



# EL RETRATO FOTOGRAFICO ENTRE ESCENAS. APARICIONES EN LA CONFIGURACIÓN POLÍTICO- PERFORMATIVA DE ESCENIFICACIONES LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

*IN BETWEEN THE SCENES OF THE PHOTOGRAPHIC PORTRAIT. APPEARANCES AT THE  
POLITICAL AND PERFORMATIVE CONTEMPORARY LATIN AMERICAN STAGING  
CONFIGURATION*

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7642539>

Zaira Sabrina Allaltuni

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).  
Facultad de Artes (FDA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina

.....  
Recibido: (mayo 2022)

Aceptado: (junio 2022)

Publicado (julio 2022)  
.....

## Cómo citar este artículo

Sabrina Allaltuni, Zaira. (2022). "El retrato fotográfico entre escenas. Apariciones en la configuración político-performativa de escenificaciones latinoamericanas contemporáneas" en: Sardá, Raquel & Alemany, Vicente (Eds.). *La imagen entra en escena. Creaciones digitales en el ámbito escénico, el espacio urbano y el espacio natural*. ASRI. n°21: Págs. 102-115. URJC.  
Recuperado de <http://www.revistaasri.com/article/view/4706>

## Resumen

En las últimas décadas la fotografía ha extendido significativamente sus modos de producción, circulación y recepción colaborando en una presunta proliferación ilimitada de imágenes en la cultura visual cotidiana. Esta expansión supone una modificación en sus formas de inserción social derivadas de la digitalización del soporte fotográfico y el creciente uso de múltiples plataformas virtuales que promueven la publicación y difusión casi instantánea de las imágenes.

En el marco de ese universo particular, y asimismo cada vez más habitual, nos planteamos indagar sobre la construcción performativa de fotografías que posibilitan acciones poéticas-políticas surgidas de la mediación entre escenas de «lo real» y «lo virtual». Para esto, primeramente, se desarrollan algunas consideraciones sobre los vínculos entre fotografía y digitalidad desde una perspectiva que contempla su potencia performativa. Luego, se retoma la noción de retrato fotográfico como una práctica que posee la capacidad de articular representación, desapariciones y derechos humanos. Por último, se reconocen posibles apariciones que se constituyen a partir de las circulaciones de las imágenes. Para ello se analizan las estrategias poéticas-formales que podemos identificar en una selección de fotografías de la serie *Dónde está Santiago Maldonado* (2017), del Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados, M.A.F.I.A., como parte de la configuración de escenificaciones latinoamericanas contemporáneas.

## Palabras clave

Fotografía; performatividad; digitalidad; retrato; Apariciones.

## Abstract

*In the last few decades, photography has massively grown in terms of production, circulation and reception methods which led to an alleged limitless burgeoning of images from the day-to-day visual culture. This growth carries a change in the way those images are presented to society, and this has to do with the digitalization of photographic media and the increasing use of several online platforms which encourage an almost immediate posting of such images.*

*Considering that, but at the same time growingly frequent scenario, this article aims at questioning the performative construction of photographic pictures that prompt poetic and political actions because of the interposition of scenes from «the real» and «the virtual» world. To do so, some considerations will be drawn regarding the relationship between photography and digitality from a perspective that looks at their performative power. Secondly, we will go back to the idea that a photographic portrait is considered a practice that can carry representation, disappearances, and human rights. Finally, we will acknowledge possible appearances because of the circulation of said pictures. For that matter, we will analyze the formal-poetic strategies identified in a selection of pictures from the series *Where is Santiago Maldonado* (2017) by Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados, M.A.F.I.A., as part of the contemporary Latin-American staging configuration.*

## Keywords

*Photography, performativity, digitality, portrait, appearances*

## Introducción

Diariamente una gran cantidad de personas consumimos fotografías desde nuestros dispositivos móviles. *Selfie, reel, perfil, historia, guardar, “postear”, publicar, subir, seguir, “megustear”, archivar, eliminar, editar, público, privado* son algunas de las palabras que se asocian con las imágenes que producimos, compartimos, observamos, mostramos, ocultamos, replicamos y hasta espiamos, haciéndolas presentes de diversas maneras, especialmente, en las redes sociales. En las últimas décadas la fotografía ha extendido significativamente sus modos de producción, circulación y recepción colaborando en una presunta proliferación ilimitada de imágenes en la cultura visual cotidiana. Esta expansión supone una modificación en sus formas de inserción social derivadas de la digitalización del soporte fotográfico y el creciente uso de múltiples plataformas virtuales que promueven la publicación y difusión casi instantánea de las imágenes.

En el contexto de ese universo particular, y asimismo cada vez más habitual, nos planteamos indagar sobre la construcción performativa de fotografías que posibilitan acciones poéticas-políticas surgidas de la mediación entre escenas de «lo real» y «lo virtual», a través del análisis de la serie *Dónde está Santiago Maldonado* (2017), del Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados, M.A.F.I.A. En la fotografía contemporánea argentina coexisten una diversidad de prácticas situadas en las fronteras entre lo artístico, lo documental y lo periodístico; y dentro de las cuales destacamos las producciones colectivas que ponen en el centro de la escena las tensiones entre «lo real» y «lo virtual» mediante las circulaciones de las imágenes. M.A.F.I.A. surgió en el año 2012 con su primera cobertura colaborativa realizada en una manifestación en la ciudad de Buenos Aires. El grupo posee formas de organización, producción y autoría colectiva, y sus fotografías circulan y se difunden en su página web oficial, y principalmente en sus redes sociales, entre ellas Facebook e Instagram. Sus producciones se distinguen por registrar mayormente prácticas socio estéticas (Diéguez Caballero, 2007) en el espacio público, tanto en Argentina como en otros países, entendidas como acontecimientos efímeros, colectivos y convivenciales (Dubatti, 2012). Entre las series fotográficas de M.A.F.I.A. podemos mencionar las siguientes: *8 N* (2012), *Señores jueces: Nunca más* (2017), *Por la educación pública* (2018) y *Rafael Nahuel* (2019).

En este escrito, primeramente, se desarrollan algunas consideraciones sobre los vínculos entre fotografía y digitalidad desde una perspectiva que contempla su potencia performativa. Luego, se retoma la noción de retrato fotográfico como una práctica que posee la capacidad de articular representaciones, desapariciones y derechos humanos. Por último, se reconocen posibles apariciones constituidas a partir de las circulaciones de las imágenes. Para ello, se analizan las estrategias poéticas-formales que podemos identificar en una selección de fotografías de la serie *Dónde está Santiago Maldonado* (M.A.F.I.A., 2017), como parte de la configuración de escenificaciones latinoamericanas contemporáneas.

## Performatividad, fotografía y digitalidad

¿Que supone la aparente proliferación ilimitada de imágenes fotográficas en la cultura visual cotidiana magnificada por la digitalidad? ¿Cuáles son sus modos de existir, provocar y afectar «lo real»? A partir de estos primeros interrogantes nos interesa indagar en ciertos aspectos teóricos para aproximarnos a la relación entre fotografía y digitalidad desde una dimensión performativa.

En esta línea, comenzamos retomando las reflexiones de Margarita Martínez (2019) sobre lo que comúnmente denominamos «nuevas tecnologías», y los cambios que estas implican en las sensibilidades y en las formas de percibir «lo real» en la contemporaneidad. La autora aclara que, si bien hoy disponemos de un conjunto de dispositivos tecnológicos nuevos, estos no implican necesariamente modificaciones totalmente inéditas sobre las relaciones sociales, sino que en el marco de una aparente novedad lo que hacen estas máquinas es restablecer funciones sociales previas. La creación del teléfono celular sobresale porque se transformó en una especie de «prótesis subjetiva»; mediante la cual administramos una serie de aplicaciones gratuitas (entre ellas Instagram, Facebook y WhatsApp) que orientan nuestras conductas y nos ofrecen hacernos la vida más simple a cambio de la conexión con múltiples sistemas que registran y almacenan datos proporcionados por nuestros propios cuerpos. Estas invenciones tienen una fuerte filiación con el contexto de posguerra y

[...] con la aparición de la cibernética, con la concepción de la información como algo que se puede medir y traficar mediante máquinas y luego, décadas más tarde, con la aparición de máquinas individuales para usos sociales. (Martínez, 2019, p. 92)

Y, a su vez, con la reestructuración de los campos de conocimiento que se inició con las ciencias duras y con prácticas transdisciplinarias produciendo el desplazamiento de algunos conceptos de las ciencias exactas a la lingüística y a la biología, y viceversa. En torno a ello Martínez (2019) afirma que

fue un proceso largo y complejo. Uno de sus impactos más evidentes es el quiebre, que hoy parece definitivo de los pares antitéticos con los cuales la Modernidad nos había enseñado a pensar y organizar el mundo: activo/pasivo, sujeto/objeto, amo/esclavo, verdadero/falso, animado/inanimado, y otras tantas oposiciones binarias. En este sentido las máquinas inducen terceros estados [...] (p. 93)

Nos resulta relevante pensar en estos terceros estados abiertos por la técnica como una posibilidad para trascender las polaridades conceptuales, y, asimismo, reflexionar sobre las tensiones que estas suponen cuando se aborda la idea de un espacio real y un espacio virtual contemplando que

nuestra subjetividad, nuestra personalidad, parece derramarse más allá de las fronteras de eso que denominamos piel, y fluir, vía estos aparatos, hacia otros espacios mientras seguimos estando en este. (Martínez, 2019, p. 94)

El espacio real pareciera ser el que está anclado al cuerpo y, en cambio, el espacio virtual se nos presenta como el ámbito de la representación comprendida en los términos de un conjunto de prejuicios vinculados con la historia occidental. Martínez (2019) agrega que

hubo tiempos arcaicos en Occidente en los que no existía una división tan clara entre representar como proceso de mimesis (copia) y «re-presentar» como «volver a traer la presencia». Cuando la representación vuelve a traer la presencia, es decir, «hace presente lo ausente» entonces tambalea el orden de lo real que, desgajado, interconecta dejando brechas (o grietas). (p. 101)

Desde estas brechas o grietas proponemos acercarnos a nociones sobre el estatuto performativo en las artes, por un lado, como una forma de pensar sobre las imágenes a partir de sus modos de hacer, los

vínculos que abren para reconfigurar el tiempo y el espacio, y así crear escenas de aparición para otras representaciones. Por otro, como una perspectiva que nos asiste para complejizar el abordaje de la práctica fotográfica mediante su potencia poética-política, permitiéndonos relativizar la noción de documento y revisar sus relaciones con el referente y «lo real». Para ello recuperamos los aportes teóricos desarrollados por Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019), quienes sitúan sus investigaciones en el campo de las artes escénicas, y comprenden lo performativo como un tipo de conocimiento específico que proviene de los cuerpos, humanos y no humanos, e involucra a los partícipes, tanto productores como receptores, en el momento en que se generan los acontecimientos. Es con los cuerpos, desde los cuerpos y entre los cuerpos que se producen los saberes provocados entre las prácticas artísticas-performativas y las prácticas crítico-discursivas. Sobre el vínculo entre estas acciones retomamos las siguientes palabras:

La potencia de este diálogo se deba quizás a la posibilidad de las artes performativas de dar respuestas físicas a una actualidad en permanente movimiento; quizás, a su posibilidad de operar con cuerpos diversos, ausencias, y tecnologías; quizás a la posibilidad de poner en acto y hacer experiencia. (p. 12)

Si bien las experiencias escénicas se caracterizan por ser efímeras, esto no se trata necesariamente de una carencia, por lo que los autores plantean una reflexión desde las potencias poéticas-políticas que pueden ocasionar este tipo de prácticas en el ámbito actual en el que aparentemente todo debería poseer una forma comercializable. Según Hang y Muñoz (2019) estos acontecimientos implican dos acciones que consideramos significativas: repetirse y desaparecer. Las realizaciones escénicas suelen ser creadas para ser repetidas en teatros u otros espacios, sin embargo, resulta imposible que estas repeticiones/reapariciones reproduzcan fielmente una experiencia previa derivada de cuerpos situados en un tiempo y espacio específico, entre otras variables singulares. Desplazando lo performativo hacia las imágenes más precisamente, y en relación con las complejidades que implica la producción de posibles repeticiones/reapariciones, Andrea Soto Caderón (2020) plantea un abordaje de la cultura visual con/desde/entre las imágenes, no contra ellas, y atiende su potencia mediante el análisis de los modos de hacer y los vínculos que crean, y podrían crear. Soto Caderón (2020) manifiesta que

pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, como se forma una formación. Si “performar” quiere decir dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. (p. 71)

Dicho proceso demanda la rearticulación de los vectores espaciotemporales que se despliegan de manera particular en cada representación, ya que estas no se ajustan miméticamente a un referente preexistente. Es necesario reparar no solo en lo que las imágenes reúnen sino en lo que forman entendiendo que

[...] la comprensión de las imágenes desde su performatividad es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación. (Soto Calderón, 2020, p. 72)

Lo visible se constituye como una escena de montaje que articula diversos procedimientos, y que se ha estabilizado bajo la denominación de imagen. Si bien en la contemporaneidad convivimos con una

cantidad supuestamente desmesurada de representaciones, Soto Calderón (2020) señala que en su mayoría se tratan de formas estandarizadas que no conllevan mayor visibilidad y que, contrariamente a lo que se expresa usualmente, dan cuenta de una escasez de imágenes. En este contexto es posible advertir que muchas de esas imágenes se tratan de fotografías, para ello basta con acceder a los archivos de un teléfono celular, de una notebook o contemplar alguna publicidad en la calle. En relación con este aspecto, nos proponemos abordar la fotografía como un sistema de representación que se vio profundamente afectado por la modificación de su soporte durante el siglo XX, ya que pasó de uno constituido por sales de plata (comúnmente denominado analógico) hacia uno de carácter numérico-binario (digital). El proceso de digitalización y el aumento significativo de la utilización de las redes sociales, así como de otros medios de difusión, motivaron una presencia fotográfica que en palabras de Adolfo Cifuentes (2018) podríamos describir como invasiva.

Según Cifuentes (2018) la fotografía hoy se trata de una de las maneras más implementadas para generar imágenes, dentro y fuera del campo de las artes visuales contemporáneas. Y, asimismo, es uno de los modos de producir, relacionar y conocer más relevantes en la actualidad a través de sus múltiples usos y circulaciones en diversos ámbitos de la esfera humana. Si consideramos que esta época se encuentra signada por la digitalización de muchas de nuestras acciones cotidianas, también podemos afirmar que lo fotográfico, mayormente, acontece y fluye en las pantallas. Este fluir digital determina las formas de producción, visualización, recepción y difusión constituyendo otras performatividades de las imágenes y de las circulaciones. De acuerdo con Rodrigo Zúñiga (2013) en dichos aspectos reside una potencia inédita si tenemos en cuenta que las «imágenes, hoy, están en redes de modo tal que no podemos decir que la virtualidad sea un real rebajado» (Martínez, 2019, pág. 99). Zúñiga (2013) delimita su campo de estudio reflexionando sobre la performatividad de los registros propiamente dichos, ya no tan anclados en los cuerpos, y planteando la noción de «extensión fotográfica». La extensión fotográfica es desplegada poniendo en relevancia la performatividad digital de las imágenes, reconfigurando las subjetividades conectadas y los modos de acceder a «lo real».

Dada nuestra calidad de *performers*, de usuarios y de agentes de una fotografía «aumentada» por la matriz digital, que toca hoy en día prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, nos hemos constituido, en definitiva, en habitantes de una nueva extensión fotográfica. (p. 7).

En este marco Zúñiga (2013) indica que se produjeron nuevas programaciones de lo fotográfico, se tratan de distintas prácticas que van desde los retoques digitales de imágenes análogas hasta la implementación de formatos videográficos y la difusión de registros performativos puestos en línea, entre otros. Dichas programaciones nos revelan un campo de complejas reconfiguraciones que ha trascendido la preponderancia de la huella como símbolo de una época, y que se reactualiza mediante la convivencia de diferentes recursos técnicos y conceptuales, generando otras posibilidades en torno a los devenires de lo fotográfico.

## Retrato fotográfico, desapariciones y derechos humanos

*La desaparición es una imagen en falta.*

(Diéguez Caballero, 2021, p. 30)

Los modos del retrato fotográfico impulsaron la construcción de un género que, según Paola Cortés Rocca (2011), se basa en la estandarización de un «tema» y una serie de estrategias para producirlo, entre ellas un tipo de plano, encuadre, composición, unas poses y unos gestos. La historia del retrato se vio profundamente influenciada por un conjunto de desarrollos técnicos que colocaron a los rostros en el centro de la escena, y que acercaron a los cuerpos de manera tal que la representación del rostro se volvió «un emblema de lo que se da a ver» (p. 43) y de lo que no se da a ver. Pensar sobre la condición de emblema del rostro nos abre un espacio para presentar brevemente algunas relaciones entre retrato, desapariciones y derechos humanos como aspectos relevantes en la conformación de las memorias sociales latinoamericanas. En esta línea, Natalia Fortuny (2010) expone que en la última dictadura cívico-militar<sup>1</sup> argentina (1976-1983) las imágenes fotográficas cobraron un protagonismo significativo en las manifestaciones político-sociales que demandaban justicia por los detenidos desaparecidos. Como menciona Gustavo Buntinx (2008):

La dictadura nos dio represión y desapariciones, censura y cesuras. Su figura retórica por excelencia fue la elipsis: cuerpos eliminados sin registro para no perturbar la impassibilidad del discurso. (p. 248)

Los reclamos fueron encabezados por las organizaciones de Derechos Humanos, entre estas se encontraban principalmente las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo y otras agrupaciones de familiares de desaparecidos que recurrieron a los retratos fotográficos para dar cuenta de los rostros/cuerpos ausentes y, a su vez, exigir las apariciones con vida. Buntinx (2008) con respecto a las acciones y formas político-estéticas que construyeron las Madres para manifestarse enuncia:

[...] la de las Madres es también una estrategia simbólica que arrebató al poder el poder de sus imágenes, ocupando y recuperando los vacíos de su retórica, parasitando sus contradicciones. (p. 238).

Las fotografías carné, en gran parte pertenecientes a los documentos nacionales de identidad otorgados por el Estado Nacional y en las que prevalecen los rostros de los detenidos en primer plano, y las fotografías del álbum familiar testimoniaron las existencias y conformaron el repertorio de imágenes que acompañaron los procesos de búsqueda. Cuantos más retratos aparecían en los espacios públicos, más

---

<sup>1</sup> La dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) implementó un plan de terrorismo de Estado signado por la violación sistemática de los derechos humanos. Esto incluyó la creación de centros de detención clandestinos distribuidos en todo el territorio, miles de desaparecidos, saqueos, secuestros, torturas, apropiación de niños nacidos durante el cautiverio de sus madres.

evidentes se volvían las ausencias provocadas por la magnitud de un plan de desapariciones sistemático. Las representaciones comenzaron a circular en distintos ámbitos, entre ellos las plazas y los medios gráficos donde los familiares publicaban avisos que incluían diferentes producciones evocando las presencias negadas por las dictaduras:

Fotos domésticas, poemas y alusiones al cumpleaños de los ausentes sirven para resaltar el momento en que fueron violentamente retirados de nuestra cercanía -pero nunca de nuestras vidas. La reivindicación de la memoria es aquí también la presentificación del hecho. Su puesta en actualidad, la actualidad pura y absoluta del rito. (Buntinx, 2008, p. 245)

Los retratos se difundieron como representaciones emblemáticas que traían la presencia visual de lxs ausentes, especialmente, en los encuentros en el espacio público. De este modo las imágenes se replicaron adquiriendo diversos soportes (carteles, remeras, pañuelos, entre otros), que en muchas ocasiones eran portados en/sobre/desde los cuerpos de los familiares. Estos usos de la fotografía se fueron expandiendo hacia otros países latinoamericanos, como Brasil, Uruguay, Paraguay y Chile, y continúan teniendo resonancias en la actualidad. Cabe mencionar que, en el contexto de las reivindicaciones por la memoria, Fortuny (2008) señala que la fotografía también fue parte de reelaboraciones artísticas impulsadas por numerosos artistas y colectivos de artistas, así como por organizaciones de derechos humanos, entre las que se destacó la acción denominada *El siluetazo* (1983) [Figura 1]. Esta fue una propuesta artística creada a partir de un proyecto original de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores, e involucró la participación de otras organizaciones. La acción se inició en la Plaza de Mayo (Buenos Aires, Argentina) y consistió en la producción de muchísimas siluetas de figuras humanas sobre papel como un modo de representar a los desaparecidos, dando cuenta de las desapariciones forzadas y exigiendo justicia y memoria.

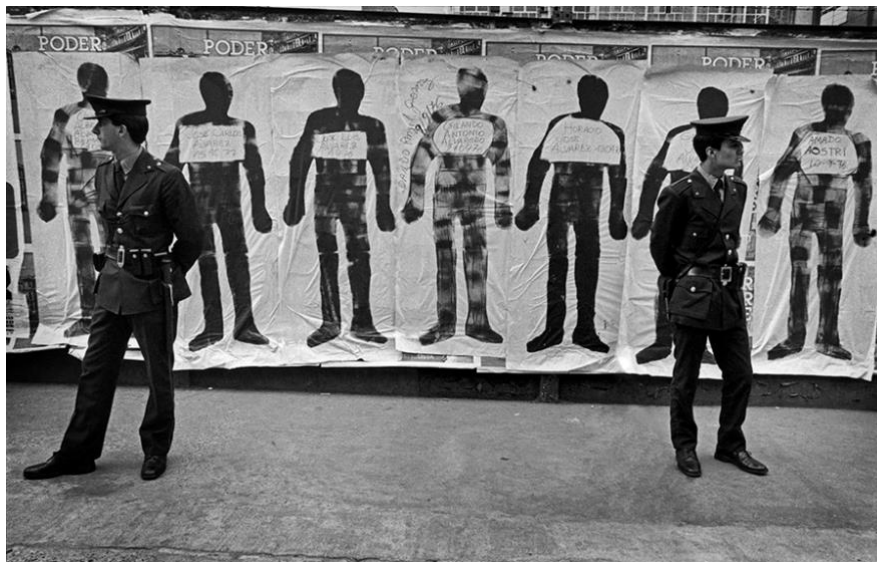


Figura 1. Eduardo Gil (1983). Siluetas y canas. De la serie *El siluetazo*. Imagen analógica.



## Apariciones posibles

Santiago Maldonado desapareció el uno de agosto del año 2017, tras haber participado en un corte de ruta en el Pu Lof en Resistencia de Cushamen (Chubut, Argentina) por el reclamo de tierras consideradas ancestrales por la comunidad mapuche, que fue dispersado violentamente por efectivos de la Gendarmería Nacional. Su cuerpo sin vida fue encontrado el diecisiete de octubre flotando en el Río Chubut (Chubut, Argentina). Durante setenta y ocho días las noticias, acompañadas de retratos de Maldonado, se multiplicaron rápidamente y circularon por medios periodísticos nacionales (televisión, gráfica y portales web). Los retratos nos revelaban las características físicas de la persona buscada, y comenzaron a formar parte de las acciones que exigían su aparición con vida de diferentes maneras, desde “posteos” de usuarios en redes sociales hasta movilizaciones y pegatinas en la calle. En este contexto M.A.F.I.A. realizó una convocatoria abierta, pública y virtual con el fin de llevar adelante una propuesta artística colaborativa bajo las consignas «¿Dónde está Santiago Maldonado?» y «Queremos Aparición con vida ya!», y que fue difundida en sus redes sociales y en una página web, más precisamente un Tumblr, creado para esta acción.

En la página web se encontraba un texto que convocaba a las personas a intervenir el espacio público mediante la relocalización de una imagen Maldonado. Esta se trataba de un registro fotográfico de un retrato que era sostenido con firmeza por una mano en una manifestación, y que mediante el encuadre realizado volvía a colocar en el centro del campo plástico el primerísimo primer plano del rostro del desaparecido. Es decir, era un registro de un retrato, una representación emblemática y común en la búsqueda y en los reclamos por los desaparecidos durante las dictaduras latinoamericanas. La fotografía se encontraba disponible en la página para descargarla en diferentes tamaños, y a las personas que deseaban participar de la propuesta se les solicitaba que envíen un video (de un minuto como máximo) o fotografías de las intervenciones a un correo electrónico específico. Los registros recibidos fueron recopilados y difundidos en las redes sociales, y en la página web de M.A.F.I.A.

En relación con la acción colectiva impulsada por M.A.F.I.A. nos interesa resaltar ciertas cuestiones que consideramos significativas, en primer lugar, la virtualidad/la digitalidad resultaron recursos valiosos, en tanto y en cuanto, fue posible compartir, editar, multiplicar y descargar los archivos desde dispositivos (teléfono celular, notebook y otros) que son parte de la cotidianeidad de un grupo numeroso de personas. Esto permitió a los receptores/productores replicar y acceder a la propuesta desde cualquier lugar con internet, para relocalizar y repetir las imágenes de Maldonado situando las intervenciones en sus espacios geográficos, sin tener que desplazarse físicamente hacia otras ciudades. En segundo lugar, la convocatoria abierta motivó la participación de un conjunto de personas como productores asumiendo diversos roles en la realización de las intervenciones. Las prácticas de producción individuales y colectivas reprodujeron la representación de un rostro [Figura 2 y 3] mediante distintos soportes, materialidades, escalas, procedimientos, composiciones, montajes y circulaciones, conformando pegatinas [Figura 4] y proyecciones [Figura 5, 6 y 7] en el espacio público.



Figura 2. M.A.F.I.A. (2017). De la serie *Dónde está Santiago Maldonado*. Imagen digital

Por último, nos interesa atender una especie de lógica circular que se configuró a través de las operaciones involucradas en los tránsitos de las imágenes entre el espacio virtual y el espacio real. Podemos sintetizar este circuito en una serie de prácticas que variaba de acuerdo con las características de las intervenciones: descarga de las fotografías de la página; impresión o proyección de las imágenes; intervención en el espacio público; registro de la acción; y publicación de los registros audiovisuales o fotográficos en las redes sociales de M.A.F.I.A. y en la página web de la propuesta. Los registros conformaron un archivo digital que podía ser compartido, descargado y enviado nuevamente. Los desplazamientos de las fotografías mediante la repetición del rostro de Maldonado constituyeron su capacidad de aparecer en diferentes escenarios, y a partir de diversas formas y reconfiguraciones; reactualizando sus modos de existencia entre escenas de lo «lo real» y «lo virtual».



Figura 3. M.A.F.I.A. (2017). De la serie *Dónde está Santiago Maldonado*. Imagen digital



Figura 4. M.A.F.I.A. (2017). De la serie *Dónde está Santiago Maldonado*. Imagen digital

Entre los registros fotográficos surgidos de la propuesta colaborativa de M.A.F.I.A. destacamos los referidos a las intervenciones efímeras realizadas a partir de las proyecciones del rostro de Santiago Maldonado [Figura 5 y 6] en construcciones arquitectónicas, edificios, casas y paredes, ubicadas en ciudades de Buenos Aires (Argentina). Teniendo en cuenta que los registros construyen la representación performativa de acontecimientos efímeros e irrepetibles, nos planteamos hacer algunas consideraciones primeramente sobre la acción, y luego sobre cómo eso fue registrado. Por una parte, en relación con la intervención podemos señalar que los sentidos de la imagen fija/digital/proyectada del rostro se fueron reconfigurando mediante la implementación de ciertas operaciones formales que dieron protagonismo a las apariciones en el espacio público.



Figura 5. M.A.F.I.A. (2017). De la serie *Dónde está Santiago Maldonado*. Imagen digital.

Esto supuso los reencuadres y recortes sobre el rostro, y la ampliación de las escalas de las fotografías magnificando la figura de Maldonado en relación con el ámbito circundante. A su vez, se generó el borramiento del fondo en algunos casos, y la superposición y el montaje de las imágenes sobre las paredes y en alturas distintas produciendo cierta extrañeza al revelar un rostro en el espacio que no era parte del cotidiano.

Cabe resaltar que las proyecciones fueron realizadas durante la noche, ya que bajo esas condiciones lumínicas las fotografías tenían una visibilidad mayor, lo que puede asociarse con cierta condición de espectro. Una especie de rostro fantasma que excede la escala humana, y que parecía extender su presencia sobre las paredes y las ciudades mirando fijamente e interpellando su alrededor. Por otra parte, en los registros podemos observar que se presentan espacios desolados en los que es posible advertir la presencia preponderante del retrato de Maldonado, y la ausencia de personas en la composición. En algunas de las imágenes el tipo de encuadre y el punto de vista implementado coloca, nuevamente, en el foco de la escena los rostros [Figura 4 y 5] otorgándole la centralidad en el campo plástico a las apariciones, sin por ello dejar de lado fragmentos del contexto.



Figura 6. M.A.F.I.A. (2017). De la serie *Dónde está Santiago Maldonado*. Imagen digital.

En otras fotografías los rostros emergen lateralmente dando más espacio a la representación de la ciudad con planos de tipo generales [Figura 6]. Las escenas de aparición son “performatizadas” por el dispositivo fotográfico y las decisiones que toma la persona que registra.

En esta línea, podemos señalar que los registros digitales nos resultan significativos, en tanto y en cuanto, reconfiguran y reponen las escenificaciones generando nuevas reapariciones y aumentando sus circulaciones mediante la reproducción en la virtualidad.

De esta manera se establecen continuidades y rupturas que articulan lo visible y lo invisible, lo repetible y lo irreplicable, lo material y lo inmaterial situado en espacialidades y temporalidades diferentes.

## Conclusiones

En el contexto de una presunta abundancia de imágenes en la contemporaneidad nos propusimos abordar escenificaciones latinoamericanas contemporáneas que vinculan fotografía, apariciones y digitalidad desde su potencia performativa, considerando las palabras de Soto Calderón (2020) según las cuales:

[...] antes que insistir en eliminar las imágenes puede ser que la pregunta que tengamos que hacernos sea: ¿cómo participar en una imagen? En la materialidad, en los deseos y fuerzas que esta acumula, y en las situaciones que forma. (p. 43)

Quizás como un modo posible de poner en acto experiencias colectivas, frente a realidades que se presentan desde las apariencias entendidas como algo que lejos de oponerse a «lo real» lo constituyen como escena de montaje. En este sentido, el análisis de la serie *Dónde está Santiago Maldonado* (M.A.F.I.A., 2017) nos permitió reflexionar en torno a la construcción performativa de las apariciones de un rostro emblemático, a partir de una trama compleja entre representaciones, intervenciones, circulaciones y registros que transitaron el espacio real y el espacio virtual. Las estrategias poético-formales implementadas trazaron vínculos con experiencias político-estéticas producidas en las dictaduras latinoamericanas, así como activaron modos inéditos de vincular lo estético, lo político y lo social en la actualidad. En este aspecto pudieron reconocerse continuidades y rupturas sobre los usos de la repetición y el montaje de fotografías de los rostros ausentes en los espacios públicos.

Estos recursos, sumado a las proyecciones y las circulaciones en los entornos digitales, dieron forma a la capacidad de aparecer de Maldonado, comprendiendo que «toda aparición siempre está al borde de su desaparición» (Soto Calderón, 2020, p.125), y podríamos agregar de sus posibles reapariciones, las cuales no se tratan de reproducciones miméticas de acciones previas. De esta manera se pone en evidencia la potencia performativa de las imágenes para producir reconfiguraciones, interrupciones e intervalos en la realidad, escenificando presencias visuales que no deben ser medidas en virtud de mera inscripción testimonial, sino que pueden ser consideradas desde sus modos particulares de colocar en escena las fisuras y las tensiones de una contemporaneidad en permanente movimiento.

## Referencias bibliográficas

- Allaltuni, Z. (2018). *La mirada fotográfica colectiva*. Entrevista a M.A.F.I.A. En METAL Núm. 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina. Editorial Papel Cosido. FDA. UNLP.
- Buntinx, G. (2008). “Desapariciones forzadas/ Resurrecciones mítica” (Fragmentos). En Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comps.) *El Siluetazo*. (pp. 253- 284) Adriana Hidalgo Editora.
- Cifuentes, A. (2018). “Fotografía actual. Expansiones, asincronías y promiscuidades”. En METAL Núm. 4, *Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina*. Editorial Papel Cosido. FDA. UNLP.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Atuel.

- Fortuny, N. (2010). *Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial*. En línea: <https://bit.ly/3zGtKEn>
- Gil, E. (1983). Siluetas y canas. De la serie El siluetazo. En línea: <https://www.eduardogil.com/siluetazo.html>
- Hang, B. y Muñoz, A. (2019). Prólogo. En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra Editora.
- M.A.F.I.A (2017). Dónde está Santiago Maldonado. En línea: <https://dondeestasantiagomaldonado-blog.tumblr.com/propuesta>
- Martinez, M. (2019). “El derrame de lo subjetivo y la construcción de un real asistido”. En Speranza, G. (Comp) *Futuro Presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. (pp. 92- 102) Siglo veintiuno Editores.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Editorial Metales Pesados.
- Zuñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica*. Editorial Metales Pesados.

## BIO



**Zaira Sabrina Allaltuni** es Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina), y artista. Es docente en la Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Básica 3 y Taller de Producción Plástica, editora asociada en la revista académica METAL, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina, y cursa el Doctorado en Artes en la mencionada casa de estudios.

Se especializa en fotografía contemporánea, a partir de la indagación en la construcción performativa de imágenes que se sitúan en el cruce entre visualidades, prácticas socio estéticas y prácticas fotográficas. Actualmente es integrante del proyecto de investigación denominado El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto.