

Peligrosidad y neutralización: fórmulas visuales en la construcción de un imaginario del Otro

Balduzzi, Ana (balduzzi.ana@gmail.com)

Cañardo, Lorena (lorenacanardo@gmail.com)

Goldberg, Lara (laragoldberg@gmail.com)

El siguiente trabajo surge a partir de la muestra *Fotografía argentina 1850-2010: contradicción y continuidad* exhibida en la Fundación PROA durante el 2018: una selección de fotografías recopiladas por encargo del Getty Museum de la ciudad de Los Ángeles. Dentro del conjunto de obras, nos llamó la atención particularmente la serie de fotografías de Gian Paolo Minelli, un fotógrafo suizo que vive actualmente en la ciudad de Buenos Aires. Desde 1999 ha colaborado en el barrio Piedrabuena, complejo habitacional ubicado en Villa Lugano, participando en un centro cultural en el corazón del mismo. Tal como él manifiesta, su intención es, a partir del arte, poder recuperar el espacio público como ámbito de socialización en barrios golpeados por la pobreza, la droga y la marginación¹. En paralelo a esto ha realizado fotografías en el barrio, tanto de arquitectura como retratos con una cámara de gran formato. Estas fotografías tienen la particularidad de que los mismos sujetos retratados son quienes sacan la foto presionando un dispositivo negro que -si se observa con atención puede verse- sostienen en sus manos. Esta forma de fotografiar es una constante en su trabajo y la ha llevado adelante también en el Viejo continente con inmigrantes ilegales.

Los trabajos de Minelli expuestos en la muestra nos condujeron a pensar cómo eran representados esos Otros de la ciudad: los marginados, los pobres, los que no figuran cuando se ofrece Buenos Aires a los turistas ansiosos de consumir tango y asado. En otras palabras, estas fotografías nos llevaron a reflexionar sobre los procesos de conformación visual de sectores subalternos dentro de la ciudad.

Creemos que existe un imaginario visual del Otro que lo configura como un sujeto amenazante y peligroso para el orden instituido. Rastreado este imaginario en distintos contextos históricos y geográficos, observamos que se conforma a través de más de una fórmula. Llamamos nuestra atención, por un lado, la fórmula a través de la cual el sujeto aparece como peligroso; por el otro, aquella en la que hay una

¹ El día sábado 19 de mayo tuvimos una conversación informal con Gian Paolo Minelli en PROA luego del Ciclo de Conferencias de Artistas + Críticos con Marta Penhos y Guadalupe Miles donde charlamos sobre su trabajo y sus motivaciones.

neutralización de la amenaza. Este imaginario produce efectos en la mirada que condicionan la conducta.

Para trabajar con la construcción de un imaginario visual del Otro tomamos como punto de partida uno de los retratos de Gian Paolo Minelli. Como contrapunto de esa serie partimos de fotografías realizadas por colectivos villeros como La Poderosa y Manifiesto. Con el objeto de pensar este caso dentro de un proceso histórico más amplio y buscar paralelismos entre lo que sucede hoy con los jóvenes provenientes de barrios vulnerables -villeros- y aquello que sucedió en nuestro país en su etapa de consolidación como Estado-Nación durante la Campaña del Desierto, también utilizamos fotografías de indígenas realizadas a fines del siglo XIX y principios del XX, y extendimos la línea de tiempo con imágenes de indigenismo actual. Para indagar en la fórmula visual de neutralización de la otredad tomamos fotografías de población afrodescendiente en Estados Unidos de Robert Mapplethorpe, como así también la postal coloreada del cacique Pincén. Al mismo tiempo, hacemos uso de gráficas realizadas por Anses, memes y notas periodísticas. Por último, para pensar la relación con los sectores hegemónicos tomamos de la muestra de PROA la serie *Potencia* de Annanké Asseff.

Nos interesa en esta ocasión centrarnos en el sujeto que observa y en la cultura visual: de qué manera nos interpelan las imágenes, qué fórmula visual las atraviesa, qué prácticas habilitan estas imágenes: siguiendo a W.J.T. Mitchell (2017), qué quieren las imágenes. Este autor sostiene que hay una doble consciencia en torno a la imagen. Resulta paradójico que por un lado se piense a las imágenes como poseedoras de “vida” que exceden a la voluntad de sus creadores, mientras que al mismo tiempo se sepa que las imágenes no pueden hacer nada sin la cooperación de sus espectadores. Los humanos insisten en comportarse como si de hecho creyeran que las imágenes quieren cosas, pero al mismo tiempo -si se les preguntara- sostendrían que son sólo imágenes. Esta doble consciencia no es una actitud humana superada en la era moderna; por el contrario, sigue vigente y es una característica de la reacción humana ante la representación. Mitchell reflexiona acerca del efecto que tienen las imágenes sobre la sociedad que las mira/crea tensionando los dos polos de esta doble consciencia. Nosotras pensaremos en la vitalidad de las imágenes, también retomando a David Freedberg (1998) y sus preguntas sobre el poder y la eficacia de las imágenes.

Siguiendo el método de montaje warburgiano, construimos un atlas a partir de aquellas imágenes que parecen constituir un imaginario visual común sobre el Otro, y aquellas otras que se vinculan a modo de contrapunto. Al reunir las imágenes de esta manera, la significación recae ya no en las representaciones aisladas del Otro presentes en cada fotografía, sino que se puede recomponer un significado flotante, a partir de la relación que se establece entre las imágenes y la forma particular en que éstas se activan al disponerse en secuencias enfrentadas (Michaud, 2017). Es esta iconología del intervalo lo que permite recuperar las fórmulas visuales que atraviesan las distintas imágenes, irreductibles al orden del discurso, de sujetos subalternos producidas en los últimos siglos. Así, podemos preguntarnos si es posible rastrear la construcción de un imaginario visual del Otro como sujeto peligroso y amenazante para el orden instituido. Asimismo, partimos de la idea de Georges Didi-Huberman (2011) de que las imágenes son anacrónicas. Una imagen tiene relación con su historia, pero también consiste en algo atemporal y plástico. Pues si bien una imagen se ha producido en un tiempo particular, es desde el presente que nos encontramos con la imagen, de forma tal que -independientemente de la época en que ésta pudo haber sido creada- necesariamente está viva en nuestro presente. En palabras del autor, retomado por Moxey: “en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran uno con otro, chocan, o se basan plásticamente uno del otro, se bifurcan, o incluso se enredan unos con otros” (2016:13). Por tanto, es posible crear un montaje de semejanzas desplazadas en tiempo y espacio.

Desde el nacimiento de la antropología como disciplina, ésta se ha constituido como la ciencia de lo Otro, de lo diferente, de lo distante. Eran los antropólogos quienes en la Era de los Descubrimientos se aventuraban hacia tierras lejanas con el objetivo de conocer nuevos sujetos para poder hacer un registro de ellos, lo que luego facilitaría su conquista. Este proceso en el que un “yo” descubre un “otro” es denominado alteridad. En esta división se pone de manifiesto que este *Otro* tiene costumbres, formas de organización y tradiciones diferentes a las del *Yo*. En el caso de los pobladores no-europeos, rápidamente fueron encasillados como ‘salvajes’, ‘primitivos’ o ‘indios’, como manera de contraponerse a los valores y creencias occidentales. Si bien con el desarrollo de la antropología estas categorías se fueron modificando, la necesidad de construir un Otro -que precede al desarrollo de la disciplina- nunca dejó de estar presente. Ante lo distinto y desconocido en muchos casos surge el temor, y así es como se delimitan las fronteras entre los Otros y Nosotros. Prontamente este Otro pasa a ser tomado como un sujeto peligroso que debe ser excluido y, llegado el caso, eliminado.

De este modo, el Otro peligroso se gesta a partir de estereotipos que poco tienen que ver con los sujetos reales: se busca homogeneizarlos, intentando encontrar un chivo expiatorio de todos los males que afectan a los sectores dominantes de la sociedad. Tal como señala Calveiro, “la condición ‘amenazante’ del Otro se incrementa por una suerte de ubicuidad -ya que puede estar en cualquier parte- y por cierta intrusión -dado que penetraría insidiosamente en el mundo ‘decente’-, así que su destrucción se presenta como imperiosa para evitar que *Él* nos destruya a *Nosotros*.” (2015:2)

El hecho de que este Otro peligroso pudiera estar en cualquier parte empezó a volverse un problema con el crecimiento de las ciudades a partir del siglo XIX, ya que no era posible la individualización dentro de la masa anónima. Los organismos relacionados al Estado empezaron a recurrir al archivo de las personas para poder tener un mayor control de la población criminal y evitar que reincidieran o escapasen. Se empezó a crear y creer en la existencia de una relación entre la fisonomía de los rostros y las clases sociales a las cuales estos pertenecían.

Hasta ese momento sólo la corte y los sectores dominantes eran individualmente identificados y conocidos. En el siglo XIX comenzaron a surgir como objeto de estudio los rostros del pueblo, a los que Diderot, recuperado por Belting (2015) teme -aunque también los considera más auténticos- por ser personas que no tienen regla alguna, resultan ingobernables y se mantienen ocultos entre la multitud. Este desconocimiento genera intriga, y así es como se empiezan a generar juicios sobre los Otros. También retomado por Belting (2015), Quételet señala en su obra que en la gran ciudad, de

hecho, los rasgos individuales se pierden pero también hay representaciones generales que salen a la luz.

En el caso de los comienzos de nuestro país, aunque las grandes ciudades tardaron en ser masivas, existían poblados indígenas que eran percibidos como una gran masa homogénea, distante y desconocida que resultaba una amenaza para el orden y el progreso que se buscaban llevar adelante. Con la consolidación del Estado-Nación y tras la victoria de la Campaña del “Desierto” llevada adelante por el Estado contra los indígenas, los vencidos debían ser identificados: producto de este fenómeno es la fotografía del Cacique Sayweke. Este tipo de fotografía comenzó con el trabajo del policía francés Alphonse Bertillon, quien en 1882 introdujo el uso de la antropometría para la identificación de criminales. Como sostiene Marta Penhos (2013), la idea era despojar a la fotografía de toda pretensión artística, postulando un correlato indiscutible entre fotografía y verdad. Con un fondo claro neutro y el sujeto posando de frente y de perfil, ya fuera en los ámbitos policiales y judiciales de la época (para la identificación de los criminales), ya fuera en las fotografías de indígenas recientemente derrotados, al mismo tiempo que se identificaba a los sujetos se producía su despersonalización y homogeneización. Se buscaba un “promedio” o “media-humana”, como sostenía Lehmann-Nitsche, retomado por Penhos: “lograr que para el observador ‘un solo golpe de vista sea suficiente para mirar un gran número de individuos a la vez’” (2013:27). Con esta “media-humana” se entendían ciertos rasgos somáticos como la evidencia física de datos biológicos que correspondían a leyes fijas. A partir de este fenómeno crece el interés fisonómico por parte de los sectores dominantes que se vuelven contra los Otros peligrosos, produciendo una alianza entre el uso de la foto identificatoria y los mecanismos de poder.

A partir de estos avances es que caras -y sujetos- que históricamente habían sido invisibilizados salieron a la luz, lo que generó que comenzara una “caza” de rostros hasta ahora ocultos en la masa. Poco a poco se fue gestando una imagen de un Otro peligroso, cada vez más identificable. En la actualidad podemos detectar este fenómeno, por ejemplo, en las estaciones de trenes como Retiro o Constitución en CABA, en las que no es raro ver a fuerzas de seguridad pedir documentos o detener para averiguación de antecedentes a jóvenes de barrios marginales, “pibes villeros”. Este accionar -si bien está enmarcado dentro de la legalidad- se halla fuertemente condicionado por la construcción sobre el Otro peligroso, ya que resulta claro que estas detenciones nunca son a hombres o mujeres blancas, de clase media, vestidas de manera formal. Esto se debe a que existe una presunción de que este tipo de gente no es *per se* peligrosa. La captura de la serie *Padre de Familia* muestra lo mismo, en lo que -se presume- es un control policial: si el sujeto tiene un color de piel clara “está

bien” mientras que si su tez es oscura “está mal”. Este accionar de las fuerzas de seguridad es reproducido también por los medios de comunicación y por gran parte de la sociedad, y -tal como sucedía con los primeros documentos de identificación- se termina apelando más a un “tipo de persona” que a una persona en particular, como mencionamos en párrafos anteriores.

Si bien hoy en día cuando leemos acerca de la relación entre el mentón-nariz, acerca de tipos craneales, tamaño de las orejas y demás parámetros que determinaban la “criminalidad” de un individuo, todo esto puede parecernos algo lejano y perimido, resulta revelador revisar las prácticas policiales en Argentina y en otros países, donde las fuerzas de seguridad todavía actúan en base a clasificaciones de este tipo. Una visera o gorra, el color de la piel, la ropa deportiva y tantas cosas más, son factores antropométricos modernos que hoy en día no harán dudar a un policía -o en muchos casos a civiles- a la hora de disparar o atacar a un Otro peligroso sin cuestionar o dudar al respecto, lo que se refleja en las altas tasas de gatillo fácil. “El miedo que te venden lo pagamos nosotros” se expone desde el Colectivo Manifiesto; esto es lo que les termina sucediendo a los jóvenes villeros argentinos, aún cuando en 1887 la antropometría ya era considerada un método poco fiable y había dejado de utilizarse. De hecho el propio Bertillon lo reconoce: “debo admitir que, para el uso que hacía la policía, la ‘ semejanza de retrato’ fotográfico a menudo no permitía llegar a ninguna conclusión acerca de la ‘identidad de las personas’”³. (Belting, 2015:241)

³ Traducción propia del original: “dovette ammettere che, per l’uso che ne faceva la polizia, la << somiglianza dei ritratti >> fotografici spesso non permetteva di arrivare a nessuna conclusione circa l’ << identità delle persone >>” (Belting, 2015:241)



Tiene 15 años, robó, amenazó, lo detuvieron dos veces en el mismo día y lo liberaron

En el video que llegó a TN y La Gente se lo ve asaltando a mano armada un autoservicio.

Publicado: 18/10/2017, 15:09 hs.
Última actualización: 18/10/2017, 14:02 hs.



Como contraposición a esta fórmula de peligrosidad, abordamos la fórmula de neutralización. En este apartado podemos ver una secuencia de imágenes en las que la construcción del Otro como peligroso aparece neutralizada, sea porque los sujetos están estetizados o bien porque aparecen representados como meros objetos.

La postal del cacique Pincén, realizada en el marco del Centenario, fue creada a partir de una fotografía producida en 1878. Decir que aquella fotografía fue 'producida' no es casual sino que alude al hecho de que es una representación sumamente montada, como sabemos por relatos históricos sobre su contexto de realización (aunque también podemos inferirlo de la imagen misma). Para empezar, es importante aclarar que el cacique Pincén fue obligado a ser fotografiado, ya que se trataba de un prisionero del Estado. En la fotografía aparece portando una mezcla heterogénea de objetos y vestimentas, tanto criollas como nativas. Por un lado, tiene boleadoras, un chiripá y botas de potro; por otro lado, aparece con su torso desnudo, portando una cinta en su cabeza y con una lanza en mano. El fondo pintado también evidencia que se

trata de una fotografía de estudio con mucha reproducción. A la vez, el paisaje elegido como fondo parece (re)crear un “hábitat” natural y salvaje.

Consideramos que la peligrosidad de este Otro indígena aparece neutralizada en esta postal porque al verse a mitad de camino entre lo indígena y lo criollo, constituye una imagen de un Otro cercano, “autóctono e inscripto en el territorio nacional” (Masotta, 2000/2002:436). Oscar Masotta, quien estudió las postales etnográficas argentinas, sostiene que “esa mirada se desarrolló en el terreno ambiguo del primitivo/contemporáneo o del nativo/nacional que podía generar al mismo tiempo adhesión y exclusión. Incorporado en una genealogía nacional como auténtico u originario y, a la vez, rechazado por su ubicación fuera de la cultura. Es decir, la construcción de un exótico (Todorov, 1991) pero no sólo como un elogio a lo otro sino más bien como un espacio ambiguo donde depositar las contradicciones de la construcción de lo propio” (Masotta, 2000/2002:436) .

Por otro lado, creemos que esta postal se activa como imagen neutralizada del Otro porque tanto el fondo pintado, como la gestualidad y su vestimenta lo presentan como objeto más que como sujeto. En este sentido, podemos decir que no se trata de un retrato sino de la representación de una imagen estereotipada de indígena, una construcción que tiende a desindividualizar.

En el segundo montaje, encontramos ciertos paralelismos entre la imagen del cacique y las fotografías de Mapplethorpe. En las fotografías de Mapplethorpe vemos que la imagen logra su impacto a través de un extremo cuidado de la iluminación y del encuadre. En ese sentido, el objeto fotografiado resulta secundario en relación a la imagen en sí. En otras palabras, ya no estamos frente a un sujeto retratado sino frente a un objeto bellamente fotografiado, para lograr lo cual el dominio técnico del fotógrafo sobre el manejo del dispositivo es clave. De esta forma, resulta indistinto si lo que vemos es una persona o un morrón, como el que fotografió Edward Weston. Estos sujetos son fotografiados dando por descontado su docilidad, poniéndose en juego las fantasías del fotógrafo y de aquel que observa. La desnudez de esos cuerpos resalta la sumisión de lo fotografiado remitiendo a un tropos de hipersexualización de los cuerpos negros. Como consecuencia, los sujetos que aparecen en este tipo de imágenes son neutralizados.

En el caso de la foto del cacique sucede algo similar: el sujeto fotografiado es el elemento principal de la escena, pero ésta es resultado de la voluntad y pericia del fotógrafo y su producción. El cacique posa como se le pide con la vestimenta que otros han pensado para él; su voluntad no es tenida en cuenta pues se encuentra privado de su libertad. Por tanto, en ambas situaciones -con Pincén y con los modelos de

Mapplethorpe- lo que termina sucediendo es que no estamos frente a sujetos fotografiados, sino frente a objetos.

La fotografía de Minelli puesta junto a las de Mapplethorpe y en oposición a la de La Garganta se activa como imagen de un Otro cuya peligrosidad es neutralizada. La foto de Minelli está expuesta en Proa como parte de una serie en la que las imágenes de jóvenes están intercaladas con otras del complejo habitacional que ocupan. El encuadre, el cuidado de la luz y la combinación de colores elegida embellecen al sujeto y su entorno humilde, dotando a las imágenes de una carga estética que neutraliza en cierta medida la peligrosidad de la Otredad. Esto se hace más evidente al compararlas con la foto de La Garganta en la que el fondo está descuidado, se ve la precariedad de las construcciones, las formas y tamaños son irregulares, y hasta podríamos pensar que los colores no combinan tan bien como sucede en las fotos de Minelli.

Belting concibe a la fotografía como “un medio entre dos miradas” (2007: 276) porque “recordamos la mirada que a su vez es recordada en una foto” (2007: 276). En este sentido, la foto de Minelli reproduce y fija en la imagen su mirada del barrio Piedrabuena y sus habitantes, y esta mirada no estigmatiza sino que embellece y valoriza a lo Otros. Sus fotografías, tomadas con formato medio, denotan un gran conocimiento de la técnica que resulta en un conjunto de imágenes estéticamente bello.

En este punto creemos necesario hacer una aclaración. Consideramos que la fórmula presente en la foto de La Garganta es otra: la de la sublevación (Didi-Huberman, 2017), que contribuye a la construcción de un imaginario distinto del Otro.



La secuencia del tercer y último montaje de este trabajo fue pensada en términos de la vitalidad de las imágenes, siguiendo la perspectiva de Mitchell (2017) y las ideas sobre el poder de las imágenes sobre las conductas desarrolladas por Freedberg (2009). Si nos focalizamos, como este último autor, en la agencia y fuerza que se les atribuye a las imágenes y en el poder que tienen sobre las conductas de los individuos que las activan, podríamos decir que la fórmula visual del Otro peligroso habilita y justifica la dominación, marginalización y el ejercicio de la violencia -simbólica, económica, y de hecho- hacia estos sujetos. A esto hace referencia la imagen de “El miedo que te venden lo pagamos nosotros” del colectivo Manifiesto, a la que ya nos hemos referido previamente.

La existencia de imágenes del Otro peligroso (como la del chico con gorra), que conforman esta fórmula visual, contribuye a que la foto de las herramientas sacadas de una vivienda mapuche sea activada como imagen de armas y violencia, tal como se aprecia en el titular de Infobae. En esta misma línea, es interesante la contraposición de la imagen del chico con gorra con aquella de la serie *Potencial* de Annanké Asseff. Aunque estas imágenes pueden parecer similares en cuanto a su contenido formal, constituyen fórmulas visuales, o *pathosformeln*, diferentes. La primera es activada como imagen de peligro, y la presencia del arma en ese caso equivale a violencia; en las segundas, en cambio, el arma es sinónimo de defensa frente a ese Otro peligroso.

En palabras de Belting “las imágenes se entienden como imágenes del recuerdo y de la imaginación con las cuales interpretamos el mundo” (2007:263). La primera fotografía es una imagen de un sujeto Otrorizado, mientras que en las segundas la Otridad está fuera de campo y el gesto es otro: en estos sujetos la violencia de las armas y la pose amenazante están naturalizadas/aceptadas, y desde la visión hegemónica no se activa la noción de peligrosidad.

Siguiendo con la idea desarrollada en párrafos anteriores -acerca de la relación entre aspectos físicos y tipos de conducta esperados- y teniendo en cuenta lo propuesto por Freedberg (2009), la imagen institucional de los calendarios de pagos de ANSES es un ejemplo del poder que ejercen las imágenes y la capacidad de moldear la conducta que tienen. La gráfica del organismo estatal apunta a permear la vida cotidiana de los sujetos condicionando sus aspiraciones e impactando en su conducta. En esta imagen la Asignación Universal por Hijo, la Asignación por Embarazo y los Planes Progresar son ejemplificados con una mujer de tez oscura acompañada por sus hijos -la figura del padre está ausente-, mientras que las asignaciones familiares parecen ser aceptables y deseables para una familia tipo -madre, padre e hijo- que puede tener casa propia. Al estereotipar y distinguir quiénes son los sujetos con presunto derecho a recibir cada plan, la gráfica condiciona diferencialmente las aspiraciones de la sociedad y (re)produce, como lo veíamos con Bertillon en el siglo pasado, la presunta relación aspectos físicos-conducta esperada. En otras palabras, la eficacia de estas imágenes está en el “techo” a las aspiraciones que imponen a los sujetos. A la manera de la captura de Padre de familia que incluimos en nuestro montaje, la imagen de ANSES también propone una división por tipos raciales.

Tiene 15 años, robó, amenazó, lo detuvieron dos veces en el mismo día y lo liberaron

En el video que llegó a TN y La Gente se lo ve asaltando a mano armada un autoservicio.

Publicado: 18/10/2017 12:29 hs.
Última actualización: 18/10/2017 13:02 hs.



Baby Etchecopar, sobreseído por matar a un ladrón en "legítima defensa"



ASIGNACIÓN UNIVERSAL POR HIJO ASIGNACIÓN POR EMBARAZO PROGRESAR

DESDE SEPTIEMBRE HASTA DICIEMBRE 2016

Calendario de Pagos

MES A COBRAR	1	2	3	4	5
ENERO	14/01	15/01	16/01	17/01	18/01
FEBRERO	14/02	15/02	16/02	17/02	18/02
MARZO	14/03	15/03	16/03	17/03	18/03
ABRIL	14/04	15/04	16/04	17/04	18/04
MAYO	14/05	15/05	16/05	17/05	18/05
JUNIO	14/06	15/06	16/06	17/06	18/06
JULIO	14/07	15/07	16/07	17/07	18/07
AGOSTO	14/08	15/08	16/08	17/08	18/08
SEPTIEMBRE	14/09	15/09	16/09	17/09	18/09
OCTUBRE	14/10	15/10	16/10	17/10	18/10
NOVIEMBRE	14/11	15/11	16/11	17/11	18/11
DICIEMBRE	14/12	15/12	16/12	17/12	18/12

infobae

ASIGNACIONES FAMILIARES

DESDE SEPTIEMBRE HASTA DICIEMBRE 2016

Calendario de Pagos

MES A COBRAR	DOCUMENTOS TERMINADOS EN				
	0 y 1	2 y 3	4 y 5	6 y 7	8 y 9
Septiembre	14/09	15/09	16/09	17/09	20/09
Octubre	14/10	17/10	16/10	18/10	20/10
Noviembre	14/11	15/11	16/11	17/11	18/11



Violencia, anarquía y apoyo externo: el perfil de dos grupos mapuches que tienen en vilo a Chile y la Argentina



Entendemos que temas tales como la erotización y la sublevación, entre otros, han sido apenas mencionados a lo largo de este trabajo, puesto que constituyen fórmulas visuales que responden a la construcción de otros imaginarios de la Otredad. El desarrollo de los mismos queda pendiente para futuras investigaciones.

Antes de finalizar nos resulta importante enfatizar el contexto en que encontramos la fotografía que disparó nuestras reflexiones. A la manera de las estatuas africanas que se muestran exhibidas en un museo en el film de Chris Marker *Les statues meurent aussi* (1953), las obras fotográficas han sido curadas por tres extranjeros, para explicar a un público no argentino las contradicciones y continuidades en la fotografía de nuestro país durante 160 años. Sin embargo, ahora que la muestra ha desembarcado en nuestras orillas, podemos visitarla y observar cómo suscita de manera extraña una especie de antropología del propio entorno. Repentinamente, PROA deviene un espacio donde nosotros “nativos” descubrimos de nuevo las imágenes de la propia cultura en un museo. Y, como sostiene Belting, “en el proceso, la tan confiable imagen

resulta ajena y requiere de numerosas explicaciones, como antes ocurría con las imágenes de otras culturas” (2007:82). El presente trabajo es nuestro aporte en ese sentido.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W., et al. [2009] “Estudios sobre la personalidad autoritaria. Adorno, TW, Escritos sociológicos II”, vol. 1, Buenos Aires.
- AGAMBEN, Georges [2007] “Warburg y la ciencia sin nombre”. En: *La Potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- BELTING, Hans [2007] *Antropología de la Imagen*, Katz, Buenos Aires.
- BELTING, Hans [2011] “El museo un lugar para la reflexión, no para la sensación”. En: *La imagen y sus historias: Ensayos*, Universidad Iberoamericana, México.
- BELTING, Hans [2015] *Facce. Una storia del volto*. Carocci Editore, Roma.
- CALVEIRO, Pilar [2015] “La despolitización del otro” En: *Revista Haroldo Conti*, septiembre de 2015. Link: <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=51..>
- DIDI-HUBERMAN, Georges [2011] *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- FREEDBERG, David [1998] *El poder de las imágenes*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009.
- G. DE ANGELIS, Marina [2017] “La vuelta del malón. Cultura visual y violencia estatal en Argentina”, *e-imagen Revista 2.0*, N°4, Sans Soleil Ediciones, España-Argentina, 2017, ISSN 2362-4981.
- MASOTTA, Carlos [2000] “Almas robadas. Exotismo y ambigüedad en las postales etnográficas argentinas”. En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, Buenos Aires, 2000/2002.
- MASOTTA, Carlos [2010] “El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra “Almas Robadas - Postales de Indios””, Buenos Aires, 2010 *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 1, N° 1, 1er semestre 2011.
- MICHAUD, Philippe-Alain [2017] *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros UNA, Buenos Aires.
- MITCHELL, W. J. T. [2017] *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual. 1a ed.*, Sans Soleil Argentina, Buenos Aires.
- MOXEY, Keith [2016] *El tiempo de lo visual*, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires.

- PENHOS, Marta [2013] "Las imágenes de frente y de perfil, la "verdad" y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días". En *Memoria y sociedad* 17, no. 35 (17-36).

Filmografía:

- Chris Marker - Alain Resnais - *Les statues meurent aussi* (1953)