

Ciudadanía de la fotografía

PhotoDemos Collective, University College London

‘Toda persona que se posicione en cualquier tipo de relación con la fotografía es miembro de la ciudadanía de la fotografía – debido a este hecho es una fotógrafa; que ve las fotografías; que las comenta o las interpreta; que las muestra a otras personas o se fotografía a sí misma.’ (Azoulay 2012:69)

‘Imagina el daño causado por un hurto donde te robaran solamente tus marcos...’ (Derrida 2017:18)

Este foto-ensayo presenta fragmentos de un proyecto colaborativo que explora las maneras en que la fotografía ‘demótica’ podría iluminar y enmarcar los futuros políticos. El proyecto ‘Ciudadanía de la fotografía: la cámara y la imaginación política’, es una investigación antropológica empírica sobre la relación entre la ‘representación’ a través de imágenes cotidianas y la ‘representación’ a través de la política. El Colectivo PhotoDemos es un grupo de seis investigadores. Los nombres de estos y los países en los cuales investigan son: Naluwembe Binaisa (Nigeria), Vindhya Buthpitiya (Sri Lanka), Konstantinos Kalantzis (Grecia), Christopher Pinney (Bangladesh, India y Nepal), Ileana L. Selejan (Nicaragua) y Sokphea Young (Camboya). El proyecto tiene base en el Departamento de Antropología en UCL y es financiado por las becas para investigadores avanzados del Consejo Europeo de Investigación no. 695283.

Un breve texto introduce algunas de las hipótesis que informan la investigación, y resume el campo más amplio (geográfico, cultural y conceptual) en el cual intentamos situar la práctica fotográfica. Siguen seis secciones temáticas, las cuales presentan imágenes con leyendas extensas que las contextualizan y ofrecen perspectivas comparativas sobre cuestiones de visibilidad, atrocidad y visiones del futuro, entre otras. Algunas veces, las fotografías reproducidas aquí contienen autorías explícitas y sitúan con claridad las imágenes que documentan dentro de prácticas sociales específicas. Algunas veces, las imágenes son ‘refotografiadas’ sin o con un mínimo marco contextual, porque queremos enfatizar lo ‘desnudo’ del original. Aquí ‘Refotografiado’, paradójicamente, indica que las personas investigadoras se han convertido en una simple ‘foto-copiadora’, reproduciendo la imagen bajo sus propios términos, con la mayor aproximación posible. La persona que investiga mueve la cámara cada vez más cerca, hasta que su distancia focal abarque la impresión que es su objeto, en el papel, o la pantalla. Este es el punto geométrico en el cual la persona antropóloga-fotógrafa se vuelve teóricamente invisible y obsoleta. Sin embargo, esta subordinación al original nunca está completa. Como la intervencionista-fotográfica Sherrie Levine ha demostrado (Crimp 1980), siempre existe una nueva autoría que nace de la selección e intención, o en efecto, del simple acto de reproducción. Sin importar la medida en que la fotógrafa/antropóloga se acerque al original, siempre pone en primer plano las preocupaciones del/la observador/a. Quizás debemos llamar a esta acción de ‘copiar’ simplemente ‘fotografía’ – un acto de reproducción sin recursión – sin embargo, ese

procedimiento técnico ya se encuentra (inevitablemente) contaminado por una suposición de creatividad, de decisión consciente, de dirigir el visor como manera de enmarcar una visión del mundo subjetiva. El efecto total de esta conmutación de marcos, esperamos, crea un foco que oscila, brindando un sentido de la lógica de una sola imagen, y cómo estas se movilizan en las prácticas cotidianas. La ampliación (*zooming in*), y el alejamiento (*zooming out*), pueden desorientar, pero también ser productivos.

Las imágenes y nuestra comprensión de ellas, son producto de un trabajo de campo inmersivo local. Sin embargo, vemos esto como un prerequisite más que un fin en sí mismo por localizarlas. A través de yuxtaposiciones regidas por similitudes y descoyunturas, intentamos esclarecer los temas más amplios al posicionarnos en conversación entre sí, en un espacio ‘más que local y menos que global’. Como corresponde, un foto-ensayo debe más al montaje fílmico – de la variedad de Eisenstein (1943) – y a la ‘otra manera de contar’ perfeccionada por Berger y Mohr (1982), que a la ciencia social comparativa.¹ Busca despertar lo que Benjamin llama ‘imperativos interiores de las imágenes’ (*Bildnotwendigkeiten*) que ‘tiene la última palabra en todas las fases y etapas de las cosas concebidas como metamorfosis’ (Benjamin 2008:273). Nuestro método implica el alineamiento, el eco y la resonancia, pero también el contraste, la descoyuntura y el rechazo. En lugar de apelar a un eje ‘paradigmático’ de una ciencia social totalizadora, nuestro método llama a la concatenación ‘sintagmática’ de la narración (*storytelling*).

Figura 1

Retrato de estudio del grupo *Ready Made Garment Workers* [Trabajadoras de confección textil].

Akhi Akhter (18), mostrada en el centro de la fila trasera, trabajó en el 6to piso del edificio *Rana Plaza* de la fábrica *New Wave Style Ltd*. Ella y sus amigas fueron fotografiadas en un estudio local en el Año Nuevo Bangla (Pohela Boishakh 1420) el 14 de abril del 2013. Akhi y seis de sus amistades en esta imagen murieron en el colapso del *Rana Plaza*. La familia de Akhi dio una copia de esta foto a la activista y fotógrafa Taslima Akhter después del desastre. Cortesía de Taslima Akhter.

Una conversación con una activista de las trabajadoras textiles en Dhaka, Bangladesh en el 2018, dejó en claro que la relación entre la representación fotográfica y la política opera en una esfera más allá de la existencia literal de las imágenes fotográficas. Más bien, una forma de ‘fotografiabilidad’ latente surgió como una forma de legitimar los derechos paralelos a los incluidos en los reclamos más convencionales de ciudadanía. Este entendimiento fue provocado por los recuerdos del desastre de la fábrica textil de *Rana Plaza* y el trabajo de la fotógrafa y activista Taslima Akhter al reclamar la visibilidad de las más de mil personas trabajadoras que murieron durante el colapso en 2013. Akhter emprendió un trabajo de

¹ Los experimentos de Berger y Mohr pueden interpretarse como elaboraciones de la propuesta elemental de Eisenstein (lo que podríamos considerar como el ‘átomo’ del montaje) de que ‘dos piezas de cine, de cualquier tipo, inevitablemente se combinan en un nuevo concepto, una nueva cualidad, que surge de su yuxtaposición’ (Eisenstein 1943:16).

antropología social comprometida, provocada por las muestras públicas por parte de sus parientes, de imágenes fotocopiadas de las personas desaparecidas en el sitio del desastre. Junto a otros activistas, conoció y entrevistó a las familias de las personas desaparecidas e intentó documentar fotográficamente las vidas de las que murieron. Este trabajo hizo eco de su proyecto más amplio que hace visible las caras y testimonios de las trabajadoras textiles (Akhter 2017).²

Una serie de colchas memoriales (*srmiti katha*) que incorporan las fotografías de las víctimas, fueron desveladas frente al sitio del *Rana Plaza* en el quinto aniversario del desastre el 20 de abril del 2018. Le pregunté al activista Nadvi Abdullah qué imagen le afectó más, y apuntó a una foto que registra una visita de ocho trabajadoras y amigas que vivían juntas en un hostel a un estudio fotográfico. La ocasión era Año Nuevo (14 de abril del 2013) e iban coordinadas de colores rojo y verde – los colores de la bandera nacional de Bangladesh. El telón de fondo del estudio muestra un primer plano verdoso y un horizonte dramático puntuado por vertiginosas montañas azules. Siete de las ocho mujeres murieron en el colapso del edificio.

En el razonamiento de la activista, la naturaleza colectiva del retrato señala una doble injusticia: la destrucción, la cual vio como un acto de asesinato corporativo de tantas personas; y la negación del tipo de representación visual individual como derecho de cada trabajadora. ‘Sus parientes³ sólo tenían la foto grupal’, lamentó el activista, ‘no había ni siquiera una foto de ella sola’. Este lamento en parte refleja la suposición de que la falta de otras fotos en documentos de identidad que pudieran utilizarse, era síntoma de un mayor desempoderamiento: ella no tendría una cuenta bancaria, o una tarjeta de identidad para votar. En otras palabras, la ausencia de una imagen individuada no sólo indica una vida destruida a una edad cruelmente corta, sino la falta de representación indica por sí misma, ni más ni menos, la falta de visibilidad a la que tenía derecho.

Esto establece la ubicuidad de la fotografía, aún (o quizás, especialmente) donde está ausente o incompleta, y nos alerta a la corrección que puede ofrecer la etnografía a las narrativas que suponen la superabundancia o superación de la existencia a partir de la fotografía. Aún cuando es revelador aprender que el 80 por ciento de la población del mundo nunca ha viajado en avión, es igual de importante reconocer que en lugares significativos del Sur Global, la fotografía sigue siendo un ‘recurso escaso’. Esto implica, no un proceso de anestesia a través del exceso, sino una ciudadanía frustrada a través de una visibilidad interrumpida.

El encuentro en Dhaka, descrito arriba, dio oportunidad de apreciar el trabajo temprano de Ariella Azoulay, cuyo *Civil Contract of Photography* (2008) [Contrato Civil de la Fotografía] ha sido importante en la formulación de varias hipótesis exploradas etnográficamente por el Colectivo PhotoDemos. Azoulay razona que la fotografía hace posible una nueva forma de ‘imaginación civil’, y ofrece una forma subjuntiva de ciudadanía. La reafirmación del papel fundacional del ‘evento’ fotográfico Benjaminiano y de la ‘contingencia’ abre cuestiones sobre la conjunción de lo fotográfico con lo político que hace varias décadas de influencia de Foucault y Althusser había anticipado (con su afirmación que el poder de la fotografía

² Véase también la documentación Bengali e Inglesa en www.athousandcries.org.

³ Quienes habían usado la foto como parte de un afiche de ‘desaparecidos/as’.

finalmente es determinado por el estado). Entre los impactos más perjudiciales del consenso Foucauldiano en la teoría fotográfica, ha sido el posicionar en primer plano el trabajo ideológico de la imagen a costa de las contingencias y logísticas de su elaboración. Estas son las contingencias ‘indisciplinadas’ acogidas por PhotoDemos.

En el acercamiento de PhotoDemos es central rehusar la reducción de la ‘representación’ a un asunto meramente de poder. En su lugar, la representación es vista a través de las percepciones de Walter Benjamin (2008:23, 29) como un proceso activo, impredecible y potencialmente transformador. La posición Foucauldiana influyente de John Tagg (1988) ve la fotografía como un simple epifenómeno del estado, siendo su poder una herramienta estatal para documentar, vigilar y archivar. Sin embargo, Azoulay contrapone que la fotografía ‘ha creado un espacio de relaciones políticas que no son mediadas exclusivamente por el poder dominante’ (2008:12). Fomenta más bien las ‘capacidades civiles’ (2008:18), creando ‘conocimientos civiles’ (2012:10) y facilitando una ‘ciudadanía de la fotografía’ (2008:17).

Nuestra investigación también se construye sobre una tradición de las etnografías de la fotografía (Bajorek 2020; Kalantzis 2019; Miryarrka Media 2019; Pinney 1997; Strassler 2010; Wright 2013) que busca entender y presentar la práctica fotográfica a través del trabajo de campo etnográfico convencional de largo plazo. No obstante, buscamos fusionar el estudio de tradiciones y sitios específicos con cuestiones más amplias que abordan el poder y la posibilidad. Por lo tanto, tenemos interés simultáneamente en los territorios y las redes.

A través de la investigación de campo, el Colectivo explora lo que es metafóricamente ‘profético’ – es decir, orientado al futuro – en la naturaleza de la visibilidad fotográfica, así como la posibilidad de que la cámara pueda ofrecer una forma de reconocimiento político frente a la ciudadanía ordinaria. Explora también las identificaciones y contestaciones políticas, encubiertas y latentes, que impulsan el ‘inconsciente político’ y el estatus ‘cuasi-secular’ de la fotografía. Además, examina los beneficios de considerar el objeto de estudio a través del gerundio ‘fotografiando’, en lugar del sustantivo ‘fotografía’. Al acercarse al trabajo de Azoulay como un conjunto de puntos de partida generativos, en vez de una ortodoxia nueva, el Colectivo PhotoDemos investiga la fotografía como una práctica de existencia actual. Su enfoque es con lo pragmático, ‘demótico’, las rutinas cotidianas, las intervenciones y las problemáticas, todos escenificados por la fotografía, que solo puede ser capturado por la etnografía.

La fotografía se encuentra siempre en un estado de transformación. Sus formas y su alcance demandan modos de análisis nuevos y resurgentes. Esta introducción al trabajo del Colectivo PhotoDemos tiene como objetivo contribuir a esta labor. Lo hace basándose en las narrativas comparativas del rol de la cámara en el imaginario político desde Sri Lanka, Camboya, Grecia, Nicaragua, Nigeria, Bangladesh, Nepal e India. A continuación se encuentran algunos fragmentos de nuestras conversaciones posteriores al trabajo de campo, mientras intentamos ensamblar montajes, narrativas y conexiones extra-locales.

Presencia y ocusión

Figura 2

Restos fotográficos en el Estudio Jaffna, Sri Lanka.

Varias décadas de guerra han moldeado las trayectorias materiales-visuales de las prácticas fotográficas cotidianas en el norte de Sri Lanka. Los archivos del estudio estropeados por la guerra ofrecen una rica perspectiva sobre las maneras en que el conflicto ha dado forma al mundo social Tamil. Pese a la llegada de la fotografía de teléfonos móviles, los estudios de Jaffna persisten. Las fotografías producidas abarcan desde las fotos de pasaporte y de la tarjeta nacional de identidad exigidas por el estado, hasta retratos fantasmagóricos con trasfondos pintados y ‘photoshopeados’ que evocan para la clientela las posibilidades de lugares más allá. Tales fotografías cotidianas no sólo actúan como mediadoras de las aspiraciones populares de migrar, sino que contribuyen a replicar el romance y las posibilidades del cine Tamil del sur de la India. Fotografía por Vindhya Buthpitiya, 2018.

Figura 3

Giannis Psaros fotografiando con su teléfono móvil, un retrato de él en blanco y negro tomado por Kalantzis en Creta en el 2007.

La escena se desarrolló en un café de una aldea en las alturas Sfakia, donde [Kalantzis] ha realizado su trabajo de campo intermitente desde el 2006. Durante las visitas, ha regresado las fotografías a sus interlocutores. Este gesto de Giannis habla de la intensidad afectiva y el diálogo del encuentro etnográfico, y a su vez aborda la escasez y la asimetría: históricamente, las personas locales han sido modelos en lugar de fotógrafas de sus vidas-mundos, y están constantemente en busca de las pocas imágenes tempranas disponibles de sí mismas y de sus ancestros. El sentido gratificante de la contribución que emana de la devolución de las imágenes merece una reflexión sobre los roles políticos y afectivos de los visitantes con cámara en Sfakia (así como los paralelos y las diferencias entre las posiciones de sujeto del/la etnógrafo/a y el/la turista). Al discutir tales imágenes, los interlocutores de Sfakia a menudo enfatizan el choque de encontrarse con un ‘yo’ más puro y joven. Fotografía de Konstantinos Kalantzis, 2017.

Figura 4

Una fotografía de Nhem Nharm, a la izquierda con una camisa azul, tomada en un campo de la frontera entre Camboya y Tailandia en los años 80.

A la derecha, su retrato ha sido cortado para utilizarse como foto de identidad en una solicitud de trabajo. En los años 80 la situación de Camboya era frágil: la mayoría del país estaba bajo el control de las tropas vietnamitas, mientras los Jemeres Rojos ocupaban las zonas fronterizas con Tailandia. Cuando Vietnam invadió el país y derrocó a los Jemeres Rojos en 1979, casi un millón de camboyanos huyeron del país y buscaron refugio a lo largo de las fronteras con Tailandia y Vietnam, antes de buscar asilo en otras partes. Durante este período de transición, la fotografía, y especialmente los servicios de fotos de identidad, no

estaban disponibles. Esto obligó al joven Nharm a duplicar una fotografía preexistente (en Tailandia, antes de su retorno al campamento), la cual fue desmembrada posteriormente para su foto de identidad. Refotografiado por Sokphea Young, 2018.

Figura 5

Sra. Dra. Funmilayo Ransome-Kuti retrato grupal.

Los archivos de la Sra. Dra. Funmilayo Ransome-Kuti se encuentran en las Colecciones Especiales de la Universidad de Ibadan. A lo largo de su carrera en educación y activismo político desde la era colonial hasta lo poscolonial, Funmilayo Ransome-Kuti fue líder de las campañas por los derechos de las mujeres, con una plataforma nacional e internacional. Organizó incansablemente alianzas estratégicas para el empoderamiento de las mujeres en todo el país. Las mujeres en este retrato grupal, tomado fuera del *Hotel Premier* en Ibadan justo antes de la independencia, utilizan el poder de la fotografía para amplificar su visibilidad. Las fotografías de este tipo aparecían en periódicos, publicaciones de campaña y otros sitios. En esta imagen, Funmilayo Ransome-Kuti se encuentra sentada en la segunda fila, rodeada de sus compatriotas. Ella enfatizó el retrato grupal de forma estratégica y siempre usaba el vestuario tradicional de Nigeria para simbolizar la solidaridad, la unidad y la organización de las mujeres, cruzando límites económicos, de clase y de etnias. Funmilayo Ransome-Kuti fue más allá de una auto-construcción pasiva de su imagen, y reafirmó el potencial disruptivo de la fotografía para desafiar la politización de la etnia, la clase y el género. Esto se ejemplifica en la presente fotografía, la que busca fortalecer el poder de la movilización y la divulgación. Fecha y fotógrafo desconocidos. © Colecciones Especiales, Universidad de Ibadan, Ibadan, Nigeria

Figura 6

Algunos visitantes del Parque Memorial de Ambedkar se toman fotos en ocasión del cumpleaños de Ambedkar Jaynti, dentro de la estupa de Ambedkar, Lucknow, 2018. Bhimrao Ambedkar (1891–1956) fue el principal pensador y político Dalit del siglo veinte. En el siglo actual, se ha convertido en la figura de un movimiento social recientemente revitalizado. Establecido por Mayawati, el anterior Ministro Principal Dalit de Uttar Pradesh, el parque Ambedkar abarca 108 acres y es una obra monumental de arquitectura pública. Las esculturas dentro de la estupa fueron modeladas en base a las fotografías (aquí mostrando Ambedkar a la izquierda, Kanshiram en el centro y la esposa de Ambedkar, Ramabai, a la derecha) que forman parte de una iconografía sagrada. La trayectoria de la fotografía analógica a la escultura, y después a la imagen digital, nos alerta a la naturaleza proteica y siempre cambiante de la fotografía. El Parque Memorial de Ambedkar, especialmente el espacio interior de la estupa, es un espacio sagrado para las personas Dalits. Aquí una identificación política convencional se propaga y se afirma a través de la fotografía. Fotografía por Christopher Pinney, 2018.

Figura 7

El 18 de abril del 2018 estallaron protestas anti-gubernamentales en Managua, Nicaragua, que se convirtieron en el movimiento más grande desde la revolución Sandinista que derrocó a la dictadura de los Somoza en julio de 1979. Esta vez la población se rebeló contra el partido Sandinista, el FSLN, y sus líderes, el Presidente Daniel Ortega y la Vicepresidenta Rosario Murillo. La evidencia que la fotografía revela sólo puede entenderse dentro de un sistema más amplio de visibilidad e invisibilidad. La ‘fotografiabilidad’ está ligada a la visibilidad, entendida como una ‘habilidad de ver’. El 13 de mayo del 2018, en una marcha de solidaridad en la ciudad de Masaya cerca de Managua, una mujer fue retratada usando una máscara tradicional, usada normalmente en los bailes folklóricos, pero esta vez ‘intervenida’. Los manifestantes colocaron parches sobre los ojos de las máscaras en honor a los estudiantes heridos por las balas de hule en las violentas confrontaciones con la policía durante las protestas del 2018. Este gesto fue una referencia consciente a un importante hecho histórico durante la insurrección popular Sandinista de 1978–9, donde el mismo tipo de máscara fue utilizado como disfraz. Anteriormente un bastión Sandinista desde el tiempo de la revolución, Masaya se volcó en contra del régimen Ortega-Murillo en 2018. Fotografía por Ileana L. Selejan, 2018.

Una mirada ante el dolor de la historia

Figura 8

Los hijos de cuadros de los Jemeres Rojos, Camboya (de un archivo fotográfico familiar). Esta fotografía se tomó en los años 70. El país entró en una guerra civil (inducida por la turbulencia regional geopolítica asociada con la guerra EE.UU-Vietnam). En 1970 un general pro-EE.UU depuso a Norodom Sihanouk. Los Jemeres Rojos, descontentos con la desigualdad bajo el régimen Sihanouk, animaron la resistencia de clase y posteriormente derrocaron al general. Los Jemeres Rojos tomaron control del régimen e intentaron eliminar toda diferencia de clase y de estilo de vida, nivelando a toda la población al estatus campesino. Bajo los Jemeres Rojos, se esperaba que todos los ciudadanos trabajaran en los campos de arroz. En este sistema, fotografiar a ciudadanos individuales era muy inusual, ya que la cámara generalmente se utilizaba únicamente para documentar las actividades del liderazgo y para hacer propaganda. Todos los camboyanos tenían órdenes de vestirse con camisas y pantalones negros. Se creía que la variedad de colores creaba desigualdad de clase. Los cuadros de los Jemeres Rojos impusieron el mismo código de vestimenta en sus hijos. Refotografiado por Sokphea Young, 2018.

Figura 9

Giorgos Dimopoulos, un sobreviviente de la masacre de civiles de 1943 perpetrado por las tropas de *Wehrmacht* en Kalávrita, Grecia, muestra a Kalantzis un retrato de su padre expuesto en el muro de las víctimas del Museo Municipal del Holocausto en Kalávrita.

Después de la masacre, los parientes de las víctimas, quienes por lo general eran mujeres y niños/as, recopilaron fotografías y crearon collages retratando a sus familiares asesinados. El museo ha recolectado muchas de estas imágenes en las últimas décadas y ha dedicado una sala entera a los retratos de las víctimas. Los interlocutores han expresado la esperanza de poder localizar fotografías o vídeos de la masacre para que sirvan de archivo y contrarresten cualquier ambigüedad sobre los sucesos. La masacre de 1943 se ha reactivado en las representaciones nacionales luego del tratado de rescate financiero de Grecia por parte de la UE y el FMI, en el que Alemania tomó un rol central. Para muchos interlocutores locales, la crisis griega y la austeridad asociada es percibida como una continuación de la ocupación de los años 40. Una visita a este museo a menudo se convierte en un peregrinaje dedicado a la victimización que muchos griegos ven en los retratos de las personas locales asesinadas, además de una plataforma desde la cual lamentar la dependencia de Grecia dentro de la *realpolitik* europea. El acto de fotografiar es un componente clave de estas visitas, en un contexto donde circulan las imágenes en redes sociales griegas con descripciones que varían desde convocatorias antifascistas, al escepticismo nacionalista anti-UE. Fotografía por Konstantinos Kalantzis, 2018.

Figura 10

Los restos de una tienda de enmarcado, Kilinochchi, Sri Lanka.

La guerra y el desplazamiento amplificaron la precariedad de las imágenes personales. Los estudios y las tiendas de enmarcado se convirtieron en guardianes de las fotografías sin recoger abandonadas a lo largo de los años, mientras sus sueños fueron esparcidos a través de la isla o más allá en el mejor de los casos; y asesinados o desaparecidos en el peor. En una situación donde se destruyeron o perdieron muchas fotos personales por la guerra o los múltiples desplazamientos, estos repositorios accidentales ahora resaltan el rol de los productores de imágenes en salvaguardar las historias sociales amenazadas por el conflicto. Fotografía por Vindhya Buthpitiya, 2018.

Figura 11

9 de mayo del 2018, Managua, Nicaragua.

Al final de una marcha en Managua, los/as manifestantes se juntaron frente a la sede de la policía nacional, demandando la liberación de las personas presas políticas. A la izquierda, un hombre lleva una camiseta con la insignia del ‘Movimiento Estudiantil 19 de Abril’, una organización formada en respuesta a la violencia del régimen de Ortega. El otro hombre sostiene un cartel hecho a mano con información sobre un compañero de estudios de la Universidad Politécnica (UPoli) que fue herido y arbitrariamente detenido. Fotografía por Ileana L. Selejan, 2018.

Figura 12

Memorializando la Violencia Estatal, Jaffna.

Frente a la tensa política de nación, estado y ciudadanía en Sri Lanka posguerra, estas fotografías personales han sido movilizadas en actos y espacios políticos de resistencia y reclamo vinculados a la rendición de cuentas y la reparación. Enumeran visualmente las vidas individuales perdidas a raíz de la violencia estatal. Al pasar por alto las atrocidades estatales contra los civiles Tamil usando narrativas cinematográficas sobre el ‘triumfo’ y la ‘derrota del terrorismo’, estos retratos se manejaron activamente para amplificar la visibilidad de la protesta. Fotografía por Vindhya Buthpitiya, 2018.

El trabajo político de las imágenes

Figura 13

Una valla publicitaria ensalza las virtudes de las tarjetas de identidad para indígenas del Estado Osun, Nigeria.

En Ilé-Ifè, Osun, el corazón del territorio Yoruba, una línea invisible de demarcación separa los pueblos Modakeke e Ilé-Ifè, quienes - a pesar de que ambos pertenecen a la misma etnia Yoruba - han sufrido más de 150 años de conflicto interétnico. Pese a que la región se encuentra actualmente en paz, las tensiones continúan, así como indica esta valla publicitaria con su ubicación particular. La constitución actual de Nigeria, que proclamó el retorno a la gobernación democrática en 1999 después de décadas de dominación militar, establece los derechos a nivel nacional y también a nivel federal por etnia indígena a través de la descendencia patrilineal ancestral. Las fotografías de pasaporte son el componente principal de todas las tarjetas de identidad, y conforman un negocio importante para muchos estudios pequeños en la economía rural y en la metrópolis. El texto en la valla se puede traducir como: ‘Tarjeta de buenos ciudadanos/ ¡Somos buenos ciudadanos! / Aquí está nuestra tarjeta/ Inscríbese hoy/ por el desarrollo/ el progreso/ y el avance de su trabajo’. Impresiona la manera en que las dos mujeres en esta fotografía se presentan en un pose ocioso enfocado en la belleza, mientras al contrario, los hombres sostienen sus tarjetas de identidad del estado Osun, en señal de ser sujetos dispuestos y cómplices del proyecto estatal de ‘desarrollo’. Fotografía por Naluwembe Binaisa, 2018.

Figura 14

El retrato de un hombre de Sfakia, Giannis Zambetis, tomado en los años 70 por un turista alemán, sostenido por su hija, Maria.

Sfakia es una región montañosa de Creta. Desde el siglo dieciocho sus visitantes han enfatizado la aparente pureza cultural y racial de sus residentes, y adorado su estilo de vida rústico. Estas ideas se han fusionado con las percepciones propias de los habitantes, y esta sinergia se puede observar en el proceso fotográfico. Las personas que tomaron las fotos buscaron modismos, como los de la tradición masculina, y posteriormente regalaron sus imágenes a los/as modelos, quienes las usaron como ornamentos en sus casas. El proceso de verse en las imágenes creadas por personas extranjeras implica una asimetría, ya que las locales no las producen, pero a su vez habilita las posibilidades de intercambio. Las devoluciones fotográficas de los alemanes en los años 60, por ejemplo, permitieron una proximidad dialógica entre sujeto y fotógrafo/a. Esto se puede percibir como una mitigación

de la posición que posiblemente expresarían las personas locales si se preguntara formalmente sobre su relación con el turismo y el estado-nación alemán. La relación con Alemania se ha vuelto a politizar sobre todo en el período posterior a la ‘crisis griega’ del 2010, en el cual los gobiernos griegos implementaron un plan de austeridad originado en el tratado de la UE/Alemania. A partir de esto, las críticas anti-austeridad resignificaron a Creta como una fuerza de resistencia nativa a la dominación extranjera. Foto original por fotógrafo desconocido, c.1970, imagen subsiguiente por Konstantinos Kalantzis, 2017.

Figura 15

Spyros Tsikouras mostrando a Kalantzis fotografías de sus interacciones con turistas en los años 80 y 90, cuando operaba un restaurante pequeño en una aldea de las alturas Sfakia. Recibió estas imágenes de los fotógrafos años más tarde. La mayoría de las fotos lo muestran llevando a cabo su rol de anfitrión (p. ej., ofreciendo nueces a los visitantes). La percepción de la hospitalidad como una ofrenda moralmente superior por parte de las personas del territorio es una fantasía importante que los turistas buscan en Sfakia, lo que informa la autoimagen Sfakiana como hospitalaria. A través de sus fotografías, los/as turistas que regresan se insertan en el paisaje estético local y buscan reciprocidad la forma de tratar de sus anfitriones. La idealización de la hospitalidad hoy en día se complica con la compra de terrenos por los turistas. Esto cambia las dinámicas de poder de la hospitalidad, y localmente se entiende con relación a lo que se percibe como la reducción del patrimonio nacional a raíz de la ‘poscrisis’ griega. Fotografía por Konstantinos Kalantzis, 2017.

Figura 16

Una estudiante fotografiada por *FemsFotos*, 2004.

Cincuenta años después de la independencia, estas mujeres jóvenes reflejan las continuas luchas por los derechos de las mujeres y por un cambio político significativo. En Nigeria, el trabajo de la fotografía profesional es altamente valorado y visto como un elemento esencial de cada celebración, aún en la era del *smartphone*. Muchas de estas celebraciones están vinculadas con eventos que marcan hitos de la vida, como los cumpleaños, bautismos, matrimonios y funerales. Las fotografías se perciben como un acto de rememoración y adivinación; indicaciones de las aspiraciones futuras y los logros de vida. En estos eventos, la mayoría de los retratos grupales de mujeres jóvenes las muestran vestidas con su mejor ropa, con un pelo y un maquillaje impecable. Una nueva generación de fotógrafos/as en Ìlá Òràngún ha construido sobre el potencial transformador de la imagen de evento. En esta fotografía tomada por *FemsFotos*, un grupo de mujeres estudiantes autoforman y co-curran sus críticas y su resistencia a las expectativas de la sociedad. Estas jóvenes parodian a la sociedad obstinadamente patriarcal que, por un lado, impulsa a las jóvenes a continuar su educación, y por el otro, espera que permanezcan en sus roles como madres, cocineras y limpiadoras; asignándoles tareas de cuidado basadas en género, de responsabilidades en la reproducción de la nación y sus futuros ciudadanos. Fotografía © 2014, *FemsFotos*, Ìlá Òràngún and Abeokuta, Nigeria

Figura 17

Uncle Special Mirror Photograph [La fotografía de espejo de *Tío Especial*].

Simple Photo y *Sir Special*, fotógrafos mayores cuyos trabajos fueron mostrados en el influyente artículo de Stephen Sprague (1978) ‘*Yoruba photography: how the Yoruba see themselves*’ [Fotografía Yoruba: cómo los Yoruba se ven a sí mismos], aún viven en la antigua ciudad de Ila Orangun, Osun. En esta imagen, *Sir Special*, conocido ahora como *Uncle Special* [Tío Especial] para reflejar su estatus de anciano, explica a Binaisa cómo perfeccionó el arte de fusionar fotografías en espejos, una técnica que le apareció primero en sus sueños. La práctica, el proceso, la audiencia y la vida más allá del artefacto, refleja profundamente las continuidades y discontinuidades en los imaginarios políticos. Estos reflejan las jerarquías comunales y las estructuras sociales que predatan la democracia poscolonial, ya que la élite y los personas con linaje real siguen siendo la clientela principal de este servicio. Pese a la disponibilidad de los ‘retratos de espejos’ por laboratorios comerciales de revelado, *Uncle Special* insiste que la eficacia de esta técnica única no tiene rival, y muchos dignatarios continúan comisionando estos retratos de espejos hechos a mano para mostrar su riqueza, poder y privilegio. Fotografía por Naluwembe Binaisa, 2017.

Figura 18

Una imagen ‘photoshopeada’ de un graduado con Hun Sen, el Primer Ministro de Camboya. Al creer que ser fotografiado en presencia de una persona poderosa brindará fortuna y facilitará el movimiento hacia el poder, muchos camboyanos desean estas fotos. En un evento o ceremonia oficial como una graduación, la mayoría de estudiantes no tienen la fortuna de ser fotografiados con líderes, al menos que obtengan la nota más alta o sean recomendados por el rector de la universidad. Este graduado viviendo en pobreza, pagó a un fotógrafo para utilizar un programa digital y mostrarlo junto a Hun Sen. Este tipo de fotografías usualmente se exponen en la casa o la oficina, para mostrar a parientes y amistades la conexión con el poder. Refotografiado por Sokphea Young, 2018.

Repetición y contingencia

Figura 19

Nicaragua, 24 de abril del 2018.

A medida que se desarrollaron los eventos, se hizo y rehizo un archivo afectivo. Muchos/as nicaragüenses hablaron sobre la repetición de conflictos y eventos pasados, específicamente de la histórica insurrección de 1978–9, reflexionando sobre la coincidencia de las imágenes y, por extensión, de los eventos. Se examinó la relación entre las nuevas imágenes documentales y las imágenes conocidas del 1978–9, ya que la memoria se trabajaba activamente en las calles. Este montaje digital constituye un ejemplo. Compartida ampliamente en las redes sociales, la imagen muestra una cronología de la protesta en Nicaragua: una imagen del héroe nacional Andrés Castro, quien luchó contra la invasión del filibustero estadounidense William Walker en 1856 (tomado de una pintura de 1964 por Luis

Vergara Ahumada), en yuxtaposición con la icónica fotografía *Hombre Molotov* de la histórica insurrección Sandinista, tomada por Susan Meiselas en 1979 en la ciudad de Estelí, a la par de una imagen contemporánea tomada durante una de las protestas de abril 2018 en la capital, Managua.

Figura 20

9 de mayo del 2018, Managua, Nicaragua.

Durante una de las marchas más grandes de las protestas del 2018, las personas se reunieron alrededor de la estatua monumental de Alexis Argüello, un famoso boxeador, ex alcalde de Managua y vocal opositor del régimen de Ortega. En los últimos años, su muerte - aún inexplicada - se ha vuelto simbólica de la impunidad del régimen. A lo largo de varias horas ese día, las personas escalaron el monumento, sosteniendo banderas, carteles e imágenes de las víctimas de la represión del gobierno. Fotografía por Ileana L. Selejan, 2018.

Figura 21

Impresión de los elementos de una plantilla de Photoshop utilizada por los estudios fotográficos en Dakshinkali, Nepal.

Este popular altar de una diosa al sur de Katmandú atrae peregrinos, muchos de los cuales marcan su visita con imágenes fotográficas frente al altar. Los veinte estudios improvisados usan una plantilla de Photoshop, la cual contiene elementos importados de la destinación de peregrinaje de Manakamana (esto explica el teleférico). La reducción de contingencias fotográficas al trasladarse del altar en Dakshinkali a un espacio Photoshopeado altamente mediado, no sólo habla del ingenio comercial de los nepalíes, sino también revela la contingencia como una amenaza a la autoridad de los cultos. Maurice Bloch mapea el contraste entre los ‘actos cotidianos del habla’ y los ‘actos formalizados del habla’, lo que podría esclarecer las prácticas en Dakshinkali. El primero se caracteriza por un vocabulario completo, la ausencia de reglas estilísticas y numerosas opciones sobre su presentación. El último implica exclusiones, limitaciones y fijaciones. La plantilla en Dakshinkali revela la pobreza en el lenguaje digital que reemplaza la exorbitante contingencia de la fotografía en lo que Benjamin llama su estado ‘nativo’. Refotografiado por Christopher Pinney, 2018.

Figura 22

Tejas Dasmi es un festival que celebra la deidad pastoral Tejaji, quien, a través de su figura aliada de Nag Maharaj (Cobra Real), brinda protección contra las picaduras de serpiente. En la India central, al menos en 1977, el festival incluyó un *matki phod*, una torre humana asociada con Krishna. Algunas fotografías conservadas cuidadosamente en un álbum de la aldea documentan la congregación de los/as participantes alrededor del altar después de una procesión circunvalando la aldea. Las imágenes posteriores en la serie muestran la construcción del *matki phod*, una torre humana, compuesto por 30 o quizás 40 personas formando tres pisos. Fue durante el dificultoso levantamiento de esta pirámide viva donde los participantes notaron una misteriosa presencia, una zona de energía que podría ser generada

por alguien de 15-20 pies de altura. La fotografía final de la serie entrega el desenlace: paralela a la torre, una raya elevada y abigarrada que se asemeja a una serpiente, quema el lado izquierdo de la imagen. Para los participantes del *matki phod*, y los muchos espectadores emocionados cuya presencia también se documenta, la fotografía aclaró lo que ya habían experimentado: la Cobra Real que el festival conmemora fue la misteriosa presencia que asistió a su propia celebración efervescente. Algunos/as fotógrafos/as profesionales del pueblo cercano son escépticos con respecto a la ontología rural de la fotografía, la cual la valora como un medio en el cual los espíritus muertos se vuelven visibles. Observan que al revelar una película de 120 formato medio el negativo se puede rayar fácilmente, resultando en un ruido confuso sobre la superficie de la imagen. Los rayones profundos también pueden derretirse en altas temperaturas. Los negativos rotos a menudo causan una marca abigarrada en la imagen. Una fotografía tomada por el Estudio Krishna, Nagda, en 1977, refotografiado por Christopher Pinney en el 2019.

Más allá, y mientras tanto

Figura 23

Un telón de fondo pintado en un estudio de Jaffna.

Representado en un estilo que la Historia del Arte europea podría clasificar entre el Barroco Tardío y el Impresionismo, los fondos pintorescos del estudio en Jaffna evocan pueblos inidentificables de la costa mediterránea o aluden a los imaginados opulentos interiores de las casas señoriales inglesas. Estos fondos no reflejan características reconocibles de una construcción local o un paisaje natural, ni imaginarios modernos vistos en los estudios de otras partes de Asia del Sur, sino muestran visiones fantásticas de un más allá cambiante a ser habitado por la clientela de cada estudio. Aún cuando los retratos de estudio han pasado de moda en favor de sesiones fotográficas extravagantes al aire libre, los residentes de Jaffna continúan buscando las fantasías de estos fondos, así como las *kai rasi* o ‘manos de la suerte’ de los fotógrafos de los estudios. Fotografía por Vindhya Buthpitiya, 2018.

Figura 24

Fotografía colorizada de una familia migrante china, c.1930s.

Tomada en un estudio fotográfico en Phnom Penh durante el período colonial francés, la fotografía fue ‘actualizada’ del blanco y negro, con el fin de reimprimirse y compartirse con familiares (años después de la muerte de los sujetos de la imagen). Evocando a Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*, la foto ejemplifica un alargado ‘futuro anterior’ (1981:96) y encarna la temporalidad ambivalente de la fotografía. Sobrevivió calamidades apocalípticas y políticas; de la paz a la guerra, de la guerra a un régimen genocida, y a la paz nuevamente. Es una fotografía preciada archivada por los descendientes de los sujetos, y también es una indicación de que la fotografía no estaba a disposición de todos, especialmente de los camboyanos rurales. Refotografiado por Sokphea Young, 2018.

Figura 25

Imagen de cuatro estrellas de cine pastún, expuesta en el Estudio AYR Digital, Peshawar, Paquistán.

Los dos hombres son los conocidos actores Jahangir Khan y Abraz Khan, personificando la observación pastún de que las armas son un tipo de 'joyería masculina'. Las identidades de las dos mujeres son desconocidas. AYR Digital está ubicado en Cinema Road, y brinda sus servicios a personas aficionadas del cine que buscan montajes para acercarse a sus héroes del cine. Refotografiado por Danial Shah, 2021.

Figura 26

Complejo montaje de un potencial migrante de Birgunj, Nepal, visualizando un futuro en el Golfo Pérsico.

La fotografía frecuentemente se utiliza para registrar o imaginar la movilidad.

Históricamente, el uso de bicicletas en los estudios era frecuente. Después los estudios intentaron utilizar las motocicletas como objeto para el escenario. A su vez, el estudio mismo se convirtió en un espacio escénico para viajes en avión y automóviles. A menudo esto estaba vinculado con el deseo y/o la necesidad de la migración transnacional. Tales imágenes aluden al espacio aspiracional y subjuntivo de la fotografía, trayendo al presente lo que está por existir. Refotografiado por Christopher Pinney, 2019.

Figura 27

El perfil de Instagram de un estudiante bangladesí de 18 años, mostrando imágenes que registran una de sus múltiples visitas a Jaflong en el norte de Bangladesh. El Río Piyain, que separa Bangladesh y el estado de Meghalaya en India, es una destinación turística popular para los jóvenes de Bangladesh, muchos de los cuales aprovechan los servicios de docenas de fotógrafos que utilizan impresoras en barcas con el fin de producir imágenes para su clientela. Los/las turistas de Bangladesh se sientan en rocas en medio del río e intercambian contactos de Whatsapp con turistas de la India que arriban del lado de Meghalaya. La fotografía está profundamente envuelta en esta fantasía del cruce transnacional de frontera y del escape a un 'más allá'. Posteriormente, el estudiante emigró a Arabia Saudita, donde le habían prometido un trabajo en una sucursal de McDonalds. Fotografía por Christopher Pinney, 2018.

Levantando el velo que esconde al futuro

Figura 28

Managua, Nicaragua.

A lo largo de varias semanas, mientras los canales de televisión estaban censurados, la ciudadanía utilizó las redes sociales extensamente para organizarse y documentar las confrontaciones con los antimotines y los partidarios del gobierno. Las imágenes de los

enfrentamientos se convirtieron en una norma en las redes sociales, a menudo acompañadas de relatos y testimonios íntimos. La Iglesia Católica convocó a una marcha en apoyo a los estudiantes y manifestantes, y para condenar la respuesta violenta del gobierno. La imagen muestra a dos jóvenes sentados sobre los muros altos de la Catedral Metropolitana en Managua el 29 de abril. Uno de ellos sostiene un *smartphone*. Durante las protestas, el teléfono móvil fue un aparato ubicuo en las calles. La ciudadanía común documentaba su participación en las protestas y eventos que fueron reconocidos como extraordinarios. Según lo observado en múltiples ocasiones, las personas se tomaban retratos o selfies con las multitudes desbordantes, y posaban frente a un fondo de calles llenas de grafiti, pintas e imágenes hechas con plantilla. Tales fotografías presentan oportunidades para reflexionar sobre el uso de la cámara del móvil como herramienta para demandar justicia, así como para atestiguar y documentar la historia mientras se ‘hace’ desde cerca. Fotografía por Ileana L. Selejan, 2018.

Figura 29

Una reunión familiar después de los Jemeres Rojos, distrito de Stoung en Kampong Thom, Cambodia, 1989.

Durante el régimen de los Jemeres Rojos, casi dos millones de personas murieron como resultado de la hambruna, el trabajo forzoso, la enfermedad y la ejecución. La confianza entre familiares era delicada, ya que se promovió que la niñez espicara para los Jemeres Rojos, y reportara la mala conducta, tal y como robar comida. Sin investigaciones adecuadas, se ejecutaron rutinariamente a las personas acusadas. Sus familiares eran desplegados a distintas partes del país para trabajar, sin posibilidad de comunicarse sobre sus vidas y sus condiciones hasta que las tropas de Vietnam derrocaron al régimen en 1979. Esta fotografía registra una reunión familiar de dos hermanos que vivieron separados de 1970 a 1988, sin saber que habían sobrevivido y que tenían familias e hijos. Fotografiados justo después de su encuentro, una parte de la familia (de la frontera entre Tailandia y Camboya) tuvo que viajar al menos cinco días para llegar al distrito de Stoung en Kampong Thom. El color del fondo y de la vestimenta de los/as niños/as muestran una nueva forma de integración, reunión y celebración. En contraste con el blanco y negro de la ropa de los Jemeres Rojos, la variedad de colores de la vestimenta en esta fotografía puede percibirse como una forma de ‘re-civilización’ del régimen posterior al genocidio, donde los sobrevivientes se liberan de los colores negros y oscuros (de tristeza y terror) impuestos por los Jemeres Rojos. Refotografiado por by Sokphea Young, 2018.

Figura 30

Fotografías de las visas de personas que obtuvieron con éxito la ‘tarjeta verde’ (*green cards*) estadounidenses mostradas por una consultoría de inmigración, Jaffna, 2018.

Como consecuencia de la guerra, se desarrollaron nuevos modos de fotografía con el fin de responder a los efectos de una ciudadanía limitada. Los/as fotógrafos/as se convirtieron en facilitadores/as de los futuros anticipados de sus clientes. Se buscaban algunos practicantes de los estudios debido a sus *kai rasi* o ‘manos de la suerte’. Ayudaron a mediar nuevas

formas de ciudadanía aspiracional a través de retratos de propuestas de matrimonio, fotografías de pasaportes y visa, o la recopilación artística de fotografías y álbumes de boda para satisfacer los regímenes de migración y frontera occidentales. Estos futuros deseados, en parte mediado por la fotografía y los/as fotógrafos/as, reflejaron los efectos persistentes de la guerra en la ciudadanía, combinado con las posibilidades de movilidad permitidos por el desplazamiento y la dispersión transnacional de la comunidad Tamil. Fotografía por Vindhya Buthpitiya, 2018.

Figura 31

'Hustle' ['Ajetreo'].

El invento del *smartphone*, las tecnologías digitales y las redes sociales ha resultado en un estallido de emprendimientos por muchos/as jóvenes nigerianos/as. En un país de aproximadamente 200 millones de personas, con oportunidades limitadas para la creciente población joven, muchas de ellas experimentan *'waithood'* (estar en un período de espera). Soportan la liminalidad de la pobreza, el desempleo, el conflicto y la inseguridad. Las plataformas digitales de las redes sociales son un punto de acceso donde los sueños pueden potencialmente florecer, pese a los limitados recursos. 'El teléfono es mi tienda' se ha convertido en un dicho común que refiere a la toma de fotos por las personas que trabajan en sastrería, carpintería, zapatería, y otros oficios, cuando quieren mostrar su mercancía y publicitar sus servicios. El Facebook, el WhatsApp y el Instagram son igualmente populares entre artistas y activistas comunitarios. En esta imagen producida por Hboi, un artista, fotógrafo y diseñador gráfico Afro-pop, aspira a alinear su trabajo con una escena visual musical transnacional. Hboi utiliza varios medios visuales (fotografía, selfies, vídeo), con estéticas de valor y éxito, joyería, brillo y *cool* vernacular. El lema 'OMO G' señala otra capa de referencia, *omo* 'hijo' en Yoruba y 'G' el término vernacular del hip-hop para 'Dios'. 'Hijo de Dios' se lanza en la esfera digital donde los/as artistas buscan fascinar a través de su imagen al igual que su talento. La evocación de un poder superior es un motivo repetido en los paisajes aspiracionales de la fotografía y los imaginarios políticos en Nigeria. Fotografía © Wuraola Olanrewaju Hboi, Nigeria, 2020.

Figura 32

'Come, Come, Liqiat Bagh' ['Ven, Ven *Liqiat Bagh*']: un montaje fotográfico impreso en la parte interior de un autorickshaw o mototaxi, Rawalpindi, Paquistán.

Esta fusión extraordinaria de imagen y texto publicita el *chelum* (el cuadragésimo día después de la muerte) de Mumtaz Husaain Qadri, celebrado el 27 de marzo del 2016 en el Liqiat Bagh, Rawalpindi, el sitio del asesinato de Benazir Bhutto. Qadri, cuyo cadaver se muestra a la izquierda superior, había asesinado al gobernador del Punjab, Salmaan Taseer, y fue colgado en febrero del 2016. Taseer había hablado en defensa de Asia Bibi, quien había sido acusada de 'blasfemia'. Como consecuencia, Qadri fue aclamado como un *ghazi* y *shahid* (guerrero del Islam y mártir) por algunas personas ortodoxas Sunni. A pesar de estar enraizado en el pasado, el afiche anuncia un evento futuro e imagina fotográficamente una vasta multitud que estaba por reunirse. Estas imágenes contribuyeron a atraer las veinticinco

mil personas que posteriormente se juntaron para marcar el *chelum* de Qadri. Fotografía por Christopher Pinney, 2016.

Figura 33

'Since Dad doesn't have a son' [‘Ya que papá no tiene hijo’].

Esta fotografía, con su cómico pie de foto escogido por la fotógrafa para la exposición *'The Sfakian Screen'* [La Pantalla de Sfakia], comisariada por Kalantzis en el 2018, habla de una nueva forma de aproximarse a la montaña en Sfakia, Creta. Representa un género emergente de imágenes en las redes sociales de los/as habitantes de Sfakia, en las cuales mujeres jóvenes resaltan la contradicción en la percepción local sobre una persona que posa frente a la montaña al no ser un hombre. Sfakia, una área pastoral y turística, evoca un mito sobre la pureza de las alturas de montaña y el atraso del mundo salvaje, dentro de una visión que percibe la montaña como el reino ideal (masculino) rústico y guerrero. Sfakia ha sido representada durante siglos por personas de fuera de culturas urbanas, y en la mayoría de las casas de la región se ven imágenes de ancestros tomadas por visitantes botánicos folcloristas y, más recientemente, turistas. Desde el 2010, ha habido una explosión de fotografías digitales tomadas por personas locales. Esto representa un momento novedoso, ya que los/as habitantes no ya dependen únicamente de las personas de fuera para su propia representación como personas y como región. En muchas fotos digitales, las mujeres critican públicamente a la iconografía androcéntrica dominante de la región, y ofrecen otras visiones posibles para la vida de la aldea. A la vez, lejos de sumarse uniformemente a la fotografía digital como una emancipación, muchos/as interlocutores de Sfakia cuestionan las prácticas visuales de las redes sociales y expresan una preferencia por la fotografía analógica histórica que a menudo retrata a sus hombres ancestros. Foto por Iosifina Lefaki, 2017.

Conclusion

La yuxtaposición de montaje en estas imágenes revela que, por lo general, la cámara se encuentra en una posición no-colonizada por el estado. La perspectiva Foucauldiana/Taggiana que afirma que así lo está, y que ha pesado tanto en la teoría de la fotografía, no logra explicar la diversidad de la fotografía en sus prácticas existentes actuales. Sin embargo, mientras el reflejo antropológico estándar anticipa una diversidad de apropiación sin fin, impulsada por la creatividad de los sujetos humanos, esta colección resalta un conjunto de tropos y arquitecturas que señala la presencia determinante ambivalente de la fotografía. La diferencia no necesariamente fragmenta una práctica: de hecho, puede revelar una compleja y restrictiva ‘maleabilidad’. Por ende, a través de estas prácticas regionales, podemos ver ecos y características compartidas: el interés recurrente con la contingencia del evento fotográfico, la predisposición de la cámara de imaginar futuros en lugar de simplemente memorializar el pasado, y la fusión de lo performático y lo real; en breve, el complejo baile de opuestos que atestigua el ‘disturbio’ (Barthes 1981:12) que la fotografía trae a la vida humana.

Referencias

- Akhter, T. 2017. *Lives Not Numbers [Vidas no números]*. Dacca: Samhati Prokashon.
- Azoulay, A. 2008. *The Civil Contract of Photography [El contrato civil de la fotografía]*. Nueva York: Zone Books.
- 2012. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (trad. L. Bethlehem) [*El imaginario civil: una ontología política de la fotografía*]. Londres: Verso.
- Bajorek, J. 2020. *Unfixed: Photography and Decolonial Imagination in West Africa. [A desarreglar: la fotografía y el imaginario decolonial en África occidental]* Durham NC: Duke University Press.
- Barthes, R. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (traducción R. Howard) [*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*]. Nueva York: Hill & Wang.
- Benjamin, W. 2008. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (eds. M.W. Jennings, B. Doherty y T.Y. Levin; trad. E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland u otros) [*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos sobre los medios*]. Harvard: Belknap Press.
- Berger, J. y Mohr, J. 1982. *Another Way of Telling: A Possible Theory of Photography. [Otra manera de contar: una teoría posible de la fotografía]* Nueva York: Pantheon.
- Crimp, D. 1980. 'The Photographic Activity of Postmodernism' ['La actividad fotográfica de la posmodernidad'], *October* 15:91-101.
- Derrida, J. 2017. *The Truth In Painting [La verdad en pintura]* (2da edición, trad. G. Bennington y I. McLeod). Chicago: University of Chicago Press.
- Eisenstein, S. 1943. *The Film Sense [El sentido del cine]*(trad. J. Leda). Londres: Faber.
- Kalantzis, K. 2019. *Tradition in the Frame: Photography, Power, and Imagination in Sfakia, Crete. [La tradición en el marco: fotografía, poder e imaginario en Sfakia, Creta]* Bloomington IN: Indiana University Press.
- Miryarrka Media 2019. *Phone and Spear: A Yuta Anthropology. [Teléfono y lanza: una antropología Yuta]* Londres: Goldsmiths Press.
- Pinney, C. 1997. *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs.[Cámara Indica: la vida social de las fotografías de India]* Londres: Reaktion Books.
- Sprague, S. 1978. 'How the Yoruba See Themselves' ['Como los Yoruba se ven'], *African Arts [Artes africanos]*12(1):52-59, & 107.
- Strassler, K. 2010. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java. [Visiones refractadas: la fotografía popular y la modernidad nacional en Java]* Durham NC: Duke University Press.
- Tagg, J. 1988. *The Burden of Representation. [La carga de la representación]* Basingstoke: Macmillan.
- Wright, C. 2013. *The Echo of Things: The Lives of Photographs in the Solomon Islands. [El eco de las cosas: las vidas de las fotografías en las Islas Salomón]* Durham NC: Duke University Press.