

04

**DIA-  
GRA-  
MA**

REVISTA DIAGRAMA N°4-2020 | Publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae



**Ediciones**  
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo comprender cómo la fotografía, que ha sido utilizada históricamente por el aparato colonial, ha sido apropiada como herramienta de resistencia que potencialmente puede reinscribir la creación de imágenes como una práctica anticolonial. Particularmente se centra en cómo las nuevas tecnologías de reconocimiento facial han alterado la estética y las prácticas fotográficas. El análisis planteado busca observar el fenómeno fotográfico desde múltiples miradas (fotógrafo, fotografiado, audiencias y comportamiento de la imagen en red), teniendo en cuenta no sólo el evento congelado, sino todas las relaciones que se establecen en el hacer fotográfico. Comprendiendo en el análisis crítico cómo la fotografía puede transformarse en vehículo de censura y persecución estatal, dejando a su paso su función social histórica de documentación y denuncia.

**Palabras claves:** Capucha, reconocimiento facial, estéticas fotográficas, fotografía documental, manifestaciones, cultura visual.

# Cosas de capucha: prácticas subversivas de representación en la era de la vigilancia

*María Rosario Montero Prieto*<sup>1</sup>

Octubre y sus consecuencias parecen tan lejanas. Hoy, en medio de una pandemia, se hace irreal ese pasado, casi una anécdota de un grupo que soñó un lugar mejor. En Chile, el 18 de octubre estalló una revolución que buscaba mejoras para la vida de muchos, su palabra clave era “dignidad”. Muchos salieron a las calles y en ellas una serie de paradojas comenzaron a vivirse, apropiándose, subvirtiendo y resignificando el espacio, los cuerpos y las imágenes producidas. Es en este contexto que se formó un grupo de fotógrafos y fotógrafas documentalistas<sup>2</sup>, tratando de apoyar y organizar fuerzas para contrarrestar la violencia estatal. Es en este grupo de conversación digital donde me percaté, por primera vez, de estos cambios sustantivos en la práctica fotográfica. El cambio no ocurrió inmediatamente, sino como consecuencia de las estrategias de vigilancia empleadas por los distintos organismos estatales. Varios colegas que se encontraban documentando en los lugares de más violencia, comenzaron a denunciar persecución de las policías y problemas con los manifestantes. Este hecho, poco habitual para quienes se dedican a la fotografía de movimientos sociales, fue destacado a través de varias conversaciones en la red social, donde se explicaba que muchos de los manifestantes se sintieron vulnerados al ser retratados y comenzaron a exigir una ética de resguardo de identidad de parte de los fotógrafos. Simultáneamente, algunos fotógrafos fueron perseguidos y sus archivos requisados a partir de órdenes judiciales, con el objetivo de buscar los retratos de quienes podrían haber participado de marchas o eventos clasificados por los organismos de seguridad del Estado como de especial violencia. Las policías, teniendo en cuenta la masividad de la producción de imágenes y la

---

<sup>1</sup> Corporación Agencia de Borde. Correo electrónico: m.rosariomontero@gmail.com

<sup>2</sup> Grupo organizado en una primera instancia por el fotógrafo Miguel Ángel Larrea a través de aplicación de conversación digital Whatsapp, al que fui invitada por la curadora Mane Adaro.

facilidad de ubicar personas en la red a través de algoritmos de reconocimiento facial, y la presencia de perfiles identificadores tales como Facebook e Instagram, habrían utilizado por primera vez en Chile tecnologías para perseguir, amedrentar y arrestar a jóvenes que participaban en las manifestaciones.

Con esto se revivió un paradigma histórico de la fotografía como aparato de vigilancia colonial. Y es en este eje entre colonialismo, control y representación que quisiera situar estas reflexiones. Concretamente, en esta propuesta observaré las prácticas fotográficas documentales en Chile, un intento de reescribir las agencias de prácticas fotográficas en el contexto de la revuelta chilena. Al hacerlo, analizaré el contexto político actual y los modos en que las nuevas tecnologías de reconocimiento facial han cambiado tanto la estética como las prácticas de resistencia. Particularmente me centraré en algunas prácticas simbólicas: primero, en las prácticas de camuflaje de los manifestantes (maquillaje y uso de máscara); y segundo, en las estrategias utilizadas por fotógrafos para subvertir el aparato fotográfico. En el texto, me enfocaré en analizar cómo la fotografía, que ha sido utilizada históricamente por el aparato colonial, ha sido apropiada como herramienta de resistencia que re-inscribe la creación de imágenes como una práctica anticolonial.

En este sentido, el producir un texto sobre fotografía siempre implica enfrentarse a las contradicciones que habitan en ella, en esa cuestión de su origen, su capacidad para indexar y en ello apuntar a un tiempo y lugar; y, en consecuencia, su contenido de

verdad, así como la cuestión de su fin o propósito en cuanto a los usos a los que se aplica y los efectos que produce (Rancière, 2004), del cómo se ha construido significado y se ha hecho uso de su relación problemática entre la realidad y la ficción. En otras palabras, la propiedad indexada de la fotografía y el proceso de desplazamiento y reapropiación que puede sufrir. En el caso de la fotografía documental esta fricción entre verdad y ficción, que habita todo acto de fotografiar se hace más determinante, ya que el objetivo, o lo que Pierre Bourdieu (2004) llama su *función social*, es apuntar a un acontecimiento. Indexar la realidad para ser archivada, analizada y posteriormente escrita en la historia. Que en este caso se traduce entre esa relación indicial de la fotografía como documento que se pretende verídico, y las narrativas y estéticas que éste levanta.

Históricamente la fotografía se ha basado en la misma lógica de representación y en las mismas estrategias visuales de apropiación que ha empleado al colonialismo (Rubinstein, 2013) y, por lo tanto, tiene raíces históricas como una herramienta colonial de gobierno (Pinney, 1997). En particular, es relevante develar cómo el imperialismo occidental ha sido un proyecto de mapeo del mundo que lo representaba “de una manera que permitía primero la conquista, luego la explotación y finalmente el turismo” (Rubinstein, 2013). La fotografía y su capacidad de indexación de la realidad han facilitado esta categorización de los nuevos territorios, creando una visión de la tierra que hacen visibles las agencias coloniales. Allan

Sekula, fotógrafo e investigador norteamericano, en su artículo “El cuerpo y el archivo” (1986), nos invita a reflexionar cómo la cámara fotográfica está integrada en un conjunto más amplio: un sistema burocrático clerical-estadístico de “inteligencia”, donde la imagen fotográfica es utilizada para archivar y catalogar el mundo visible, en especial ese mundo distinto que aparece en las colonias. Sekula muestra cómo este sistema de clasificación implicó una violencia simbólica y real para controlar, así como establecer el poder de europeos por sobre los distintos habitantes de esos territorios.

En este sentido, me parece interesante observar las distintas prácticas de resistencia que entregan agencia a quien es retratado y a quien retrata, mapeando esas otras miradas que han significado una resistencia anti-colonia. Para así poder argumentar que la fotografía no sólo es una herramienta colonial, sino que también tiene el potencial de ser re-inscrita y repensada, para ser apropiada como parte de un proyecto decolonial. Esto siguiendo la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la imagen* (2015), donde propone observar algo del que se hace partícipe, haciendo de esta participación no un “instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto”, haciendo necesario “problematizar en su colonialismo/elitismo inconsciente” (Rivera Cusicanqui, 2015: 21). Es por esto que, en el caso que me preocupa hoy, escribo como fotógrafa y como manifestante, e intento comprender desde mi calidad de colonizada, así como poner en cuestión las estructuras de poder, permitiendo pensar la práctica

fotográfica local no como una demostración de los exotismos de una América profunda y salvaje, sino como un habitar estratégico y contestatario que utiliza y se apropia del aparato para crear discurso.

Es por esto que en este escrito mi interés radica en problematizar no sólo la imagen resultante y sus criterios de lectura, sino las modificaciones ocurridas durante la práctica fotográfica. Considerando el hacer fotográfico como una ecología de relación, decisión y acción que va más allá de su relación indicial (Peirce, 1932) con el objeto fotografiado. En este sentido, la noción de Flusser (2000) de la agencia del aparato técnico, permite comprender y apropiarse del aparato fotográfico como una mezcla, donde las jerarquías de categorías “dadas” (Gómez y Mignolo, 2012), en particular relacionadas a su tecnología, serán cuestionadas. Flusser (2000) propone analizar la fotografía no como un “evento congelado” sino como una serie de acciones y decisiones que la constituyen. En el caso de las fotografías realizadas durante la revolución de octubre en Chile, podríamos considerar no sólo el clic de la cámara, sino la predisposición a ser fotografiado, la toma, la manipulación de la imagen y finalmente su uso en red.

Así mismo, el concepto de “duda fenomenológica” planteado por Flusser (2000), donde propone abordar los fenómenos desde distintos estados del proceso y la práctica de fotografiar, nos permite analizar la producción de imágenes desde los distintos actores (fotógrafos, manifestantes y agentes del estado). Para Flusser (2015), la duda debe mantenerse

como un estado que cuestiona las relaciones de poder establecidas entre el fotógrafo y el aparato (cámara, algoritmo). Esto quiere decir que al mismo tiempo que el fotógrafo está tomando medidas y experimentando la toma de la fotografía, el programa de la cámara le prescribe sus intenciones (Flusser, 2000). Pensar en la consideración de los ritmos y el cálculo de la cámara será relevante para presentar la noción de programa de Flusser, es decir, todas las “operaciones que un aparato se puede configurar para realizar automáticamente” (Van, 2010), y cómo afecta la noción de aparato está automatización. En este sentido, la agencia de cámaras<sup>3</sup> será relevante para posicionar la vista y observación que se tiene de un acontecimiento, en este caso la manifestación y su documentación.

Teniendo en cuenta estos puntos de vista sobre la agencia de la práctica fotográfica, se puede argumentar que la intención de este texto es comprender la relación entre las entradas (datos capturados) y la traducción de datos digitales, su salida y percepción final. Al observar la captura de datos en el sitio (toma de fotografías), podemos comprender las relaciones de poder que tienen lugar en estas acciones. Siguiendo a Kitchin y Dodge (2011), se podría argumentar que las cámaras digitales, como Objetos Codificados sensibles (Sensory Codejects), responden al entorno en el que se encuentran y, por lo tanto, tienen

conciencia de éste y reaccionan automáticamente al estímulo externo definido (Kitchin y Dodge, 2011), traduciendo las entradas de luz en código y, a través de un algoritmo determinado por la compañía del codificador y otras fuentes, en una imagen visible. Tomar una fotografía ya no es sólo presionar un botón, también se ha convertido en una tarea de software, por lo que el arte creativo de la fotografía se delega al código; en este sentido, el software posee una agencia secundaria que lo engendra con alta tecnicidad (Kitchin y Dodge, 2011). Como tal, el software debe entenderse como un agente en el mundo que aumenta, complementa, media y regula nuestras vidas y abre nuevas posibilidades, pero no de una manera determinista (Kitchin y Dodge, 2011). Por esto, las cámaras poseen agencias secundarias que no pertenecen a su capacidad para indexar (fotografiar) escenas, sino a cómo se han procesado estas imágenes. Esta comprensión hace eco de la “duda fenomenológica” de Flusser en la medida en que la acción del fotógrafo será enmarcada por las agencias que dictará el software de la cámara. Las cámaras digitales están programadas para ver e interpretar la realidad de una manera que nos permita reconocerla. Para el caso que estoy analizando, los datos capturados por el sensor de la cámara y luego interpretados por el algoritmo de ella en secuencias binarias y datos de toma, crean un sistema de percepción que le permite más tarde a las aplicaciones de reconocimiento facial, leer e interpretar a partir de los diagramas creados por la imagen. Con esto, esas imágenes en red disponibles pueden ser apropiadas y leídas para identificar a

---

3 Aquella intención determinada por el fabricante de cámaras a partir de los elementos que la constituyen, lentes, cuerpo, sensor y software de interpretación de datos.

aquellos que se manifiestan, y en el contexto local a su persecución y hasta su encarcelamiento por parte de los agentes del Estado.

En este sentido, Bill Viola (1982) argumenta que la representación digital se compone por información que crea un conjunto de parámetros, definiendo algún terreno o campo, donde ocurrirán los cálculos futuros y los eventos binarios. Esta estructuración esquemática de una imagen a través del proceso de codificación e interpretación, en el caso del reconocimiento facial, es interpretada por un algoritmo que define, a partir de la distancia entre campos de datos (traducidos en luces y sobras), un código único que determina la apariencia de un retrato. En esta lectura realizada por la máquina, la coherencia que tenga el resultado dependerá, en gran medida, de la mitigación de las “oclusiones” o bloqueos que pueden perturbar una visión clara del mundo a nuestro alrededor. En otras palabras, para percibir el mundo como tal, el algoritmo debe simular funcionalmente la complejidad de, digamos, un sistema óptico humano mediante reducción y simplificación (Amaro, 2019). Es decir, a partir del ocultamiento de los elementos que permiten al algoritmo realizar estas calculaciones. Y es ahí, precisamente, donde surgen las posibilidades de subvertir el aparato, a través de lo que he observado como tres estrategias de ocultamiento: La primera, realizada por el objeto fotografiado, el retratado; la segunda, por parte del fotógrafo y en el encuadre evitando primeros planos de rostros; y la tercera,

a través de estrategias de retoque que oculten la identidad de quienes son retratados.

La primera táctica, que consiste en ocultar la cara utilizando pedazos de tela (capuchas), máscaras o pasa montaña es definida, en la ley confeccionada por el gobierno para perseguir a quienes las utilizan, como todo quien cubra “su rostro intencionalmente con el propósito de ocultar su identidad” (Senado, 2020), siendo la más eficiente pues asegura no ser retratado por ningún fotógrafo o por cámaras de vigilancia dispuestas en el espacio público. Esta manera de resistir no sólo crea un modo de estar en el espacio público, sino una serie de códigos y estéticas asociadas al uso de la capucha, que estructuran una manera de construir identidad desde la colectividad. Esto teniendo en cuenta que durante el estallido se realizaron diversos talleres de confección de capuchas y éstas permitieron a los nombrados primera línea (quienes se emplazaron como fuerza de choque entre manifestantes y fuerzas represivas) ser reconocidos por sus pares. Así, esta táctica se configura como la más paradójica de las tres ya que fue condenada con frases como “El que nada hace, nada teme” (Senado, 2020), condenando ampliamente la protesta al mismo tiempo que criminalizándola.

Al mismo tiempo, el uso de mascarillas generó el cambio radical de percepción, de ser un símbolo de lucha se transformó en el contexto actual, a partir del decreto de gobierno que dicta la obligatoriedad del uso de mascarillas para evitar la propagación del virus Covid-19. Con esto surge una tensión interesante

dada a partir de la prohibición y sanción primera del uso de la máscara y la construcción negativa que se levanta, en el contexto de la movilización (la capucha), versus la obligatoriedad en el contexto de salud y la necesidad por resignificar su imagen y uso para “salvar vidas”. Al mismo tiempo, queda claro que la imagen de la máscara de protección aún no ha logrado apropiarse desde el individuo que se manifiesta en el espacio público, sino que se presenta como una imagen ubicua de una lucha global contra la incertidumbre generada por la pandemia.

Fig. 1: Fotografía de máscaras utilizadas por manifestantes. "Capuchas Feministas en Resistencia". Aurora Briseño (2020). Marcha del 8M, Santiago.



Christian Audigier



DIGNIDAD

una  
rida

La segunda estrategia es aquella en la que el fotógrafo, consciente de su agencia y del aparato represor, decide no fotografiar rostros, evitando primeros planos y realizando registros que sitúan la denuncia en un tiempo y lugar. Quienes emplean este tipo de estrategias, fotografiaron escenarios ocultando en la resolución de la toma, el colectivo y las sombras provocadas sobre los rostros de quienes salen en ellas. Estas imágenes parecen hacer un guiño a aquellas escenas pictóricas románticas tales como *La Libertad guiando al pueblo* (Delacroix, 1830). En ellas, se establece una narrativa interna, donde los distintos rostros, miniaturizados, configuran una escena.

Fig. 2: Fotografía de distancia que por tamaño esconde identidad de quienes son retratados. “Re-evolución”. Susana Hidalgo (2019). Plaza de la Dignidad. Santiago.





Finalmente, la tercera y última estrategia utilizada, que nuevamente se centra en la condición digital de la imagen, es aquella realizada a partir del algoritmo que, comandado por la agencia de fotografía, esconde la identidad de quien fotografía. Desestructura el diagrama de reconocimiento haciendo imposible que el algoritmo, utilizado por el aparato represor, identifique la identidad de quien se encuentra fotografiado. Uno de los fotógrafos entrevistados describió su estrategia en los siguientes términos: “personalmente, muy burdamente los rostros o señales identificadoras como tatuajes y marcas distintivas en la ropa, la manipulación de la imagen es burda y notoria como una señal manifiesta”. En otras palabras, a partir de las herramientas entregadas por los softwares de manipulación de imagen borra y bloquea los signos que leen los algoritmos para reconocer rostros. Existe una preocupación por hacer esta manipulación explícita de manera de

no perder esa relación que ostenta la fotografía documental como aparato de documentación y realidad. El gran problema de esta estrategia, más allá de si pretende o no dar cuenta de lo real (y lo problemático que eso podría ser), supone un estado democrático que respeta el derecho de los fotógrafos a proteger a sus informantes. Lo cual, al parecer y según quienes informan este escrito, no ha sido así, teniendo algunos fotógrafos que entregan su material original a los organismos encargados de la investigación de los supuestos desmanes y posterior persecución de los probables imputados.

Figura 3: Fotografía retocada con mosaico para esconder identidad de la cara. Javier Godoy (2019). Primera Línea. Santiago.

Figura 4: Detalle Primera Línea.



Si bien el éxito de la floreciente industria biométrica reside en su promesa de medir rápidamente una identidad objetiva, veraz y esencial desde la superficie de un cuerpo humano, a menudo conlleva una mezcla de intereses comerciales, estatales y militares (Amaro, 2019). No podemos olvidar que, en enero de este año, el gobierno de Chile licitó más de dieciséis mil millones de pesos (Fundación Derechos Digitales, 2020) en la implementación de un sistema de *teleprotección*, el cual incluye tecnología de reconocimiento facial “con el fin de prevenir el delito, controlar incivildades, apoyar en situaciones de emergencia y aportar en la persecución penal, entre otros” (Mercado Público, 2020). La imagen de las ciudades de Chile, especialmente aquellos sectores “más vulnerables y con mayor tasa de delitos de alta connotación social” (*Ibíd*), serán transformados. De esa manera, la imagen de esos lugares y esas formas de habitar serán convertidas en un diagrama de mediciones matemáticas, de campos de color y contrastes que devendrán en un código único que finalmente podrán referir a una persona. Lo problemático de esto, no es solo el escenario de mayor vigilancia, sino que la visualización de identidades supone una reducción de lo humano a un esquema ideológico y estandarizado (Amaro, 2019). La tecnología además ha sido ampliamente cuestionada tanto por su tasa de falsos positivos como las vulneraciones que implica para grupos históricamente vulnerados como mujeres, personas de piel oscura o personas trans (Derechos Digitales, 2020). Al ser implementada genera dinámicas sociales que “erosiona la autonomía de las personas en favor

de un sistema que pretende el control absoluto” (*Ibíd*). En este sentido, el retrato realizado no solo por personas, sino por máquinas no-humanas indican una nueva manera de habitar el espacio, con ello un problema que va más allá de la práctica fotográfica, sino en cómo se presenta y representa la identidad en este nuevo contexto de supervigilancia.

Y es en este entorno de control (aumentado en el nuevo contexto sanitario) que esta clase de reflexiones se hacen urgentes, no solamente para entender las distintas estrategias de apropiación que ocurren de forma orgánica en las calles en medio de un estado de excepción, como ocurrió en Chile, sino por hacernos conscientes de lo que está en juego y de cómo cada estrategia de subversión puede proponer un problema. En el caso de la práctica fotográfica, el reconocimiento facial se establece como un nuevo paradigma, el cual configura la escena desde un otro supuesto (la protección de quienes son retratados). Ya no es sólo la foto-denuncia y su capacidad de indexar la realidad para el análisis de la historia como se conoció durante la dictadura (por ejemplo, a partir de las prácticas documentales de Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI), sino que supone una problemática ética y la creación de nuevas estrategias de protección para quien es fotografiado y en el cómo se fotografía. En este sentido, la función del fotógrafo documentalista parece cambiar y su identidad muta de denunciante a una más compleja. En este proceso, la relación de la fotografía con la realidad y su capacidad de archivarla es cuestionada, las imágenes se transforman en

narrativas de experiencias subjetivas casi a tiempo real, donde sus protagonistas se conocen a partir de sus múltiples disfraces. Cabe preguntarse si es necesario extremar lo ficticio del aparato fotográfico distanciando la práctica de la documentación con ambición objetiva y traspasarla a una ficción en que sus interlocutores ya no puedan ser objeto de persecución y vigilancia, sino un espacio de ocultamiento para los algoritmos e inteligencia de masas.

## Referencias Asociadas:

Amaro, R. (feb 2019). *As If*. E flux. New York. En : <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248073/as-if/>

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Derechos Digitales (2020). Reconocimiento Facial. En: <https://reconocimientofacial.info>

Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion.

Flusser, V., Zielinski, S., & Novaes, R. M. (2015). *On Doubt*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gómez, P. P., & In Mignolo, W. (2012). *Estéticas y opción decolonial*.

Kitchin, R., & Dodge, M. (2011). *Code, space: Software and everyday life*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Mercado Publico (2020). "Sistema de teleprotección" a nivel nacional. Gobierno de Chile. En: <http://www.mercadopublico.cl/Procurement/Modules/RFB/DetailsAcquisition.aspx?qs=ONMvVsNWocO2femUYS6J+g==>

Pierce, Ch. (1978). *Escritos Sobre el signo*. Paris.

Pinney, C. (1997). *Camera Indica: The social life of Indian photographs*. Chicago: University of Chicago Press.

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.

Rivera, C. S. (2018). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón Ediciones; La Paz.

Rubinstein, D. (2013). *Nothing to see here: Photography and the Politics of Invisibility*. En: [http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein\\_Nothing-to-See-Here.pdf](http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein_Nothing-to-See-Here.pdf)

Senado (nov. 2019) *Ley antiencapuchados: respaldan idea de legislar*. Senado de Chile, Valparaíso, Chile. En: <https://www.senado.cl/ley-antiencapuchados-respaldan-idea-de-legislar/senado/2019-11-27/212001.html>

Van, M. S. (July 26, 2010). *Between Benjamin and McLuhan: Vilem Flusser's Media Theory*. New German Critique, 37, 180-207.

Viola, B. (1982) *Will There Be Condominiums in Data Space?* in Wardrip-Fruin, N., & Montfort, N. (2003). *The NewMediaReader*. Cambridge, Mass: MIT Press.