sometidos luego a procesos químicos, físicos o digitales se transformarán en otra imagen de tonos invertidos

conocida como positivo o la foto tal y como la conocemos en su forma de circulación convencional.

El negativo fotográfico así obtenido posee una característica fundamental: las zonas que se visualizan oscuras en él corresponden a las zonas de mayor entrada de luz, esto es a las más brillantes de la escena capturada y las más claras del negativo se verán como las más oscuras en el positivo. Este proceso de inversión de tonos da como resultado el denominado positivo. Como vemos, tanto para la obtención del negativo una vez presionado el obturador de una cámara fotográfica como para la del positivo mediante los diversos mecanismos posibles, es necesaria la configuración y el entramado de una multiplicidad de relaciones dispuestas para su producción. Ambas instancias -negativo-positivo- componen el proceso fotográfico y las encontramos insertas en múltiples redes de asociación y relaciones. De esta forma, las condiciones de luz, las subjetivas del fotógrafo, los materiales que componen la película fotográfica, los artefactos de captura y revelado, así como las técnicas y sistemas de trabajo y procesamiento de la imagen, entre otros elementos, son parte componedora de la fotografía y del proceso de trabajo con imágenes. Cada elemento se dispone de una cierta manera afectando las formas de producción de cada imagen y los efectos que a partir de la circulación de ellas se desplieguen, siendo únicas en su singularidad y a la vez parte del complejo entramado de producción.

El término negativo constituye -además- una categoría conceptualmente connotada sobre la cual se han construido basamentos de tipo filosófico y referencias teórico-epistemológicas en el campo de las ciencias humanas. Encontramos en la dialéctica negativa desarrollada por el filósofo alemán Theodor Adorno (1984), por ejemplo, algunas consideraciones. Al respecto nos dice:

La dialéctica negativa pone su atención en aquello que la filosofía tradicional ha negado o reducido. (...) En relación con aquello que la filosofía no podía pensar, puesto que era ininteligible y, por tanto, innombrable, la dialéctica negativa insiste en pensar lo in-pensable, en hablar de lo que no se puede hablar. (p.69)

En relación a las instancias experimentales que nos ocupan -y que desarrollaré con más detenimiento en la siguiente sección- considero importante realizar cierta propuesta en consonancia con las líneas conceptuales que se vienen desplegando. Una vez puesta en marcha la propuesta de trabajo con los negativos fotográficos, surge desde lo perceptivo y discursivo la idea de cierta potencialidad del negativo en sí mismo. La apuesta, relacionada con una cierta ruptura del eje secuencial en cuanto al despliegue de efectos y afectos a partir de la circulación de las imágenes, permitió pensar en una operatividad del negativo, a

partir de la cual fue posible pensar en otros modos de ejercitar nuestra mirada. Las imágenes positivas fueron experimentadas no en tanto resultado final acabado y forma unívoca de visualización de una imagen, sino como formando parte de una instancia del proceso visual, insertas en complejas redes y andamiajes de producción. Asimismo, las imágenes negativas desplegaron sus propios efectos, afectos y sentidos, posibilitando la emergencia de múltiples y diferentes apreciaciones incluso respecto de una misma imagen en relación con su positivo.

Permitir el acontecer de lo in-mirable y de otras formas de mirar, dar lugar al despliegue de diversos registros de lo sensible y habilitar la puesta en marcha de instancias colectivas para ello forma parte de un cierto ejercicio de desplazamiento político de la mirada, esto es, de la propuesta de otros regímenes de visibilidad. Lo negativo es tomado aquí no como una fase preparatoria del positivo correcto, acabado y final sino como portador de potencia en tanto posibilidad de ser en sí mismo, tendiendo a su propia positividad.

Interesa destacar, entonces, un plano de afirmatividad de lo negativo. En esta línea, es el filósofo Jacques Rancière (2014) en reflexiones en relación a la estética y a nuevas formas de subjetividad política, quien realiza en su obra *El reparto de lo sensible* una invitación interesante a: *des-encajar, des-colocar, recomponer de otro modo las partes ensambladas, desanudar lo anudado, mirar como extranjero, dar lugar al pensamiento de la alteración y del disenso* (p.5) Siguiendo la línea de concepción de lo político planteada por Rancière en tanto referida a lo que vemos y podemos decir y a quién tiene la posibilidad de ver y decir, es que resulta posible e interesante proponer un ejercicio de lo político como espacio: *desplegando nuevos modos de mirar, pensar y hacer que alteren lo establecido y posibiliten el devenir de corporalidades, espacialidades, voces, miradas, recorridos y palabras en diálogo.*(p.15)

Michel Foucault elaboró sus preocupaciones a lo largo de su obra en torno a las formas que adquiere la administración de los diversos juegos de fuerzas que operan en el escenario de la humanidad, es decir, se ocupó principalmente de la relación entre el saber y el poder. Tanto los regímenes de lo decible -es decir de enunciación- como los de visibilidad, componen y conforman dimensiones políticas pasibles de ser experimentadas, practicadas, alteradas, intervenidas, resignificadas. Al respecto de las visibilidades señala Deleuze (1987) que éstas:

(...) no son formas de objetos ni siquiera formas que se revelarían al contacto de la luz y de la cosa, sino formas de luminosidad creadas por la propia luz y que sólo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores, reflejos, centelleos (p. 80)

El presente trabajo de pensamiento configura un intento de enfoque en relación a la importancia de la composición-creación de espacios políticos en tanto posibilidades de administración de prácticas, discursos, decires y mirares en relación constante, continua y compleja. Administración que incluya la diversidad de registros sensibles, perceptivos, experienciales y discursivos y permita ampliar nuestra potencia de composición colectiva en clave afectiva.

## 2.2 Los ensayos...

*“Para ello se requiere el armado de un protocolo de experimentación.*

*¿Qué hacer?:*

*construir una pequeña máquina,  
con un lugar, un plan y un colectivo,  
micropercepciones,  
umbrales, pasos, migraciones,  
proliferaciones, una creación,  
un pueblo por venir.”*

*Gilles Deleuze*

En clave de ensayo y experimentación, se realizaron dos encuentros guiados por dos objetivos principales, a saber: en primer lugar, experimentar la mirada a partir de la heterogeneidad de relaciones afectivas y políticas emergentes del proceso de trabajo con negativos fotográficos y su posterior positivización; en segundo lugar, visibilizar el *status* político de la imagen en particular y de la visualidad en general, entendiéndolas en su posibilidad de composición y habilitación de lo colectivo.

La propuesta consistió en convocar personas —que tuvieran o no negativos fotográficos para compartir— a la realización de dos instancias experimentales. La primera de ellas estuvo relacionada con la visualización y manipulación de los negativos fotográficos teniendo como consigna guía trabajar con el material de negativos fotográficos para luego



establecer agrupamientos que nos permitieran pensar el lugar que ocupa la imagen visual en nuestra forma de componer colectivo.

A partir del encuentro con material de negativos fotográficos y con diferentes modos de visualizarlos —lupas, al trasluz, visores con lupa y caja de luz— se produjo un intercambio relacionado con la visión que nos ofrece el negativo, en tanto instancia que compone en sí misma el proceso de visualidad.

Las siguientes son algunas de las preguntas guía que transversalizaron el primer encuentro: ¿qué nos permite ver un negativo? ¿qué aspectos de la imagen cobran relevancia en términos de presencias, ausencias, intensidades, luces, sombras, colores y relaciones geométricas? ¿en qué agrupamientos temáticos nos permiten pensar las imágenes? ¿cómo se comportará el positivo?

Embarcados en la tarea, se habilitó el proceso de visualización del material y el registro amplio del nivel perceptivo que éste implica —anotaciones, grabación de los intercambios, fotos— para luego dar paso a la selección de algunas de las imágenes que por diversos motivos llamaron la atención de quienes participamos. Las imágenes seleccionadas fueron nueve y se mantuvieron desde entonces en ambos encuentros. Por su parte, la segunda instancia tuvo como objetivo principal retomar el trabajo en relación a los agrupamientos emergentes en torno a los nueve negativos seleccionados, esta vez positivados e impresos en papel fotográfico. Luego de llevado a cabo el proceso de positivización mediante escáner digital, procedimos al abordaje de las imágenes a través de la construcción de un mapa visual. El objetivo fue desplegar, desde un registro perceptivo y discursivo, la mayor cantidad de relaciones, asociaciones y afecciones habilitadas por la circulación de las imágenes en forma de mapa visual.

La composición de imágenes mediante el formato de mapa posibilita visibilizar y exponer mediante la diagramación y el delineado de un trazado único y singular, el proceso de trabajo otorgando un registro de estilo compositivo, así como una síntesis no dialéctica de los procesos. Del análisis de las imágenes trabajadas en el taller, tomando los aportes de quienes participamos, me permito identificar algunos procesos o —más específicamente— relaciones que dan cuenta del carácter tensional y no dialéctico de lo positivo y lo negativo del trabajo de visualización experimental.

## Visualización de fuerzas

A partir de la visualización de las figuras que se prestan a continuación surgen asuntos relacionados con la fuerza, es decir, con la forma que adopta el poder. ¿Cómo captar esa fuerza? ¿Cómo es captada?

En el taller, los participantes discutimos en relación a los efectos que la fuerza produce, siendo a partir de éstos, y del rastro formal de su acción, que es posible su captación. En la misma dirección, apreciamos ciertas relaciones lumínicas singulares y únicas que recaían sobre los cuerpos, generando un proceso de cierta atracción o magnetismo en relación a ellos. La visualización de estas imágenes echó a andar el pensamiento e intercambio en torno a los juegos de fuerzas y situaciones de tensión que se visualizan de diferente manera en ambas imágenes. A lo largo del proceso resultó posible destacar cierta operatividad de la geometría es decir, cómo ésta organiza algunos aspectos de la imagen. Por ejemplo, en la *figura 1* en su versión negativa pudimos ver la tensión entre la verticalidad de la reja y el cuerpo del niño como una relación de fuerza en estado puro ya que nos permite apreciar cómo un cuerpo es detenido por la fuerza del metal.



Figura 1

Así, identificamos tensiones y coexistencia de relaciones que provocan cierto descentramiento del proceso del mirar. Esta composición habilita a pensar una relación antagónica -un cuerpo que quiere avanzar y otro que lo detiene- en cambio, en la imagen positiva no parece verse del mismo modo ya que el cliché de la figura opera como catalizador de una imagen habitual: un niño viendo el desfile de carnaval. En relación a estas imágenes surgen algunas ideas que proponen al negativo como habilitador de cierta desnaturalización del proceso de la mirada y como una relación que borra la mirada

dominante habilitando nuevas percepciones. La inversión tonal producida por el negativo posibilita la configuración de otros escenarios de despliegue de fuerzas en tensión generando un nuevo espacio perceptivo que rompe las coordenadas espacio-temporales que intenta registrar el positivo. Esto podría pensarse como una potencia heterotópica presente en la composición negativa de la imagen. La visualización de la *figura 2* habilitó la discusión entorno a la centralidad de la fuerza y las relaciones lumínicas que se singularizan adoptando unas formas particulares.



Figura 2

Su negativo revela una no-centralidad de fuerzas, es decir, se presentan en esta imagen varios centros de ella, no detectándose un epicentro sino varias fuerzas en tensión. De este modo, la visualización del negativo configura la emergencia de un acontecimiento visual en tanto posibilita un devenir de la imagen que ocasiona ruptura y discontinuidad en relación a cierta convencionalidad naturalizada de su versión positiva. Asimismo, la versión positiva de esta imagen pareciera normalizar las relaciones de fuerza organizandolas entorno a situaciones, paisajes y formas conocidas como ser la playa, un muelle y la rambla. La visualización de la *figura 3* en su versión negativa produce una discusión en relación a la captación de fuerza de un aparente rostro humano.



Figura 3

Pareciera que el negativo lograra captar una cierta fuerza del devenir humano del muñeco. Puestas a jugar ambas versiones de la imagen -a modo de montaje realizando el ejercicio de visualización de una y otra sin orden secuencial- se intercambia en relación a la positividad del negativo, componiendo en sí mismo una nueva situación visual. Tras el visionado de la versión negativa aparece en escena un rostro y cuerpo humano con un centro de fuerza apuntalado y con cierta definición hacia el primero, poseedor de una gestualidad singular y fuerte. El positivo se comporta generando efectos de sorpresa tras la aparición del muñeco. Dada la configuración lumínica que caracteriza a la versión positiva se trasluce en ella una neutralización de la fuerza que aparece casi en forma cruda en la versión negativa. La visualización de estas imágenes en todas sus versiones habilitó la composición de escenarios visuales heterogéneos, ocasionando rupturas en las lógicas de concepción representacional de las imágenes. Dichos escenarios fueron poblados por juegos de fuerzas en tensión así como por multiplicidad de relaciones lumínicas y geométricas no habituales.

#### *Apertura de nuevos sentidos*

La potencia heterotópica del negativo trae consigo la apertura de nuevos sentidos, pero para ello es necesario realizar una serie de operaciones empleando variados métodos de visualización. En el positivo de la *figura 4* podemos ver fuegos artificiales, no obstante cuando hacemos el visionado de su negativo, la imagen que emerge habilita nuevas metáforas visuales.



Figura 4

Por ejemplo, una de las participantes, a propósito de este negativo en particular, comentó que la imagen le sugería una lectura del campo social en términos de fuerzas en tensión. Ella argumentó que, a través de la imagen, podían visualizarse ciertas rupturas en relación a un orden preestablecido, percibiendo fuerza y movimiento más que estabilidad y orden. El corrimiento de la imagen positiva, es decir aquella imagen esperada que nos es más habitual, produce un quiebre de sentido posibilitando que la percepción de la imagen -negativa- traiga a colación la proliferación de nuevos efectos de sentido, tal como es el caso del uso de la metáfora. La visualización de la *figura 5* habilitó el intercambio en relación a los trazos de escritura e inscripciones.

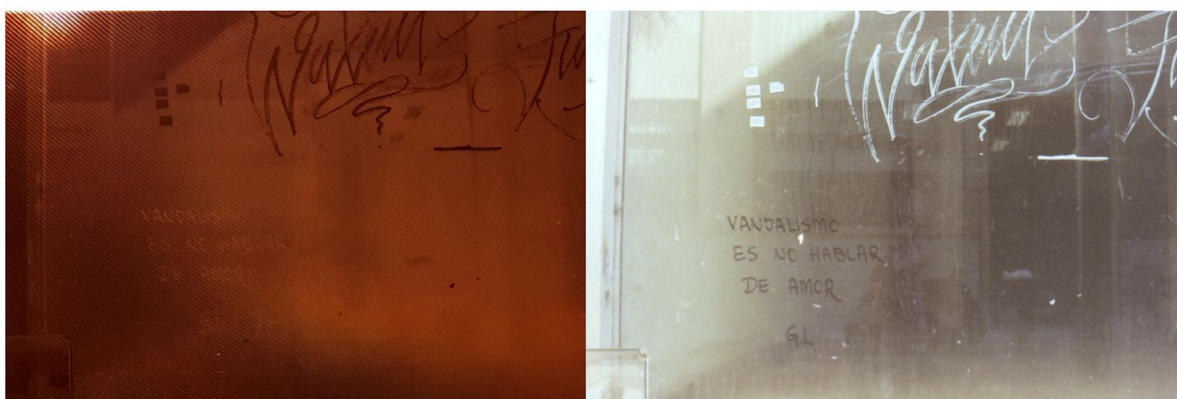


Figura 5

La versión negativa de esta imagen generó entre los participantes un foco de atención en torno a la armonía, delicadeza y cuidado del trazo escrito pudiéndose apreciar la emergencia de otros aspectos que componen al acto de inscripción, tales como el estilo y la

identidad vinculada a la expresividad artística. La visualización del negativo permitió detenerse en las líneas de belleza que componen la escritura. En este caso la inversión de tonos colabora operando con cierto efecto de neutralización sobre otros elementos de la imagen poniendo en escena principal la sutileza del trazo. La apertura de nuevos sentidos en relación a la escritura que habilitó la visualización del negativo de esta imagen, irrumpe aportando otras dimensiones que también componen el acto de inscripción, más allá del carácter de significación de las palabras escritas. El negativo se comporta destacando los aspectos de belleza y armonía en el trazado a la vez que produce una cierta desconfiguración del fondo-superficie de inscripción. En su versión positiva, esta imagen organiza fondo e inscripción de un modo cotidiano. La visualización de estas imágenes en sus versiones negativas trajo a escena la emergencia de un acontecimiento visual, en tanto nuevo ordenamiento y organización de los elementos que componen la imagen. De este modo, es posible pensar en una relación de continuidad y composición entre las instancias negativas y positivas de la imagen que va más allá de la consideración de una fase como preparatoria de la otra.

#### *Intensificación de relaciones constitutivas*

A raíz de la visualización de las siguientes figuras asistimos a un interesante intercambio en relación a cierta intensificación de relaciones constitutivas de los objetos fotografiados. En la *figura 2*, la instancia del negativo otorgó preeminencia y actuó resaltando la dimensión de sombras que compone los cuerpos.



Figura 2

Su imagen negativa intensificó la presencia de ciertas relaciones que, en su carácter formalmente positivo, quedan en segundo plano. La apertura de sentido habilitada por la expansión del campo visual, al colocar lo negativo no como parte de un devenir atrapado en

lo teleológico, sino como parte de un campo de tensiones, permite visualizar las relaciones de los cuerpos más allá de lo anatómico, dando cuenta de la relación lumínica de éstos con otros cuerpos -por ejemplo la arena o el muelle-. En este par de imágenes visualizamos intensas luces y sombras en un posible escenario playero. El intercambio se direcciona en referencia al carácter relacional por excelencia de la sombra. Es posible ver a los cuerpos atraídos por el mar o por el propio espacio común que parece operar con cierto magnetismo sobre aquellos. A su vez, el mar, pareciera expresar una luminosidad diferente a la del resto de los elementos presentes en la escena. Una vez más surge aquí la potencia del negativo en sí mismo, esto es, su positividad, afirmatividad y posibilidad de desplegar en sí mismo relaciones, operando en el sentido de captar la fuerza que -en este caso- mantiene unidos los elementos de la imagen. En relación con la *figura 6*, se intercambia en torno al rostro y las relaciones que lo constituyen.



Figura 6

En su versión negativa, el rostro se visualiza lleno de luz en ciertos lugares: *“como si el negativo nos devolviera toda la luz que atrapa el ojo”*, comenta una de las participantes. Estos juegos de luces en tensión habilitan a introducir las ideas de deformidad, desorganización y desterritorialización del rostro que aparece en la instancia negativa de esta imagen desconfigurado, en relación a como solemos conocerlo. Asimismo, el negativo, introduce una ruptura en la percepción habitual del otro que se presenta con aspectos fantasmagóricos. A lo largo del taller también se produjo intercambio en relación a estas imágenes en su versión negativa, sobre cierto efecto de intensificación de las relaciones que componen los cuerpos- rostros. Los juegos lumínicos y también geométricos parecieran

comportarse en el negativo de forma tal que terminan realizando los diversos centros de fuerza de los cuerpos - rostro. La versión positiva una vez más, se comporta neutralizando las fuerzas en tensión, otorgando el carácter de habitualidad de la imagen conocida.

*Efectos de la potencia heterotópica del negativo.*

La visualización de la *figura 7* introdujo el intercambio en torno a algunos asuntos vinculados a la escena de lo cotidiano y del habitar urbano en términos genéricos.



Figura 7

La instancia negativa es considerada operativa y actuando de forma tal que pareciera captar las fuerzas presentes en la imagen. Atendiendo a este plano de visualización es posible detectar diversos centros de fuerza y zonas de densidad que derivan la atención hacia múltiples lugares.. De este modo, cobran relevancia tanto los trazos de inscripción en las paredes que captan la atención apuntalados en el estilo de su geometría, como los contenedores al centro de la imagen y la construcción detrás de ellos. A lo largo del taller se intercambia en relación a los efectos de la luz y las organizaciones que ésta produce. La configuración lumínica que nos permite observar la instancia negativa de esta figura, se presenta a modo de juego de luces que roza lo fantasmagórico, presentando los centros de fuerza en forma cruda. Esta composición habilita unas nuevas posibilidades de direccionamiento de la mirada, en este sentido, pareciera reconfigurarse lo dado a ver inaugurándose un nuevo escenario visual. En este escenario -posibilitado por la potencia heterotópica del negativo- las referencias en relación a la imagen en términos de representación se presentan difusas. A modo de desdoblamiento, los contenedores -y su



significación- se presentan como un centro de fuerza más dentro de la composición general de la figura como lo es también la construcción edilicia y las inscripciones que sobre ella se visualizan. La instancia positiva de esta figura nos presenta una escena ordenada y conocida en términos de significación, a saber, una calle de ciudad con contenedores de basura. Asimismo, el juego lumínico que propone el positivo opera otorgando un matiz de naturalidad al paisaje de la escena así como neutralizando en cierta forma la crudeza de la fuerza que despliega el negativo. La visualización de las *figuras 8 y 9* -en sus instancias negativas- produjo intercambio en relación a ciertos efectos de incertidumbre desplegados por el negativo en sí mismo. En relación a la *figura 8* los participantes del taller comentamos la presencia de cierta densidad en la imagen generando un efecto de opresión vehiculado por la composición geométrica de la escena. Las líneas dispuestas en forma paralela y cierta perspectiva hacia “*el infinito*” provocan este efecto en un escenario que se visualiza nocturno. Su versión positiva introduce cotidianeidad al acontecimiento visual a la vez que presenta líneas de fuga configuradas por el paisaje mismo de la escena -mar de fondo-. Es posible pensar cómo la potencia heterotópica del negativo fotográfico -es decir, su posibilidad de ser en sí mismo y desplegar múltiples y heterogéneas relaciones visuales bajo lógicas de percepción singulares- además de configurar otros escenarios de visualidad no convencionales, configura un plano de afectación particular y complejo.



Figura 8

En esta línea, surge entorno a la visualización de la *figura 9* en su versión negativa, una dimensión de afectación relacionada con la incertidumbre y la continuidad.



Figura 9

Una vez más se hace presente entre los participantes la idea de metáfora visual: uno de los participantes sugiere un paralelismo entre el negativo de esta figura y las relaciones humanas a modo genérico. Tensión continuidad-interrupción, incertidumbre, indefinición, son algunos de los efectos que se mencionan en relación al visionado del negativo de esta figura, asimismo aquellas se proponen en el taller como características de toda relación humana. La versión positiva de esta figura propone un intenso y brillante juego de luces que permite identificar en forma conocida ciertas coordenadas de referencia visual como ser un fondo y costados de la imagen organizados en un escenario de local o negocio comercial. El visionado de estas imágenes -en ambas versiones- habilitó la reflexión en relación a la positividad del negativo poseedor de potencia afirmativa, es decir, a su posibilidad de desplegar en sí mismo variados efectos de sentido. La consideración de ambas instancias -positivo y negativo- como componedoras del proceso y la acción visual, abre un campo de tensiones abierto, relacional, variado y multiforme que contribuye a ampliar nuestra capacidad de mirada y por lo tanto afirmar, por un lado, la potencia heterotópica del negativo y por otro, la consideración del positivo no como un resultado final sino como parte del proceso de circulación de la imagen.

### 3. Síntesis de un proceso ...

#### Capacidad política de la imagen y la capacidad imaginaria de la política.

*"resuenan todavía la duda y el júbilo de un pensamiento  
en proceso de formulación"*

*D. Defert*

La instancia de revelado de una fotografía capturada en forma analógica se despliega con componentes de artesanía y constituye un verdadero proceso. Principalmente se encuentra transversalizada por la incertidumbre en relación a los posibles resultados que configuran una dimensión desconocida. Múltiples composiciones y relaciones intervienen en el proceso, desde las emulsiones, pasando por todo tipo de material químico y fotosensible hasta la obtención de las imágenes en sí mismas incluyendo las activaciones afectivas e impactos ocasionados por ellas. Lo artesanal en clave ensayística signa este proceso dando lugar a la incertidumbre y a un cierto inquietar de la mirada al encontrarse con la imagen.

Es esta inquietud la que ha interesado a lo largo del presente trabajo. Imaginar nuevas y distintas posibilidades de ejercitar la mirada, incorporar la visualidad en general y la práctica visual en particular como dimensión y posible campo creativo que compone los espacios políticos -también corporales, experienciales, afectivos y perceptivos- que nos atraviesan ha constituido un asunto de preocupación principal.

La visualidad -y sus avatares- atañe tanto a los andamiajes de producción social de las imágenes como a los de producción visual de los procesos sociales y colectivos. En esta línea y atendiendo a una construcción de conocimiento cercano a lo sensible, considero importante el ejercicio de nuevas lógicas de producción y circulación de imágenes en tanto componedoras de redes de relaciones que tejan entramado colectivo. Lograr la emergencia de variados efectos de sentido en relación a la acción de las imágenes -atendiendo al carácter de tensión que transversaliza su producción- constituye un desafío por demás interesante, a la vez que habilita una posibilidad de fuga escapatoria en relación a ciertas operatividades dialécticas que históricamente han girado en torno a los procesos de estudio y comprensión de lo social.

La creación de espacios ensayados y habitados en clave exploratoria en relación a nuevas formas posibles de estar juntos y de relacionarnos con el mundo, constituye un ejercicio imaginario y político que redefine los centros en torno a lo visible y descentra nuestra mirada de los términos dominantes y habituales de la escena visual y social.

Detalles, aspectos minúsculos, variaciones, sombras, matices, juegos de luz, composiciones geométricas, campos de fuerzas, discontinuidades y alteraciones de tono

configuran un escenario de visualidad en el cual poder desplegar en forma integrada infinitas posibilidades de concebir el mundo-imagen a la vez que habilitar la composición de procesos colectivos de encuentro. A modo de Atlas, dar paso a la apertura del mirar y a la heterogeneidad de sus posibilidades, privilegiando el plano de afectación -movilizado a partir del efecto de la imagen- y la infinitud de relaciones posibles a tejer.

Tomar en cuenta la positividad como potencia en sí misma que porta el negativo -en tanto instancia que compone la imagen fotográfica privilegiando su singularidad- constituye una propuesta de alteración de la mirada, provocando e invitando a un desplazamiento de ella, movimiento que es político en tanto habilita nuevas composiciones de lo visible y por tanto, nuevos modos de establecer redes de conexión entre la multiplicidad de actores que las componemos. La instancia de visualización de imágenes en su versión negativa posibilitó tejer un entramado de asociaciones otorgando lugar a unas lógicas distintas a las habituales y naturalizadas del mirar.

Lógicas de la heterotopía que se fugan de la hegemonía de lo que nos es dado a ver, configurando nuevas posibilidades de ejercitar la mirada y, por tanto, de relacionarnos. Los juegos de fuerzas en tensión, la apertura de sentidos, la problematización de relaciones constitutivas, así como la composición de formas habituales, se desplegaron en instancias de intercambio y ejercitación visual adquiriendo un carácter distanciado de la mimesis y representación. Dicho movimiento abre paso a la problematización bajo una óptica compleja de la mirada. La consideración de la imagen positiva como una instancia componedora del proceso visual y no en términos de resultado otorga a los modos de ver que componen el régimen visual, un carácter dinámico, heterogéneo, abierto, complejo y atento a una temporalidad no secuencial sino que atenta a los pliegues y repliegues que la propia construcción de lo real conlleva.

Tanto las prácticas artísticas -al decir de Rancière (2013)- y -agrego- las instancias creativas de ensayo colectivo, contribuyen a diseñar nuevos paisajes de lo visible, lo decible y lo factible. Estas tres dimensiones componen según el autor la ficción de lo real, ficción -dice- en tanto construcción de ese real que las anuda y entrelaza. Considero, por lo tanto, que es posible otorgar infinitas formas a los paisajes de lo visible desplegando capacidades y potencias imaginativas que transformen los espacios en ejercicios de agenciamiento político que inviten a nuevas administraciones de los regímenes visuales, enunciativos y prácticos.

La instalación de espacios de ensayo para la circulación de efectos y afectos motivados por las imágenes, introduce una temporalidad ralentizada, es decir, un tiempo para la visualización y su accionar. Esto habilita a descontextualizar, re contextualizar, integrar, relacionar, metaforizar, acelerar, ralentizar y alterar el régimen de nuestra mirada, estableciendo otros órdenes a modo de montaje articulador de heterogeneidades.

Se trata, en definitiva, de un ejercicio político que nos permite descentrar la mirada de su carácter convencional y dialéctico, haciéndola circular en espacios relacionales y habilitadores de múltiples formas de ensamblaje y composición social. Al decir de Ranciére (2013) se trata de: *reforjar nuestras percepciones y dinamizar nuestros afectos abriendo pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política (p.84).*

## Referencias bibliográficas

Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Barthes, R. (2012). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. Guattari, F. (1994) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre- textos.

Deleuze, G. (2003). *Foucault*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1993) *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: TF Editores.

Gil, Javier. (2010) Pensamiento visual y pedagogía. Revista *Errata*, 4: 130-147.

Heredia, J.M (2012) Dispositivos y/o Agenciamientos. *Revista Internacional de Filosofía*, 19 (1).

Jara Holliday, Oscar. (2018) *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano, CINDE.

Latour, B. (2005) *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ed. Manantial.

Latour, B., 2010. *An attempt at a "Compositionist Manifesto"*. *New literary history*. 41: 471–490.

Lobato, M. (2004) Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual. Anuario 5: 25-38.

Mitchell, W.J.T. (2003) *Mostrando el Ver: Una crítica de la Cultura Visual*, Estudios Visuales, 1.

Ranciere, J. (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Ranciere, Jacques (2005) Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias. En: *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Ranciere, Jacques (2013) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Toro-Zambrano (2017) El concepto de heterotopía en Michel Foucault. En: *Cuestiones de Filosofía*. (3) 21.

Verón, E. (1994) De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En: *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Warburg, A. (2005) *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.