

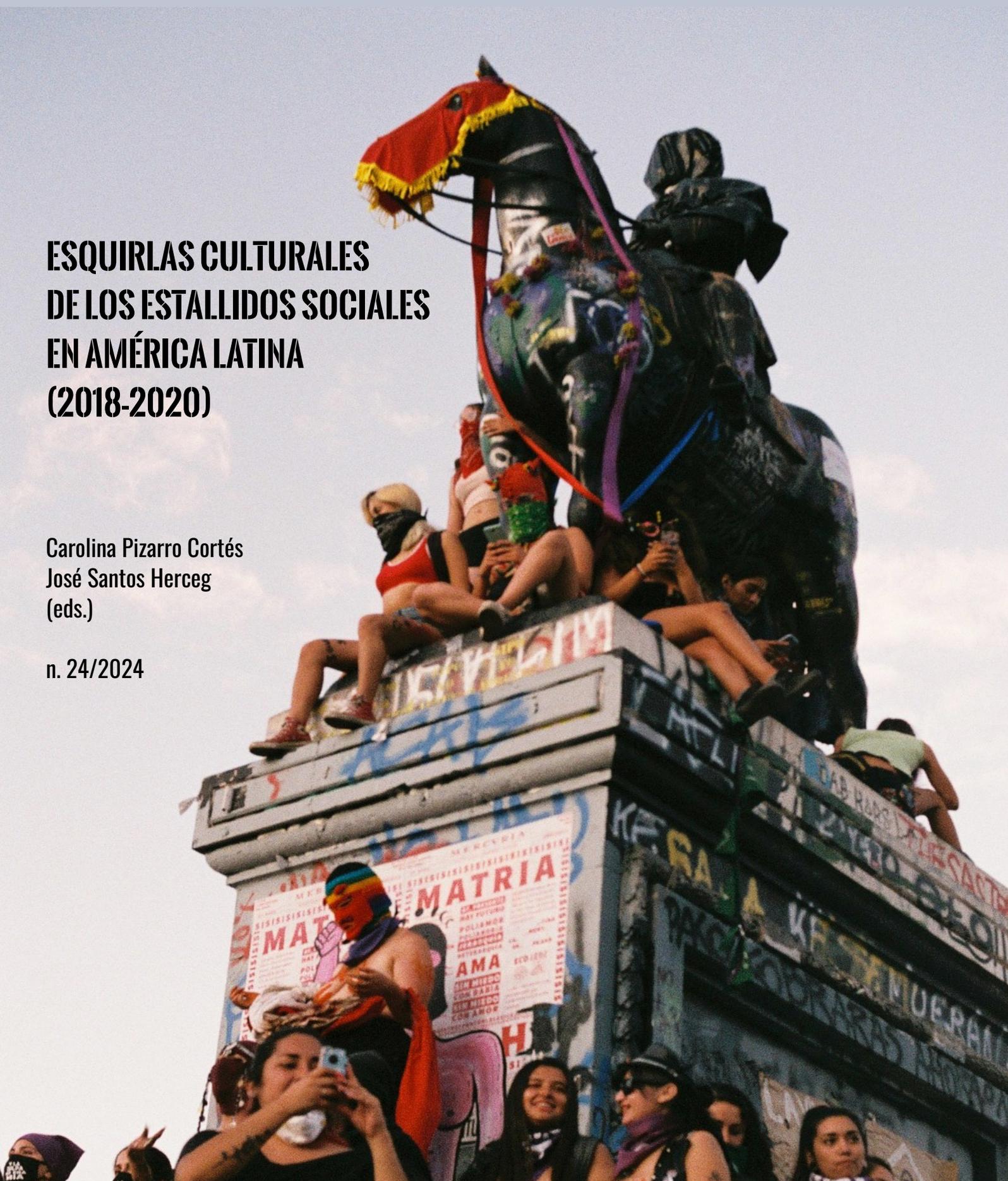
K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Carolina Pizarro Cortés
José Santos Herceg
(eds.)

n. 24/2024



KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Nº24 (2024)

Parte I

Presentación. Esquirolas culturales de los estallidos sociales en América Latina.

Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg 5-6

No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del Estallido Social de Chile (2019).

Miguel Alfonso Bouhaben 7-39

Mirar por la herida. El giro fotográfico de la denuncia desde la dictadura militar a la Revuelta Popular en Chile.

Cynthia Pamela Shuffer 41-65

Matar los ojos: intervenciones estéticas y políticas sobre las miradas tullidas tras el estallido social chileno.

Marta Pascua Canelo y Carlos Ayram 67-92

Tránsitos entre el miedo y la ira: feminismo y performance en el estallido social chileno.

Rosemary Bruna Ramírez 93-115

“El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas.

Cristóbal Allende Pino 117-132

Poesía revuelta en Chile: aproximaciones a un corpus desapropiado.

Biviana Hernández Ojeda 133-158

Metáforas de la(s) revuelta(s) en la narrativa chilena reciente. Federico Cabrera	159-178
Vistas aéreas, archivo y políticas de producción de verdad. Carla Nicole Ayala Valdés	179-204
De la calle a la web: testimonios de la protesta artística de octubre 2019 y su continuidad en las plataformas digitales. Carolina Pizarro Cortés	205-222

Parte II

Legitimación y deslegitimación de la violencia policial mediante racionalización en Twitter: el caso del paro nacional universitario en Colombia de 2018. Serhat Tutkal	223-255
Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas. Cristóbal Friz	257-273
Movimientos sociales que irrumpen. Egosintonías y socializaciones aceleradas en jóvenes chilenos. Karla Henríquez	275-290
Narrativas de solidaridad durante el Estallido Social en Chile: Testigos comprometidos durante las protestas en las calles. Ximena Faúndez Abarca, Omar Luis Sagredo Mazuela y Fuad Hatibovich Díaz	291-321
Milicias en el octubre chileno. La primera línea de la protesta. José Santos Herceg	323-339
“Que la academia salga a la calle!”: saber académico y espacio público en la revuelta chilena de 2019. Jorge Eduardo Cáceres Riquelme y Nivaldo Acero	341-364
La práctica utópica como dispositivo de articulación y sostén del continuo constitucional chileno. Isabel Serra Serra	365-389

Portada: Fotografía realizada por Javiera Santos.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

VISTAS AÉREAS, ARCHIVO Y POLÍTICAS DE PRODUCCIÓN DE VERDAD. SOBRE EL USO DE LAS IMÁGENES EN *GAS LACRIMÓGENO EN PLAZA DE LA DIGNIDAD* DE ARQUITECTURA FORENSE

Aerial views, archive and politics of the truth. The use of images in *Tear Gas in Plaza de la Dignidad* by Forensic Architecture

CARLA AYALA VALDÉS

Università Iulm (Italia)

ayalavaldesc@gmail.com

Recibido: 27 de octubre de 2023

Aceptado: 6 de septiembre de 2024

<https://orcid.org/0000-0002-3789-4541>

<https://doi.org/10.7203/KAM.24.27577>

N. 24 (2024): 179-204. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El artículo analiza las estrategias visuales y discursivas empleadas por el colectivo interdisciplinario Arquitectura Forense (AF) en el desarrollo del material audiovisual *Gas Lacrimógeno en Plaza de la Dignidad* (2020). Esta investigación buscó evidenciar el uso excesivo de gases químicos por parte de Carabineros de Chile contra la masa protestante en el margen de la revuelta social del 2019. Desde la perspectiva de los estudios visuales, el texto se centra en el rastreo, uso y montaje de imágenes captadas por dispositivos de visión cenital, como drones y satélites, utilizadas por AF para construir un testimonio visual. Se propone analizar estas imágenes como un complejo digital que combina documentación, archivo e información incorpórea y maquina, y que logra operar como engranaje político de producción de verdad, al registrar desde el aire diversas formas de conflictos geopolíticos contemporáneos.

ABSTRACT: This article analyzes the visual and discursive strategies used by the interdisciplinary collective Forensic Architecture (FA) in the development of the audiovisual material *Gas Lacrimógeno en Plaza de la Dignidad* (2020). This research sought to document the excessive use of chemical gas by the Carabineros de Chile against the protesting masses on the fringes of the 2019 social uprising. From the perspective of visual studies, the text focuses on the tracking, use and montage of images captured through surveillance devices such as drones and satellites, used by the AF to create a visual testimony. It proposes to analyze these images as a digital complex that combines documentation, archiving, and disembodied and machinic information, acting as a political cog in the production of truth by recording various forms of contemporary geopolitical conflict from the air.

PALABRAS CLAVE: Vistas aéreas, imágenes digitales, archivo, estudios visuales, estallido social, geopolítica.

KEYWORDS: Aerial Views, Digital Images, Archive, Visual Studies, Social Outbreak, Geopolitics.

Denunciar: elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo. Protestar: Separar, voltear las cosas que parecen caer de lo suyo. Pero también establecer, en un nivel, una relación entre cosas que, en otro nivel, parecen completamente antagónicas. Esto es, entonces, un acto de montaje.

Georges Didi- Huberman

INTRODUCCIÓN

A propósito de la crisis política concentrada en Chile desde octubre del 2019 y las protestas contra el gobierno de Sebastián Piñera, en diciembre del 2020 Arquitectura Forense (en adelante AF) publicó a través de su página web *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad*¹. Se trata de un video de un poco más de 9 minutos que expone, a través de la recopilación de numerosas fuentes audiovisuales y otros documentos, la configuración de la violencia ante la utilización estratégica del espacio y la arquitectura por la fuerza militar. Esta investigación rastrea el impacto del gas lacrimógeno utilizado contra las manifestaciones sociales en el marco del 19 de octubre en Baquedano ante una evidente fuerza policial desmedida que, además, es encubierta por el Estado y los medios de comunicación quienes oscurecieron y entorpecieron la realidad de los hechos.

Para esto, Arquitectura Forense, junto al asesoramiento de especialistas en artefactos militares, analizaron imágenes y videos de diversas fuentes—principalmente cámaras de vigilancia y videos de celulares subidos a RRSS— que registraron el acontecimiento. Paralelamente, se realizó la elaboración de un modelo 3D de la Plaza Baquedano y la estructura arquitectónica que la rodea que, junto a la utilización de imágenes satelitales para situar y contextualizar el fugaz campo de batalla, permitieron realizar un rastreo espacio-temporal y climático para estudiar la interacción entre gas-multitud-arquitectura. Ante la articulación de dichos elementos se aprecia cómo el escenario urbano se vuelve móvil, rebelde y performativo, y pasa a ser un territorio agotado en escalas de lectura y representación en medio del enfrentamiento.

Además del impacto que genera el registro de la violencia, me gustaría detenerme a pensar en cómo AF administra imágenes que, en su mayoría, provienen del lenguaje y la estrategia militar para construir un contrarrelato. Los dispositivos visuales de vigilancia y monitoreo, principalmente satélites, drones y cámaras de vigilancia, producen registros de vistas aéreas, formas y lenguajes históricamente vinculados a la relación estado-guerra, que durante años se han utilizado en contextos bélicos,

¹ *Forensic Architecture. Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad.* <https://forensic-architecture.org/investigation/tear-gas-in-plaza-de-la-dignidad>

intervención territorial militar y formas de control. Estas imágenes provenientes de máquinas de visualización, que hoy comprenden un campo perceptivo enormemente expandido, hablan de la vigilancia flotante obsesionada con la presencia de cuerpos superiores y remotos. Desde su propia lógica, son aquellas imágenes y no otras, las que AF desarticula para generar montajes críticos.

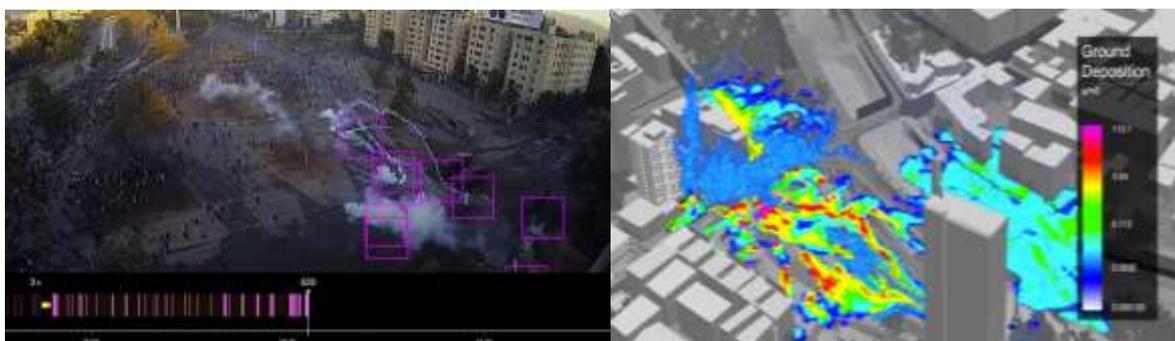


Figura 1. Arquitectura Forense. *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad*. 2020

El objetivo principal de este artículo es analizar las estrategias visuales y discursivas con que Arquitectura Forense (2010-al presente) opera en imágenes-archivo provenientes de dispositivos digitales de vigilancia y monitoreo. Esto con el fin de dar a pensar y problematizar la noción de producción política de verdad. Para lo anterior, es necesario revisar, analizar y problematizar los elementos teóricos y conceptuales que orbitan en torno a los principales ejes temáticos propuestos. En primera instancia se introduce el trabajo de AF como un caso de agenciamiento crítico que se configura como práctica creativa y, a la vez, como instrumento de denuncia. En segundo lugar, será abordado el cómo los dispositivos de vigilancia y monitoreo generadores de vistas aéreas, particularmente drones e imágenes satelitales (Chamayou, 2016), en su condición de aparatos de representación y visibilidad (Steyerl et al., 2014), han tomado cuerpo en el cotidiano alterando la relación *sujeto-objeto* –tanto espacial como temporal, tanto política como estética– con el mundo a través de la mirada móvil y maquínica. Como tercer punto, se hará una revisión crítica respecto a cómo las imágenes-archivo operan como formas de producción de verdad (Steyerl, 2003). Para esto se establecerá un análisis entendiendo dichas imágenes como un testimonio visual (Burke, 2005) que devienen máquina de archivo (Gómez-Moya et al., 2012). En el cuarto hito, se darán a conocer las estrategias (metodológicas, conceptuales y técnicas) con las que AF tensiona los parámetros conceptuales desarrollados con anterioridad en el contexto de prácticas contemporáneas de producción de resistencia. Lo anterior, haciendo particular énfasis en la importancia del montaje como articulación y vehículo de configuración

a una crítica a la violencia (Farocki et al., 2015) y la heterocronía como una forma de pensamiento (Hernández, 2020; Moxey, Aguirre y Navarro, 2015).

Finalmente, quisiera cerrar este momento introductorio con un recordatorio acerca del motor anímico que moviliza estas reflexiones: como espectadores de un mundo que se reproduce constantemente a sí mismo ante la totalización de miradas, nos complacemos espectando la crisis. Sin embargo, es desde esta delectación crítica donde se fundan formas de resistencia. Como señala Didi-Huberman, “jamás, parece –y esta impresión reside en la situación misma, en su carácter ardiente– experimentaron las imágenes más duplicaciones, exigencias contradictorias y rechazos cruzados, manipulaciones inmorales e improprios moralizantes” (Didi-Huberman & Ennis, 2021: s.n). Es por esto que, ante todo, para pensar en la imagen, deberíamos elegir la sospecha.

MÁRGENES INICIALES: ARQUITECTURA FORENSE COMO AGENCIAMIENTO CRÍTICO, DENUNCIA Y PRACTICA CREATIVA

Las prácticas creativas contemporáneas, particularmente las que configuran materiales/obras/ecosistemas audiovisuales a través de herramientas digitales, buscan generar estrategias de documentación, acción y circulación desde una perspectiva transdisciplinaria produciendo diversas experiencias de materialización en torno a un motor narrativo. En este contexto, con *documentación y proyecto*, según las ideas de Boris Groys desarrolladas en su ensayo *Arte en la era de la biopolítica* (2013), se refieren a documentos que registran eventos que estuvieron presentes y fueron visibles en un momento determinado y que la documentación presentada posteriormente funciona a modo de simple recordatorio. Es decir, el evento que tensiona dicha práctica creativa no aparece en forma de objeto sino como el heterogéneo marco temporal del proyecto estético que es registrado y hace referencia a esa acción pasada que no puede ser presentada de otra manera. En este sentido, para Groys concebir la documentación como práctica artística sólo puede desarrollarse bajo las condiciones de la era biopolítica², en donde la vida misma ha devenido objeto de intervención técnica (Groy, 2013). En tal sentido, los ejercicios de articulación de dicha documentación corresponden al montaje de varios elementos que provocan la concatenación y el diálogo de factores simbólicos y fuerzas políticas

² Bajo estas nuevas condiciones de creación biopolítica, Groys identifica que una de las características de la tecnología moderna es que no somos capaces de distinguir entre lo natural-orgánico y lo artificial o tecnológicamente producido. Por lo tanto, la diferencia principal entre lo natural y lo artificial es principalmente narrativa. Señala que “la documentación artística, real o ficticia, es en contraste principalmente narrativa, y por lo tanto evoca la irrepitibilidad del tiempo viviente. Lo artificial puede así transformarse en vivo, natural, por medio de la documentación de arte, al narrar la historia de su origen y su *making of*” (Groys & Villa, 2013: 38).

que toman sentido solo en el seno de dicha articulación, dependiendo en cómo se posicionan, se configuran y visualizan los lenguajes (Steyerl et al., 2014).

En este marco AF, colectivo que se presenta como práctica creativa de agenciamiento crítico, busca modos de producir significado, crear cadenas y montajes para formar estéticas y exigencias políticas problematizando principalmente el capitalismo, la violencia y la colonialidad a través de la puesta en cuestión de la configuración de los territorios y su condición técnica. Para esto, utilizan diversas estrategias de organización y escenificación de documentación e información bajo el objetivo de tensionar los parámetros de la noción de arquitectura y sus problemáticas orbitantes. Entre las metodologías desplegadas destacan, por ejemplo, la antropología y geografía crítica como método de investigación –trabajo de campo, rastreo de documentos, entrevistas–; y el lenguaje visual creativo como medio de representación –modelos 3D como dispositivo óptico, montaje, postproducción³–.

Arquitectura Forense fundada por el arquitecto, académico e investigador británico-israelí Eyal Weizman, cuya sede se ubica en Goldsmiths, Universidad de Londres, es constituida por un grupo heterogéneo e internacional de profesionales. Tanto arquitectos, diseñadores, artistas y cineastas, expertos del campo legal, humanitario y político, disponen de sus conocimientos espaciales, técnicos y de representación arquitectónica con el fin de analizar y mediar pugnas contemporáneas que tengan como asunto la violación de los derechos humanos y los conflictos armados que dejen evidencia en el territorio urbano (Weizman, Giráldez, Ferrera, & Verzier, 2020: 10). En las propuestas representacionales de AF se utilizan principalmente tecnologías emergentes. En primera instancia, emplean dispositivos de vigilancia y focalización a su favor: por un lado, las vistas aéreas (drones e imágenes satelitales) en el mapeo de sitios y contextualización de acontecimientos dándoles un nuevo uso y significado para desarrollar alternativas y formas de intervención; por otro, las cámaras de seguridad y el material digital disponibles en internet. Este banco de documentación les permite generar bloques de información desde diversas geografías mediáticas y arquitectónicas. En segundo lugar, construyen modelos 3D a partir del trabajo de campo y testimonios de víctimas y espectadores. Dichos dispositivos ópticos digitales funcionan como concatenación de un evento entre tres condiciones espacio-temporales: antes, durante y después. Finalmente,

³ La postproducción, concepto desarrollado ampliamente por Nicolas Bourriaud, alude desde las prácticas creativas, no solo “al conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado”, sino también a las diversas operaciones y procesos de montaje desde un campo más expandido. En esto se incluye la utilización de diversos lenguajes para la producción de singularidad a partir de la articulación del amplio stock de datos y elementos de la vida cotidiana disponibles para problematizar y poner en escena. Es decir, la obra funciona como la terminación temporal de una red de elementos interconectados (Bourriaud & Mattoni, 2014: 7).

articulan videos que catalizan tanto el proceso como los resultados de la investigación⁴.



Figura 2. Arquitectura Forense. *El asesinato de Muhammad Gulzar*. 2020⁵

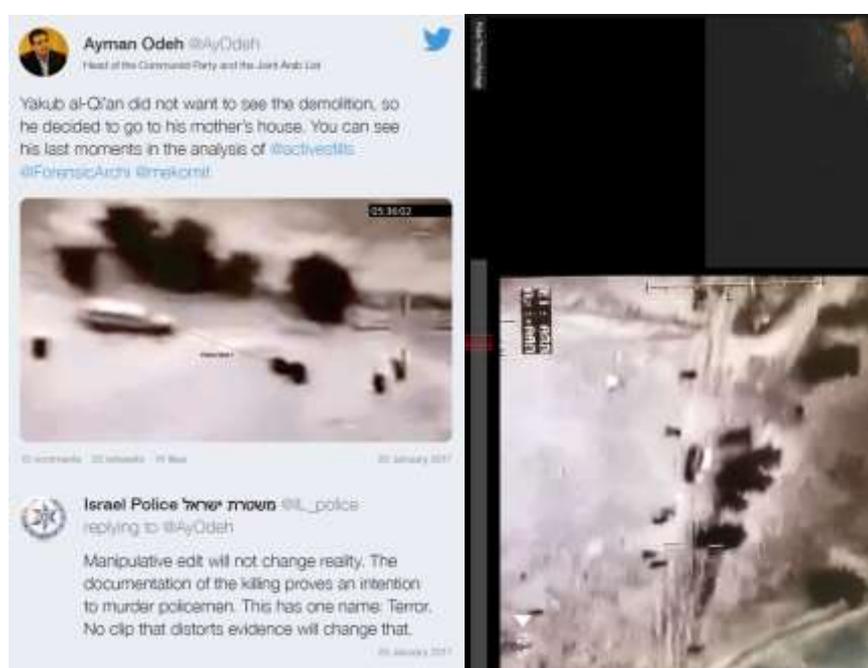


Figura 3. Arquitectura Forense. *Matar en Umm Al-Hiran*. Capturas de Pantalla. 2019⁶

Para AF “los edificios, ciudades y paisajes son, bajo esta óptica, sensores políticos donde, a través de mecanismos multimedia, se hacen visibles las relaciones entre arquitectura, el poder y la política; sus ruinas se convierten en testigos; sus superficies en archivos donde sucesos quedan grabados” (Weizman et al., 2020: II).

⁴ Los resultados obtenidos en los procesos investigativos son presentados en variados contextos. Desde tribunales internacionales como pruebas jurídicas, exposiciones en importantes instituciones culturales del mundo, hasta plataformas de internet de acceso libre.

⁵ Ver en: Arquitectura Forense, “El Asesinato De Muhammad Gulzar”, acceso 9 de enero, 2022, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-muhammad-gulzar>

⁶ Ver en: Arquitectura Forense, “Matar En Umm Al-Hiran”, acceso 9 de enero, 2022, <https://forensic-architecture.org/investigation/killing-in-umm-al-hiran>

Acá la realidad espacial se construye a través de la mediación digital en medio de una geopolítica de los volúmenes, una soberanía tridimensional real y virtual.



Figura 4. Arquitectura Forense. *Tortura de detención en Camerún*. 2017⁷

En *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad* (2020) se evidencia la violencia policial en Plaza Baquedano (Chile, 2019). La agrupación chilena No + lacrimógenas se contactó con AF para construir una línea temporal y visual de la represión durante las protestas. Lo anterior con el objetivo denunciar, a través de imágenes, la violación a los derechos humanos por parte de la institución de Carabineros de Chile al poner en riesgo la integridad física de los manifestantes mediante el uso indiscriminado de armas químicas. El material audiovisual resultante se compone de diversos elementos e imágenes provenientes de diferentes fuentes: YouTube, cámaras de seguridad, imágenes satélites, modelos arquitectónicos digitales y otros recursos.

Al inicio del video se observa material audiovisual de YouTube contextualizando el estallido social mientras una voz en off narra los motores principales de la masiva **revuelta: “Agrupaciones estudiantiles, sindicatos, grupos de disidencias sexuales, feministas y comunidades indígenas se encontraron aquí para protestar en contra las políticas neoliberales que llevan décadas produciendo desigualdades económicas y sociales”** (Forensic, 2019). Posteriormente, tanto el relato como la información se centran en el 20 de diciembre del 2019, el día de manifestación más intenso y violento, donde el uso desmedido del gas lacrimógeno se toma el campo de batalla. Una maqueta virtual fue construida a partir de las imágenes documentadas por una cámara instalada en el último piso de un edificio cercano a la plaza e imágenes de visión cenital para rastrear y fichar las condiciones atmosféricas y la movilidad de

⁷ Desde el 2014, Camerún ha estado en conflicto con el grupo extremista armado Boko Haram, responsables de miles de asesinatos y secuestros en Chad. En este contexto de conflicto, las fuerzas estatales de Camerún, apoyadas por Estados Unidos y algunas empresas de armas privadas de Israel, cometen actos de violencia contra civiles inocentes. A partir de testimonios, mapas dibujados a mano, entrevistas con sobrevivientes, y seguimiento a través de imágenes satelitales, AF reconstruyó dos de estas instalaciones –un cuartel general del ejército regional y una escuela ocupada– para investigar las condiciones de encarcelamiento y tortura descritas por ex detenidos. Ver en: Arquitectura Forense, “Tortura de detención en Camerún,” acceso 9 de enero, 2022, <https://forensic-architecture.org/investigation/torture-and-detention-in-cameroon>

diferentes agentes en aquel punto de la ciudad. El estudio y el análisis de dicha información permitió medir los niveles de toxicidad de los cartuchos utilizados por carabineros y comprobar que la cifra resultante sobrepasó por 40 veces el límite legal permitido.

De esta manera, las imágenes articuladas por AF y la narración que proponen hacen notar cómo la presencia de la técnica y la violencia toma cuerpo en el escenario cotidiano generada por la idea, siguiendo con la propuesta de Gilles Deleuze, de máquina de guerra anuda al aparato de Estado⁸ y sus infraestructuras, centrándose en el efecto salvaje que las ambiciones militares han ejercido sobre los lugares. También se evidencia cómo las instituciones de control y orden impulsan cada vez más a una sistemática violencia socialmente distribuida que desborda los márgenes de la representación de los lugares.

Se observa en *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad* (2020), como en la mayor parte de las propuestas audiovisuales del colectivo, el protagonismo es de las imágenes desde una perspectiva aérea (Figuras 1 y 5). En este sentido, es fundamental analizar el cómo las tecnologías de visualidad, en especial las que configuran vistas flotantes, evidencian dichos conflictos a partir de los datos que generan y el modo de ver que configuran. El territorio aparece digitalizado en múltiples posibilidades de escala y tiempo, en su dimensión narrativa real y virtual.

VISTAS AÉREAS, DISPOSITIVOS Y DESPLAZAMIENTO

Es importante en este punto, para comenzar a desenvolver las claves de análisis propuestas, enmarcar las imágenes utilizadas por AF en contextos específicos.

A partir de los nuevos dispositivos de visualización y las nuevas formas de articular la representación y lo visible, nuestro sentido de orientación espacial y temporal ha cambiado radicalmente en los años recientes. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia y el lugar privilegiado de las vistas aéreas desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX (Steyerl et al., 2014: 17). Las

⁸ Dirá Deleuze que la máquina de guerra no está incluida en el Estado "...o bien el Estado dispone de una violencia que no pasa por la guerra: más que guerreros, emplea policías y carceleros, no tiene armas y no tiene necesidad de ellas, actúa por captura mágica inmediata, "capta" y "liga", impidiendo cualquier combate (...) En cuanto a la máquina de guerra en sí misma, parece claramente irreductible al aparato de Estado, exterior a su soberanía, previa a su derecho: tiene otro origen (...) Más bien sería como la multiplicidad pura y sin medida, la manada, irrupción de lo efímero y potencia de la metamorfosis. Deshace del lazo en la misma medida en que traiciona el pacto. Frente a la medida esgrime un furor, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina. Pone de manifiesto otras justicias, a veces de una crueldad incomprensible, pero a veces también de una piedad desconocida (puesto que deshace los lazos...). (...) Desde todos los puntos de vista, la máquina de guerra es de otra especie, de otra naturaleza, de otro origen que el aparato de Estado". La máquina de guerra para Deleuze es pura forma de exterioridad (Deleuze et al., 2010: 360).

panorámicas⁹, Google Maps/Earth, el perfeccionamiento paulatino de las imágenes satelitales y de teledetección han marcado un antes y un después en nuestra cotidianidad visual y nuestras formas de relacionarnos con el entorno. Sumando las tecnologías de vigilancia y monitoreo, como los drones y las cámaras de seguridad, se ha acelerado el proceso de desplazamiento de la mirada a través de la movilidad y alteración de las líneas de horizonte, fundando así la posibilidad de articular mundos verticales (Allen, 2010).

Con la mutación de la perspectiva lineal, que tiene como antecedente radical la invención de la aviación en 1903 y la conquista del espacio exterior en 1961 –hitos que marcan la movilidad desde la mirada rectilínea a la mirada móvil– se incrementaron paulatinamente las oportunidades de caer, volar y colisionar¹⁰. El pisar nuevos mundos suponía, además, superar el tiempo lineal y conquistar otras dimensiones, hacer del territorio no habitado un lugar para la especie y lograr que los ámbitos solo imaginables fueran visibles a partir de las posibilidades de nuevas miradas maquínicas. En este contexto, “los modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido de equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. El tiempo comienza a desarticularse y el espacio se divide en varias capas. Surgen nuevos tipos de visualidad” (Steyerl et al., 2014: 16).

La ensayista y artista visual alemana Hito Steyerl plantea en *Los Condenados De La Pantalla* (2014) que este desplazamiento de la perspectiva lineal hacia lo móvil y cenital crea una mirada incorpórea y teledirigida, subcontratada a máquinas y otros objetos. Es decir, el cuerpo se ve desafiado y superado perceptivamente ante estas nuevas dimensiones que se abren. Las miradas se volvieron decisivamente móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada se vuelva cada vez más inclusiva y omnisciente hasta el punto de volverse masivamente intrusiva, tan militarista como pornográfica, tan intensa como extensa, tanto micro como macroscópicas (Steyerl, 2011). En este sentido, el desarrollo y posicionamiento de las vistas aéreas opera en dos grandes dimensiones. Por un lado, desde una perspectiva técnica en relación a la mirada

⁹ A propósito de esto y a modo de complemento, en la tercera parte de *La invención de lo cotidiano* (2010) titulada “Prácticas de espacio”, Michel De Certeau narra la experiencia de mirar desde el piso 110 del World Trade Center en Manhattan: “La masa gigantesca se inmoviliza con la mirada ¿A qué erótica del conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? Al gozarlo violentamente, me pregunto dónde se origina el placer de “ver el conjunto”, de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos” (Certeau et al., 2010: 103). Para Certeau, el subir implica separarse, el cuerpo ya no está atado a las calles, el cuerpo no está en aquel “entre medio” de las cosas. Explica Certeau que la ficción de la perspectiva manifestada a través de las pinturas renacentistas, inventando el sobrevuelo de la ciudad y el panorama, ya configuraba a un espectador-humano en un ojo celeste, un ojo totalizador, por lo tanto, actualmente estaríamos en presencia de la radicalización de la perspectiva. Sin embargo, esto es sumamente problemático ya que “la ciudad-panorama es un simulacro teórico, en suma, un cuadro, que tiene como condición la posibilidad de un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (105).

¹⁰ Paralelamente es fundamental mencionar el desarrollo de la mecánica cuántica a finales del siglo XIX.

móvil y digital; y, por otro, respecto de lo que es exhibido, provocando la mutación de los códigos de representación.

Lo técnico, lo móvil y lo digital

En primer lugar, en relación a lo técnico, el desarrollo de los dispositivos en el campo óptico ofrece una mejora de la visión humana a través de prótesis¹¹. Para Irmgard Emmelhainz esto inaugura tres procesos cruciales en la percepción. Primero, la máquina introduce la paulatina normalización de visualizar en realidad aumentada. Segundo, este perfeccionamiento protésico del ojo humano genera la ilusión de “lo ilimitado” y la gula no regulada que desea ver todo desde la nada, difundiendo el principio de lo que todo puede ser visto, pateando constantemente el linde de lo invisible. Tercero, la visión maquínica se convierte en un asunto epistemológico de un punto de vista humano centrado, pero sin puntos de referencia estables (Emmelhainz, 2015).

Ahora bien, este despliegue técnico (de una visión aumentada e incorpórea) y las posibles imágenes producidas se concreta a partir de la categoría de lo digital. Para Yuk Hui, filósofo de origen chino que ha trabajado ampliamente el problema de la tecnología, lo digital¹² es comprendido como un nuevo proceso de construcción material a partir de la administración de datos¹³ y metadatos que potencialmente pueden formar una red de conexiones extensibles de plataforma en plataforma¹⁴. En este contexto, se debería comprender lo digital como un modo de exteriorización a través de diversos sistemas de lectura y escritura que se diferencian de lo análogo. La computación, en este sentido, se articula a partir de este nuevo tipo de materialidad. La concretización¹⁵ de dichos datos¹⁶ en objetos de la web (videos, perfiles, imágenes), configuran un objeto digital. Para dar con los objetivos de mi propuesta, más que

¹¹ Incluso genera confusión entre uno mismo y el dispositivo (que se configura como una extensión).

¹² Para Yuk Hui es fundamental la distinción, en cuanto a existencia corpórea, entre objeto natural (por ejemplo: manzana, mesa), objeto técnico (un martillo) y objeto digital.

¹³ Como explica Hui, desde 1946, con el desarrollo de la primera máquina completamente electrónica, la palabra dato ha tenido un significado adicional: información informática transmisible y almacenable. Por lo mismo, contemporáneamente producto de la relevancia que tiene lo digital en nuestra vida, uno debería reconocer que esta traducción tomó una forma material y considerar cómo esta materialidad constituye una nueva forma de dar (2016).

¹⁴ La retención terciaria es crucial en los postulados de Hui. Basado en las ideas del filósofo francés Bernard Stiegler, sitúa a los objetos digitales en su capacidad de memorias externalizadas, es decir, a partir del infinito repertorio de memorias que se hacen posibles gracias a la digitalización. Esto “condiciona nuestra recuperación del pasado y la anticipación del futuro” (2016: 35).

¹⁵ Nos referimos con concretización, según Gilbert Simondon- pensador clave en la investigación de Hui- en su célebre publicación *Sobre el modo de existencia de los objetos técnicos* (2007), como un proceso hacia la realización técnica, es decir, a la materialización del dominio de lo particular, a la automatización y autonomía de las funciones según corresponda el objetivo del objeto técnico. Pensar en la concretización es pensar también en su evolución en el tiempo.

¹⁶ En este contexto Hui define *dato* como información computacional transmisible y almacenable (2016).

enfocarse en un criterio ontológico sobre los objetos digitales, se hará énfasis en dos procesos: datificación de los objetos y objetualización de los datos, aspectos fundamentales para situar las imágenes utilizadas y generadas por AF. Señala Hui:

Los usuarios están produciendo tremendas cantidades de datos, los objetos físicos se están convirtiendo en datos basados en hechos, por medio de la digitalización, las etiquetas de identificación por radiofrecuencia y así sucesivamente. Los datos basados en hechos se están convirtiendo en objetos digitales, lo que significa que los datos deben ser conceptualizados como entidades accesibles para la mente humana como la computacional (2017: 90).

En esta producción de imágenes y datos se desarrolla una traducción y traspaso de lenguajes y, como señala Lisa Park, se evidencia la forma en que se mueve la materia como una señal incorpórea (2005). En este contexto, los objetos-datos-hechos no son menos reales, sino que se articulan en dimensiones maquínicas, en dimensiones no-humanas. Lo que hace AF es utilizar dichos objetos digitales en dos direcciones. Primero, toma imágenes y datos ya registrados y los organiza, por otro lado, genera nuevos objetos a partir de la creación de modelos renderizados que ayudan a completar los escorzos menos visibles de una escena o un contexto.

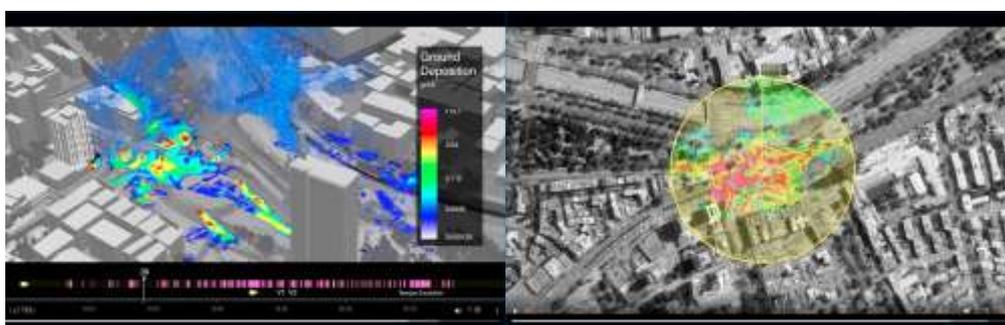


Figura 5. Arquitectura Forense. *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad*. Captura de video. 2019

De esta manera, a propósito de Hui y la producción de AF, la importancia en la comprensión de las vistas aéreas radica en que debemos entender su desarrollo y funcionamiento en la medida en que forman parte de esta red de datos que devienen visuales provenientes de dispositivos específicos en el dinamismo propio y complejo de lo digital.

Drones e imágenes satelitales. Imágenes, modos de ver y modalidad de pensamiento

En segundo lugar, es importante subrayar y enmarcar teóricamente ciertos dispositivos visuales de vistas aéreas en relación con las imágenes que generan. Esto no solo en función de modelos de representación que implican, “sino como emplazamiento de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo de los individuos” (Crary, 2008: 108). En las producciones audiovisuales de AF se observa la relevancia que cobran los registros de drones y satélites. Si bien en *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad* el colectivo no usa explícitamente imágenes producidas por drones, sí configura su particular perspectiva de registro —el ojo de la máquina volando sobre un lugar— en la producción de modelos digitales (figura 5). Este aspecto es importante de enmarcar, ya que no se trata de una decisión al azar ni de algo por defecto. AF usa explícitamente el tecnoimaginario militar en la recreación de la obtención de datos visuales en el registro del territorio.

Los drones y las imágenes satelitales, en una totalización de perspectivas o visiones sinópticas que cubren todo el espacio y alterando el tiempo, se establecen como dispositivos de visualización relevantes en un campo expandido: los datos que capturan y el modo de ver que desarrollan y configuran provocando una revolución a partir del avistamiento (Chamayou, 2016). Para Nathan Hensley y Roger Stahl significan, además, un régimen de figuración, una forma de ver y, por lo tanto, una modalidad de pensamiento (Hensley, 2016).

Los drones como vehículos controlados a distancia¹⁷ y las imágenes satelitales como representaciones producidas en dominios orbitales extraterritoriales (Parks, 2015) representan el espacio de forma vertical a partir de la cobertura y el mapeo. Grégoire Chamayou en *Teoría del dron* (2016) expone siete principios para comprender dicha revolución de la mirada. Si bien su tesis está fundada particularmente en drones, esto se puede desplegar también para las imágenes satelitales. En primera instancia, ambos dispositivos articulan una mirada geoespacial constante, el ojo mecánico que observa no tiene párpados. Como segundo punto, dicha mirada produce una totalización de perspectivas (el campo de visión se extiende a amplias superficies), es decir, es posible ver todo, todo el tiempo. La gran cantidad de imágenes producidas por dichos dispositivos genera, como tercer principio, un archivo total, cuyo almacenamiento permite rehacer genealogías y reconstruir itinerarios (dicha capacidad de almacenamiento desborda lo existente). Cuarto, los datos y los archivos producidos se pueden fusionar produciendo bloques

¹⁷ Los drones son dispositivos versátiles. Los hay aéreos, terrestres y submarinos. Existen algunos que utilizan cámaras de alta resolución o, como en el contexto militar, están articulados con armas. En la industria del entretenimiento, por ejemplo, pueden generar grandes espectáculos con el fin de naturalizar el campo de batalla.

de información, conteniendo el potencial de construir capas informacionales de un mismo acontecimiento unificando el presente, pasado y futuro desde cualquier sitio. Finalmente, los principios cinco, seis y siete se desenvuelven en la lógica de la vigilancia y monitoreo: esquematización de las formas de vida, análisis de conducta y detección de anomalías con un fin preventivo (2016).

En este contexto, las vistas aéreas y las imágenes generadas por drones y satélites son estrategias de representación a partir del aparataje digital que suponen una topografía específica, cierta manera de pensar y organizar el tiempo y espacio (Chamayou, 2016: 28). Esto ha detonado una serie de cambios en las dimensiones estéticas, simbólicas y políticas sobre y a partir de la visualidad. Alteran todo sentido de escala, radicalizando y superando la medida del hombre y produciendo un retorno a la ficción del ojo de Dios. “El ojo de Dios abarca con su mirada dominante la totalidad del mundo (...) Nada le es opaco porque es eterno, abarca todo el tiempo, pasado presente y futuro. Su saber, en fin, es más que un saber. A la omnisciencia le corresponde la omnipotencia” (42). *Diacrónica y totalizadora, la forma del dron y la de las imágenes satelitales* también se basan en asimetrías masivas de perspectivas (Hensley, 2016).

La base de datos georreferenciados producidos deriva en más de un problema. La soberanía, por ejemplo, ya no es plana, servilmente territorial, sino volumétrica y tridimensional (Chamayou, 2016: 58). Como señala Chamayou, el dron elimina la reciprocidad de la escena del asesinato y convierte la visión, y con ella el riesgo de muerte, en una operación unilateral.

En este sentido, las imágenes producidas por dispositivos de visión cenital, en contextos de vigilancia y monitoreo representan un determinado ejercicio de poder biopolítico. Es decir, formas de producir soberanía y espionaje a partir del dominio de lo 3D, o lo que el arquitecto, investigador y fundador de AF, Eyal Weizman, se refiere como política de verticalidad. Como explica en *Introduction to the Politics of Verticality* (2002), antes el control geopolítico se distribuía en una superficie plana (como un mapa en donde las fronteras se definían y trazaban bidimensionalmente). En la actualidad, la distribución de poder viene a ocupar una dimensión vertical¹⁸. Separando el espacio (subsuelo, tierra y espacio aéreo) en capas horizontales apiladas (Steyerl et al., 2014).

En este contexto, explica Hito Steyerl citando al filósofo camerunés Achille Mbembe, desde arriba:

¹⁸ Eyal Weizman cita la ocupación de Palestina por Israel como ejemplo. Esto comenzó como un conjunto de ideas, políticas, proyectos y regulaciones propuestas por tecnócratas, generales, arqueólogos, planificadores e ingenieros viales del estado israelí desde la ocupación de Cisjordania, dividiendo el territorio en diferentes capas discontinuas generando control desde puntos altos (Weizman, 2002).

La ocupación del suelo adquiere, por tanto, una importancia primordial en la medida en que la mayor parte de las acciones policiales tienen lugar desde el aire. Con este fin se movilizan tecnologías variadas: detectores a bordo de vehículos aéreos no tripulados, jets de reconocimiento aéreo, aviones con “ojo de halcón”, helicóptero de asalto, satélites de observación, técnicas de hologramas (Steyerl et al., 2014: 26).

Por un lado, las imágenes satelitales están remodelando la cartografía, las relaciones internacionales y la representación global entrelazadas fuertemente al capitalismo digital, es decir, territorios soberanos del mundo obteniendo también dominios visuales digitales, navegables y privatizados en manos de grandes corporaciones (Parks, 2015). Mientras que la visión del dron es la historia de un ojo devenido arma: cámaras voladoras de alta resolución armadas con misiles e imágenes detalladas de los territorios de zonas en conflicto (Chamayou, 2016). Es por esto que la rápida proliferación de drones y satélites ha significado una proliferación igualmente rápida de nuevos modos de ver y concebir la hegemonía, así como también nuevas formas de exponer la violencia política. Explica Roger Stahl –a partir de las ideas de Paul Virilio–: “la historia de la guerra es una historia de tecnologías visuales y, en muchos aspectos, el arma y la cámara comparte un linaje común, junto a la máquina de guerra siempre ha existido una máquina de la observación ocular” (2013: s.n).

Vinculado a lo anterior, y retomando los principios de Chamayou sobre la omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia que sugiere del ojo vigilante y maquínico del dron, y que se extiende a las imágenes satelitales, es importante dar a lugar- ante la totalización del espacio- a los constructos temporales que este tipo de dispositivos e imágenes generan. Estas imágenes vendrían a encarnar, en cierta medida, la lógica cultural del capitalismo tardío en la teoría posmoderna¹⁹. Según el crítico y pensador Fredric Jameson en su ensayo *El fin de la temporalidad* (2003), uno de los hitos fundamentales del capitalismo tardío y sus estrategias de abstracción sería el borramiento del tiempo. La espacialización (irrupción del espacio como paradigma), la atemporalización de la experiencia (desaparición de la continuidad temporal), la duración, los intervalos ordenados y la sucesión, sustituidos por la fragmentación, la instantaneidad y el caos temporal (Ramos Torres, 2014), y la presentificación (urgencia por reducir la experiencia temporal solo al presente, quitándole el sentido al pasado y al futuro) de la realidad. A través de esto, según Jameson, el capitalismo lograría camuflar el imperialismo y la globalización²⁰

¹⁹ El posmodernismo para Jameson es un “modo de producción” socioeconómico igualado al nuevo estado de la producción capitalista. Es decir, no es algo exclusivamente estético, artístico o cultural, sino que es un campo más expandido, superestructural (Vasquez, 2011: s.n).

²⁰ Para Jameson la globalización es una superestructura primermundista de alcance global, como “una nueva

estructural a través de la manipulación de la percepción del tiempo (borrando y allanando) y la manipulación total sobre el espacio (Jamenson, 2003).

En las formas contemporáneas de almacenamiento visual, el dron y las imágenes satelitales vendrían a articular, mediante la mirada incorpórea, el borramiento temporal de la experiencia humana, unificado todo registro ante una mirada totalizante y temporalmente aplanadora. En las imágenes digitales producidas por dispositivos de visión cenital existe un relato que quiere acontecer como régimen de vigilancia. En este sentido, dichos dispositivos buscan dar a ver algo que desborda la posibilidad de ser visto.

IMAGEN, ARCHIVO Y PRODUCCIÓN DE VERDAD

La producción de imágenes satelitales y su utilización generan una serie de problemáticas sobre la relación entre almacenamiento, archivo y documentación. Contemporáneamente, los registros producidos por satélites, drones o incluso cámaras de vigilancia, se utilizan como documentos y argumentos visuales de producción de verdad y fuerzas de subjetivación para sostener distintas narrativas. En su calidad de imagen-documento, propongo abordar las imágenes producidas por los dispositivos mencionados con anterioridad en su calidad de testimonios visuales y en su potencial de generar una máquina de archivo. De esta manera, se enfatiza la tensión en el uso de las imágenes propuestas por AF al momento de utilizarlas como motor de denuncia.

Testimonio visual y máquina de archivo

En una increíble publicación que busca posicionar a las imágenes entre los distintos tipos de documentación, haciendo énfasis en sus códigos propios y no como una simple ilustración de un texto o testimonio oral, Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2005) declara, con las muchas problemáticas que esto deriva, que las imágenes son una forma importante de documento histórico, ya que reflejan un testimonio ocular (2005: 17). Estos testimonios visuales implican un contexto, una función, una retórica e, incluso, un recuerdo a partir de un lenguaje particular. Sin embargo, ¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado? (19) considerando que los relatos desprendidos de dichas imágenes siempre estarán cubiertos por una subjetividad concreta. Bajo este marco, Burke advierte que siempre hay que someter

ola de la dominación militar y económica de los Estados Unidos que tiene dimensiones mundiales” (Jameson, 2011: s.n).

al testimonio visual a un careo severo que sea capaz de problematizar su discurso de testimonio y autenticidad.

Una vez posicionado esto, en donde las imágenes se articulan como un testimonio visual –una imagen de archivo, siempre bajo sospecha– cabe declarar que las imágenes producidas por satélites y drones reunidas y articuladas de manera tal, contribuyen a la constitución de una máquina de archivo, en cuanto que permiten la circulación de imágenes vivas, configurando memoria y modos de ver colectivos (Gómez-Moya, 2012).

Basados en las teorías de Jercy Lee, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Gerald Raunig y Maurizio Lazzarato, entre otros, Cristián Gómez-Moya explica en su ensayo *El archivo es la primera condición* (2012), que la máquina de archivo es el resultado de una relación formada entre las fuerzas de la tecnología, el trabajo y la vida (27). Para Gómez-Moya una máquina de archivo se configura en la medida en que se produce el cruce entre video y movimiento, archivo y capital. Esto porque “en ambos casos podríamos decir que abren condiciones de oposición propias de una estructura maquina para el registro del cuerpo, por lo tanto, serán consideradas aquí como el **sustrato antitético asociado a modos de registro de cuerpos productivos**” (32).

El autor escribe su ensayo utilizando como caso de estudio a *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, cortometraje escrito y dirigido por los hermanos Lumière, para hablar sobre los fenómenos fordista y posfordistas a partir del vínculo entre los dispositivos y producciones visuales –junto a estrategias estéticas, simbólicas y políticas– utilizadas en el registro de la escena en 1895. Para lograr teorizar dicha articulación, en donde la imagen, los medios de producción y el dispositivo de visualidad se anudan en función del registro de las fuerzas productivas constituyendo una máquina de archivo, Gómez-Moya propone posicionarse desde dos perspectivas. En primera instancia, pensar en el régimen escópico y especular del acoplamiento de video y movimiento de la época en investigación y, en segundo lugar, detenerse en la etnografía visual que empapa el contexto. En este sentido, me resulta estimulante pensar desde la contemporaneidad en cómo imágenes producidas por satélites y drones, incluso cámaras de vigilancia, configuran una máquina de archivo, en tanto registran cuerpos y lugares en movimiento de manera abrumadoramente totalizante en este contexto donde el mundo deviene imagen y monitoreo.

A través de Maurizio Lazzarato, Gómez-Moya señala sobre la producción de imágenes:

es un mecanismo vital de la macropolítica, éstas constituyen su imaginario. Tal diferencia también es constatable hoy en día a través de los actos de visualidad, actos que dependen necesariamente de una norma

–una máquina heterónoma– que señala/produce la estructura de comportamientos, así como los modos de ver que inscribe y reproduce una comunidad; ya sea por sus formas de recuerdo y memoria como por los tiempos destinados a fijar la aprehensión de otra entidad fuera de sí (2012: 34).

En este sentido, las imágenes producidas por dispositivos de vigilancia y monitoreo materializan “los regímenes visuales que han marcado la actual comprensión maquínica de ver los acontecimientos mediante las máquinas de archivo” (35). Este cruce de video-a-video, cuerpo-a-cuerpo, se aventura en un modelo de producción de memoria por cuanto el registro video-movimiento almacena las formas de habitar el espacio político como un aditamento visual. Tal como señala Roger Stahl a propósito de Gilles Deleuze, junto a la máquina de guerra siempre ha existido una máquina de observación ocular en donde estética y política se anudan en la producción de narrativas y relatos que logran introducirse en las capas de lo cotidiano.

Producción de verdad

En las imágenes de vigilancia y monitoreo –y su devenir máquina de archivo– convergen distintas fuerzas de representación y registros de cuerpos y lugares (en su más amplio espectro). Como señala Óscar Cornago “la imagen da cuenta de una doble escena: por un lado, la escena de cómo ha sido construida y por otro, la escena a la que hace referencia a través de su contenido” (2016). Estos aspectos son configurados a partir de actos de montajes y articulación que buscan validar un relato específico constituyéndose como parte fundamental de las políticas contemporáneas de producción de verdad.

El ensayo *Documentarism as Politics of Truth* (2003) de Hito Steyerl es bastante iluminador en este sentido ya que, si bien se refiere principalmente al género documental, es interesante el vínculo que sostiene entre imágenes (incluyendo su producción y montaje) y la producción de verdad. Para esto, Steyerl se basa en el concepto de *Política de Verdad* desarrollado por Michel Foucault, quien lo describe como “un conjunto de reglas que determinan la producción de la verdad, distinguiendo los enunciados verdaderos de los falsos, y procedimientos de fijación de la producción de la verdad. Por tanto, la verdad siempre está también políticamente regulada” (Citado en Steyerl, 2003: s.n). Lo anterior también involucra, al mismo tiempo, la manera en que ciertos conceptos y formas de producción de la verdad generan, sostienen o eluden y cuestionan la dominación.

La producción de políticas de verdad vendría a designar un orden social de verdad, generando técnicas y métodos vinculados a relaciones específicas de poder a través del tratamiento de imágenes y otros procedimientos como los testimonios orales y la integración de documentación histórica, validando ciertos relatos que ayuden a sostener una determinada forma de poder. En este sentido, el poder y el conocimiento se entrelazan en la organización y producción de hechos, sus interpretaciones y sus respaldos visuales. Es en esta tensión indisoluble entre poder y saber dónde se mueven principalmente las imágenes-archivo (Steyerl, 2003). Es importante hacer énfasis en que aquí se desarrollan procedimientos para separar declaraciones verdaderas de las falsas, al igual que existen procedimientos preferidos para poner en escena y producir declaraciones de verdad. Es así como la política no se hace a partir de la verdad, sino la verdad a partir de la política. En este sentido, las imágenes como archivos se articulan estratégicamente para generar políticas de verdad buscando asumir una función de gubernamentalidad, ya que las imágenes entendidas como evidencia están históricamente conectadas con tecnologías de control, vigilancia, normalización y otras técnicas policiales.

A partir de lo anterior, las imágenes de monitoreo producidas por dispositivos de vigilancia, vendrían a contribuir visualmente a las políticas de producción de verdad gubernamentales contemporáneas (formaciones políticas, sociales y epistemológicas supraordenadas) principalmente las que están relacionadas con acciones e intervenciones militares. En los campos de producción y articulación de discursos, las imágenes resultan ser la columna vertebral. En el contexto actual, en donde los medios de visualidad son imperativos y totalizantes, el dar a pensar el estatuto de la imagen en sus formas de modulación de poder nos hace conscientes y nos mantiene alerta, ya que la imagen “está sujeta a un movimiento pendular, a un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso. Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen archivo dejan ver o conocer un absoluto” (Didi-Huberman & Ennis, 2021: s.n). La imagen ilumina al mismo tiempo que oscurece.

Profundicemos lo desarrollado con anterioridad a partir de un caso concreto que nos permitirán pensar en la relación imagen-política de verdad. En el artículo *Digging into Google Earth: A Critical Analysis of Crisis in Darfur* (2009) Lisa Park problematiza la crisis en Darfur²¹ (2003-presente) a propósito del material difundido por Google Earth²². En abril del 2007 Google Corporation, junto al Museo Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos, agregaron al software una

²¹ Conflicto militar por causas raciales y étnicas en el oeste de Sudán. En el año 2003 la dictadura de Omar al Bashir respondió a grupos africanos que se oponían a su gobierno con una “limpieza étnica” lo que llevó al desplazamiento y asesinato de miles de personas.

²² Recurso digital configurado a partir de imágenes satelitales –principalmente provenientes del satélite Landsat 8– que aportan información geográfica y permiten visualizar múltiples características cartográficas del globo terráqueo.

nueva capa de mapeo llamada “Conciencia Global: Crisis en Darfur”. Esto consistió en la incorporación en el sistema georreferencial de Google Earth de material audiovisual y testimonios escritos de diversas fuentes para visibilizar el conflicto.

Mucho más allá de los hechos, y así como menciona Park, es importante evaluar cómo las representaciones de los conflictos globales están cambiando con el uso de las nuevas tecnologías de información y visualización. De esta manera y a partir de este ejemplo, las imágenes satelitales están remodelando la cartografía, las relaciones internacionales y la representación global. Además, esta acción nos hace pensar en, por un lado, cómo las nuevas tecnologías son utilizadas para exponer la violencia política y, por otro, a propósito del hecho propuesto, también nos podemos preguntar si tal material proporcionado puede realmente lograr los impactos o efectos deseados considerando que el humanitarismo –como afecto geopolítico–, y las muchas veces sospechosas “intervenciones humanitarias”, están fuertemente entrelazadas al capitalismo digital. “Google Earth transforma los territorios soberanos de todos los estados-nación del mundo en dominios visuales, digitales, navegables y privatizados en manos de grandes corporaciones” (Parks, 2009: s.n).

La autora es crítica al respecto, ya que el supuesto estado de verdad de las imágenes satelitales (como de otros materiales visuales presentados en Google Earth) deben evaluarse y contextualizarse con más cuidado en lugar de considerarse como lo real inmediatamente. En la era digital inclusive la evidencia visual más explícita e incriminatoria debe ser examinada desde cerca y pensarse en relación a su vínculo con estrategias tecnológicas, institucionales y geopolíticas más amplias.

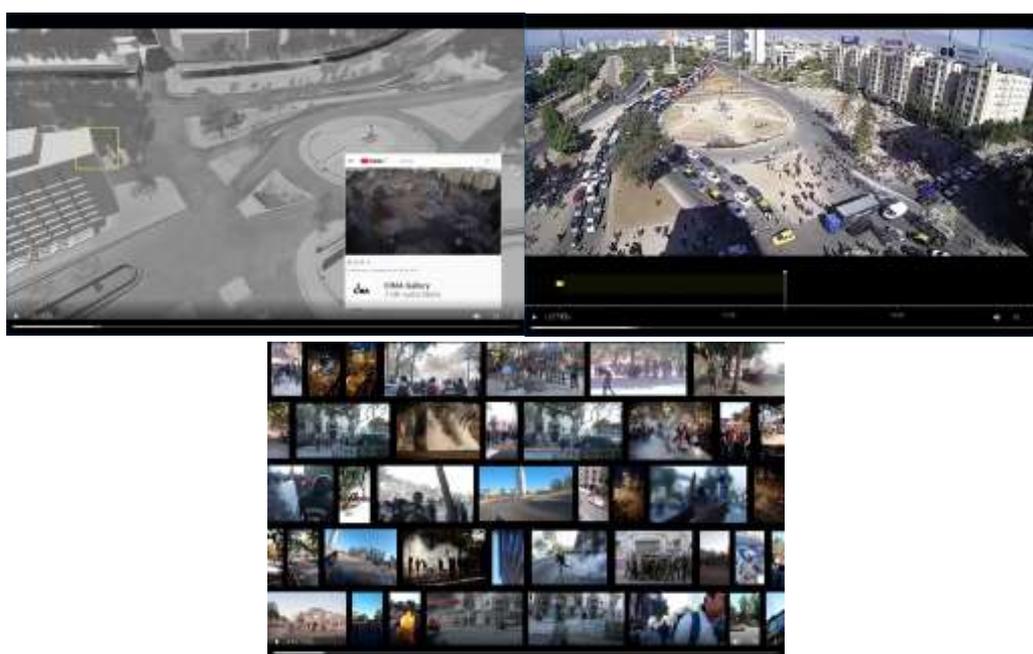


Figura 6. Arquitectura Forense. *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad*. Captura de video. 2019.

EL MONTAJE Y LA HETEROCRONÍA COMO ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA

Ahora bien, ¿Cómo trabaja AF aquella realidad representacional manifestada en las imágenes de origen satelital y de vigilancia? A propósito de lo abordado anteriormente, la articulación de imágenes y sus modos de documentación también pueden significar un intento de frustrar y problematizar no solo las formas dominantes de producción de la verdad, sino también de gobierno y políticas de estado (Steyerl, 2003). Contemporáneamente, existen numerosas iniciativas y formas de agenciamiento crítico que buscan generar producciones de resistencia desde distintas áreas de acción, utilizando como principal eje imágenes de producción gubernamental. En este sentido, Hito Steyerl propone como estrategia **mimetizarse con las imágenes, “jugar con ellas, hablar su idioma, habitarlas y utilizar sus propias herramientas para integrarlas al tiempo que las hace visibles en su materialidad. Esto confronta al espectador con un juego de ficciones que invaden la realidad”** (Citado en Cornago Bernal, 2016: s.n). El sentido estaría en no negar las imágenes, ni su procedencia y sus usos, sino que problematizar y desarticular dichas formas, cambiando “la política de la verdad” en la que se basa su representación.

Es así como los dispositivos de investigación que organizan propuestas creativas se convierten en formas de agenciamiento crítico para contar un relato que exponga lo que antes no tenía cabida: “Las imágenes cobran un nuevo sentido como parte de una trama insólita que emerge en un lugar inestable entre medias de realidades aparentemente inconexas” (Cornago Bernal, 2016: s.n).

Es en este margen de acción donde se inscribe AF y su propuesta *Gas lacrimógeno en plaza Dignidad*. Como se mencionó antes, AF busca modos de producir significado, crear cadenas y montajes para formar estéticas y exigencias políticas (Steyerl et al., 2014) problematizando principalmente el capitalismo, la violencia y la colonialidad a través de la articulación de imágenes que pongan en cuestión la configuración de los territorios y su condición técnica. En el video se observa la utilización de diversas estrategias visuales de organización y escenificación. Las imágenes, documentación, información y relatos expuestos tensionan los parámetros de la producción política de verdad que giran en torno a aquellos acontecimientos de violencia que quedaron ensombrecidos y encubiertos por las políticas de estado, pero que afortunadamente dejaron registro en diversos dispositivos de vigilancia y monitoreo a disposición.

En este aspecto, las formas de agenciamiento de AF se inscriben en el contexto de crítica de imágenes. Muy bien lo explica Georges Didi-Huberman al introducir el trabajo de Harun Farocki²³ en *Desconfiar de las imágenes* (2015). Una crítica de las

²³ Precisamente un referente fundamental para el trabajo de AF.

imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas. Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo (Farocki et al., 2015: 28). Desde este punto de vista, AF (al igual que Farocki) construye relatos a partir de las mismas imágenes que, al contrarrestar enemigas, pasan a estar destinadas a transformarse en parte del bien común. AF, al utilizar imágenes de estrategia militar a su favor, ilumina un acontecimiento de violencia ensombrecido²⁴ y encubierto por políticas de Estado, cambiando la retórica de dichas imágenes a favor de las víctimas.

Tras detenerse a pensar en dos imágenes de ataques aéreos en el marco de la Guerra del Golfo que aparecieron en 1991 a la luz pública, Harun Farocki propone el concepto de *imágenes operativas*, con las que se refiere a todas aquellas imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino más bien son parte de una operación (Farocki et al., 2015: 29). De esta propuesta de categoría, se identifican tres tipos: uno, imágenes que prescinden de los seres humanos, es decir, las máquinas sensoriales que reemplazan el trabajo del ojo humano; dos, imágenes para destruir seres humanos²⁵, imágenes cuya naturaleza técnica deriva de su conexión inmediata con la carrera armamentista; tres, imágenes para monitorear seres humanos, imágenes de vigilancia.

Bajo este margen, las imágenes producidas por dispositivos técnicos de monitoreo específicos al inscribirse como imágenes operativas son utilizadas por AF para **configurar un contrarrelato: “La geolocalización, la sincronización de vídeos y los testimonios gráficos, son articuladas para crear líneas temporales alternativas que ayuden a dilucidar acontecimientos que atentaron contra los derechos humanos a través del uso de la fuerza estatal”** (Medina, 2021: s.n). En este sentido, dichos ejercicios de resistencia se constituyen a partir de dos conceptos clave: 1) el montaje como articulación y vehículo de crítica a la violencia y 2) la heterocronía como política de pensar el tiempo y los acontecimientos.

En primer lugar, se propone el montaje, según lo define Farocki, como un acto de denuncia y protesta, en un intento por separar y voltear elementos. Pero a su vez, en esta desarticulación de relatos, es fundamental establecer una relación entre elementos que en distintos niveles de lectura parecen completamente antagónicos. AF expone la urgencia de crítica a la violencia a través de las imágenes militares de vigilancia y monitoreo, como bien lo hace Farocki en sus obras:

²⁴ En este caso ocultar el impacto de la violencia policial y el impacto de la utilización de armas.

²⁵ Diacrónica, totalizadora y aspirante a la omnisciencia, la forma del dron también se basa en asimetrías masivas de perspectiva. Como señala Chamayou, la lógica del dron elimina la reciprocidad de la escena del asesinato y convierte la visión, y con ella el riesgo de muerte, en una operación unilateral (Chamayou, 2016).

Asumiendo que la violencia a menudo comienza con la implementación de artefactos aparentemente "neutrales" e "inocentes": regular el tráfico visitante, construir una prisión en un lugar específico, diseñar los paneles de vidrio de un área común de determinada manera, ubicar artefactos de "seguridad" en los conductos del techo, reintroducir cierto tipo de organización del trabajo entre los prisioneros que se supone es "beneficiosa" para la institución, etc. (Farocki et al., 2015: 34).

Estas ideas, fielmente vinculadas al pensamiento de Walter Benjamin, se constituyen en el cuestionamiento articulado de tres esferas. En primer lugar, el cuestionamiento a la técnica que es puesta en uso como un aparente "medio limpio" para llegar a otros fines. Como segundo punto, el derecho y la justicia, es decir, las posibles consecuencias legales que pueden tener la manipulación de imágenes (procedencia, pertenencia, modos de citación y manipulación). Y finalmente, pensar la filosofía de la propia historia de la violencia, posicionarse desde una postura crítica respecto a su data temporal en la narrativa histórica. Vale decir, la imagen operativa es entendida como un objeto insuperablemente técnico, histórico y legal (Farocki et al., 2015: 35).

En este sentido, el ejercicio de montaje de AF funciona como una forma de desarticular las imágenes operativas, poniendo en cuestión el relato hegemónico que las cubre y creando narrativas alternativas desde los códigos de la imagen misma, no en un acto de negación sino, más bien, en un intento por concatenar símbolos y fuerzas políticas que buscan iluminar puntos ciegos.

En segunda instancia, AF hace visible un conflicto temporal a partir del pensamiento heterocrónico. En el libro *El tiempo de lo visual* (2016), el profesor de Historia del Arte Keith Moxey se ocupa de la problemática sobre la relación imagen-tiempo, tanto de los constructos temporales que genera, como su potencial temporal inherente. Moxey plantea su teoría desde dos pilares fundamentales: el anacronismo y la heterocronía. Define la heterocronía bajo el supuesto de que el tiempo no es uniforme ni lineal, ni mucho menos universal, sino más bien múltiple y discontinuo. Por lo mismo, este toma distintas velocidades dependiendo de distintos lugares. En este sentido para Moxey, la heterocronía es un modo de pensamiento y a su vez una categoría política: se articula desde la resistencia ante el sentido único, lineal y medible del tiempo del progreso. Es decir, en contra del tiempo cosmopolita y global, sincronizado (y el control de otras temporalidades) a partir del capital y la hegemonía del relato moderno (Moxey, 2016).

En la presentación de *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Miguel Ángel Hernández-Navarro declara que la historia no puede ser pensada de forma

diacrónica. “Existen saltos, discontinuidades, azares, confrontaciones y contradicciones lugares-ocasiones singulares, en un campo múltiple y plural. Pasado, presente y futuro- experiencia, acción y expectativa no solo suceden diacrónicamente, sino también de modo sincrónico” (Bourriaud et al., 2008), anudados en una simultaneidad temporal. Si bien el análisis que realiza AF se hace mediante el estudio de imágenes de antes, durante y después de un hecho, los productos audiovisuales producidos, lejos de proponer una lectura lineal de los acontecimientos, plantean “la convivencia de tiempos como una colisión y tensión irresoluble, como una diacronía fundamental imposible de asimilar” (Bourriaud et al., 2008: 12). Rompiendo la ilusión de integración, los trabajos de AF como *Gas lacrimógeno en Plaza Dignidad*, evidencian la tensión y la contradicción que giran en torno a los archivos visuales utilizados. Al mismo tiempo, revelan el disenso, el antagonismo y la diferencia presentes en un mismo acontecer espacio temporal. Los documentos, los testimonios, las imágenes utilizadas, al operar bajo un pensamiento heterocrónico, desafían a encontrar los vacíos, los puntos ciegos “que, por un lado, contribuirían a enriquecer el espectro de las temporalidades del presente, y, por otro, podrían servir para derribar las ficciones del régimen cronológico occidental” (Bourriaud et al., 2008: 13). Es decir, el tiempo medido, sincronizado y predecible de la globalización y la vigilancia.

Es por esto que, finalmente, AF, mediante formas de articular imágenes desde perspectivas estéticas, simbólicas y políticas diversas, constituye una crítica a la violencia a través de resistencias narrativas y temporales. AF se instala desde un desacuerdo en relación al relato hegemónico, se configura como una fractura en medio del conflicto mediático protagonizado por imágenes. Mediante el cuestionamiento de la producción de verdad, a través de la utilización de imágenes producidas por dispositivos de vigilancia y monitoreo, imágenes por excelencia de acción militar y de control, construye un contrarrelato que busca cuestionar la hegemonía y el régimen visual establecido.

ALLÍ DONDE EL PELIGRO CRECE

Finalmente, y a modo de cierre, AF nos enfrenta al cómo las imágenes, en su posibilidad de archivo, contribuyen a la producción de políticas de verdad a través del despliegue de sus capacidades. Los factores abordados en el texto fueron articulados para problematizar, de alguna u otra manera, los discursos de autenticidad detrás de las imágenes. Para esto, se propuso el concepto de política de verdad para plantear cómo las imágenes de vigilancia y monitoreo forman parte de estrategias gubernamentales para establecer discursos de poder sostenidos bajo evidencias visuales. En este sentido aparece Arquitectura Forense como práctica

contemporánea de agenciamiento crítico que busca generar acciones de resistencia y contrarespuesta, utilizando como principal herramienta imágenes provenientes del lenguaje militar que son utilizadas como documentación neutra. En este sentido, el montaje y la heterocronía, como ejes fundamentales para configurar una crítica a la violencia, provocan la concatenación y el diálogo de factores simbólicos y fuerzas políticas que logran desarticular relatos hegemónicos.

Me gustaría finalizar con lo siguiente: como propone Farocki, “elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes” (Farocki et al., 2015: 35). El espacio político y representativo desigual del que depende la violencia contemporánea (y remota) está mediada por la producción de imágenes. En este contexto, es urgente pensar en producciones de resistencia que devuelvan el conocimiento a la propiedad común mediante el empoderamiento cognitivo de la sociedad y la opinión pública. En un contexto donde las imágenes nos enfrentan y nos exigen, debemos convocar a nuestro espectador múltiple “que debe crearse y recrearse mediante las siempre renovadas articulaciones de la multitud” (Steyerl et al., 2014: 30). Alerta, siempre alerta.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, J. (2010) "That eye, The sky". *Frieze*: <https://www.frieze.com/article/eye-sky>
- Blanco, J., Parente, D., Rodríguez, P., Vaccari, A., et al. (2015) "Cultura y Técnica". *Amar a las máquinas cultura y técnica en Gilbert Simondon*. Prometeo Libros, pp. 19–33.
- Bourriaud, N. et al. (2008) *Heterocronías: Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*. Murcia: Cendeac.
- Bourriaud, N. y Mattoni, S. (2014) *Postproducción: La Cultura Como Escenario, modos en que el arte reprograma El Mundo Contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto: El Uso de la Imagen Como Documento Histórico*. Barcelona: Critica.
- Certeau, M. de, Giard, L. and Mayol, P. (2010) *La invención de lo cotidiano*. México, DF: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Chamayou, G. (2016). *Teoría del dron*. Barcelona: Ned ediciones.
- Cornago Bernal, O. (2016) "El concepto de dispositivo en la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl".
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión Y Modernidad en el Siglo XIX*. Cendeac.
- Deleuze, Gilles and Guattari, F. (2010) "Tratado de nomadología: La máquina de guerra". *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos, pp. 359–431.
- Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético?: Benjamín, Lyotard, Rancière*. Ediciones / metales pesados.
- Didi-Huberman, G. et al. (2021) "El archivo arde", in *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (7), pp. 15–34. <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- Emmelhainz, I. (2015) "Conditions of visibility under the anthropocene and images of the anthropocene to come", *E-flux*: <https://www.e-flux.com/journal/63/60882/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/>
- Farocki, H. et al. (2015) *Desconfiar de las Imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Forensic Architecture. *Gas lacrimógeno en Plaza de la Dignidad*. (2019). <https://forensic-architecture.org/investigation/tear-gas-in-plaza-de-la-dignidad>
- Gómez-Moya, C. et al. (2012) "La de archivo es la primera condición". *Arte, Archivo y Tecnología*. Providencia: Ediciones Universidad Finis Terrae, Dirección de Investigación y Publicaciones, pp. 27–46.
- Groys, B. (2013) *Antología*. Traducido por S. Villa. México: COCOM.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Heidegger, M. (2001). "La época de la imagen de mundo". *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hensley, N. K. (2016). "Drone form: Word and image at the end of empire". *E-flux*: <https://www.e-flux.com/journal/72/60482/drone-form-word-and-image-at-the-end-of-empire/>

- Hernández, M. (2020) “Contratiempos del Arte Contemporáneo”. *El arte a contratiempo*. Akal, pp. 16–28.
- Hui, Y. (2016). *On the existence of digital objects*. University of Minnesota Press.
- Hui, Y. (2017) “¿Qué es un objeto digital?”. *Virtualis*, 8(15). doi: 10.2123/virtualis.v8i15.221.
- Jamenson, F. and Golobuv (2003) “El fin de la temporalidad”. *Chicago University Press*, pp. 31–66.
- Mbembe, A., & Beneduce, R. (2016). *Necropolítica*. Verona: Ombre Corte.
- Medina, C. (2021). *Cuando el gas deja de ser invisible, Maternar*. <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-forensic-architecture>
- Moxey, K., Aguirre, A. G. y Navarro, M. Á. H., (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Sans Soleil Ediciones.
- Parks, L. (2005). *Cultures in orbit: Satellite Technologies, global media and local practice*.
- Parks, L. (2009). “Digging into google earth: A critical analysis of 'crisis in Darfur'”. Academia.edu: https://www.academia.edu/16426877/Digging_into_Google_Earth_A_Critical_Analysis_of_Crisis_in_Darfur
- Parks, L. (2015) “Orbital performers and satellite translators: Media art in the age of Ionospheric Exchange, Quarterly Review of Film and Video”. https://www.academia.edu/16426438/Orbital_Performers_and_Satellite_Translators_Media_Art_in_the_Age_of_Ionospheric_Exchange
- Simondon, G. (2007). *El Modo de Existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros.
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Abada.
- Stahl, R. (2013) “What the drone saw: the cultural optics of the unmanned war”, *Australian Journal of International Affairs*. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10357718.2013.817526>
- Steyerl, H., Berardi, F. y Expósito, M. (2014c) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steyerl, H. (2003a). “Politics of truth”. *Springerlin*. <https://www.springerlin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>
- Steyerl, H. (2003b). “Documentarism as politics of truth”. *Transversal texts*. <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>
- Steyerl, H. (2011). “In free fall: A thought experiment on Vertical Perspective”. *E-flux*: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>.
- Vaskes Sanches, I. (n.d.). Posmodernidad Estética de Frederick Jameson: Pastiche y esquizofrenia. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-46882011000200003
- Weizman, E. (2002) “Introduction to the politics of verticality”. *openDemocracy*: https://www.opendemocracy.net/en/article_801jsp/
- Weizman, E. et al. (2020) *Arquitectura forense: Violencia en el umbral de detectabilidad*. Lugo: Bartlebooth.