



Universidad Nacional
de General Sarmiento

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES 2009-2013
Acreditación de la Coneau (Resolución 320/04)

Tesis para obtener el grado de
Doctor en Ciencias Sociales

TITULO

El juego de los espejos
Imagen fotográfica, relatos y experiencia subjetiva

Alumna: Agustina Triquell
Directora: Elizabeth Jelin
Codirectora: Ludmila da Silva Catela

Julio de 2013



FORMULARIO "E"
TESIS DE POSGRADO

Este formulario debe figurar con todos los datos completos a continuación de la portada del trabajo de Tesis. El ejemplar en papel que se entregue a la UByD debe estar firmado por las autoridades UNGS correspondientes.

Niveles de acceso al documento autorizados por el autor

El autor de la tesis puede elegir entre las siguientes posibilidades para autorizar a la UNGS a difundir el contenido de la tesis:

- a) Liberar el contenido de la tesis para acceso público
 - b) Liberar el contenido de la tesis solamente a la comunidad universitaria de la UNGS:
 - c) Retener el contenido de la tesis por motivos de patentes, publicación y/o derechos de autor por un lapso de cinco años.
- a. Título completo del trabajo de Tesis:

El juego de los espejos

Imagen fotográfica, relatos y experiencia subjetiva

- b. Presentado por (Apellido/s y Nombres completos del autor):
Triquell, Agustina
- c. E-mail del autor:
atriquell@gmail.com
- d. Estudiante del Posgrado (consignar el nombre completo del Posgrado):
Doctorado en Ciencias Sociales UNGS-IDES
- e. Institución o Instituciones que dictaron el Posgrado (consignar los nombres desarrollados y completos):
Universidad Nacional de General Sarmiento
Instituto de Desarrollo Económico y Social
- f. Para recibir el título de (consignar completo):
 - a) Grado académico que se obtiene: Doctor
 - b) Nombre del grado académico: Ciencias Sociales

g. Fecha de la defensa: / / /
 día mes año

h. Director de la Tesis (Apellidos y Nombres):
Jelin, Elizabeth

Codirectora de la Tesis
Da Silva Catela, Ludmila

i. Tutor de la Tesis (Apellidos y Nombres): -

j. Colaboradores con el trabajo de Tesis: -

k. Descripción física del trabajo de Tesis (cantidad total de páginas, imágenes, planos, videos, archivos digitales, etc.):

323 páginas

95 imágenes incluidas en el desarrollo de la tesis y 60 más en los anexos

l. Alcance geográfico y/o temporal de la Tesis:

La tesis analiza principalmente materiales provenientes de campos de trabajo locales (talleres de fotografía en Buenos Aires y en Córdoba) así como la producción fotográfica de autor en el campo del arte argentino desde 1980 a la actualidad. Sin embargo, las conclusiones a las que arriba se inscriben en una reflexión sobre la práctica fotográfica más general, que recupera elementos e imágenes de la historia de la fotografía a nivel internacional.

m. Temas tratados en la Tesis (palabras claves):

Fotografía – Experiencia subjetiva – Relato

n. Resumen en español (hasta 1000 caracteres):

La tesis versa sobre la experiencia particular de encontrarse con imágenes fotográficas en las que sujetos particulares se consideran representados y los respectivos relatos que a partir de ese encuentro se despliegan. Nuestro interés aquí será el de describir y entender qué "reglas del juego" subyacen a la experiencia de ver(se) retratado, qué sucede en ese momento de encuentro con la propia imagen.

El lugar de la imagen fotográfica en las culturas visuales contemporáneas es abordado aquí desde una perspectiva etnográfica mediante la que –a través de generar instancias de producción y reflexión sobre las fotografías realizadas– recuperamos las impresiones, categorizaciones y reflexiones de quienes miran la imagen de sí mismos (y la de los demás). Atenderemos en profundidad a estos repertorios visuales autorreferenciales ya que consideramos poseen la particular capacidad de poner al sujeto ante su propia imagen, y a partir de allí disparan toda una serie de representaciones, imaginarios, pensamientos, proyecciones y deseos acerca del devenir de su propia biografía, el paso del tiempo y sus

relaciones con los otros.

o. Resumen en portugués (hasta 1000 caracteres):

A tese discorre sobre a experiência particular do encontrar-se com imagens fotográficas em que sujeitos particulares se veem representados e os respectivos relatos que a partir desse encontro nascem. Nosso interesse aqui será o de descrever e entender quais “regras do jogo” transparecem a partir da experiência de se ver retratado, o que sucede nesse momento de encontro com a própria imagem.

O lugar da imagem fotográfica nas culturas visuais contemporâneas é abordado aqui desde uma perspectiva etnográfica, mediante a qual – através de gerar instâncias de produção e reflexão sobre as fotografias realizadas – recuperamos as impressões, categorizações e reflexões daqueles que veem a imagem de si (e as imagens de outros). Estes repertórios visuais autorreferenciais possuem a particular capacidade de defrontar o sujeito à sua própria imagem e, a partir deste encontro, disparam toda uma série de representações, imaginários, projeções e desejos ante o devir de sua própria biografia, o transcorrer do tempo e suas relações com os demais.

p. Resumen en inglés (hasta 1000 caracteres):

The thesis deals with the peculiar experience of discovering photographic images of certain people and their corresponding stories about the adventure. We are focused on describing and understanding which “game rules” lie underneath the experience of being portrayed, and knowing what happens at the moment when a person encounters his or her own image.

The place which the photographic image takes in contemporary visual cultures is analyzed from an ethnographic perspective through which, generating production and reflection situations about the pictures, we recover the emotions, thoughts and categorizations of those who are looking at self-images (and images of other people too). These visual self-referential compositions have the particular capacity of placing the subject in front of his or her own image, and that very special moment triggers a whole series of representations, feelings, stereotypes, thoughts, dreams and wishes about the progression of their own existence, the passing of time and their relations with other people.

q. Aprobado por (Apellidos y Nombres del Jurado):

Firma y aclaración de la firma del Presidente del Jurado:

Firma del autor de la tesis:

*A Ana Anton,
la parte alemana.*

*A la memoria de Carlos Antonio Triquell,
la parte catalana.*

Agradecimientos

Modelar una tesis doctoral es una tarea en la que intervienen muchas manos. Por momentos es necesario romper lo hasta entonces modelado (romper moldes quizás también) y empezar otra vez. Por momentos las formas que va adquiriendo nos sorprende, nos lleva a lugares inesperados. Descubrí esa capacidad, ese gratificante aprendizaje que traen los procesos de la mano de Elizabeth Jelin, mi directora. Muchos de los sucesivos "modelados" derivaron en otros proyectos, en otras ideas, en otros textos, que desbordan ampliamente lo aquí contenido. A Shevy entonces, el agradecimiento por todo lo compartido, por las charlas más estimulantes, por la creatividad de su mirada que superan lo aquí contenido.

A Ludmila da Silva Catela, por haber sido la puerta de entrada: la feliz coincidencia de su suplencia aquel 2004 en la Escuela de Ciencias de la Información en Córdoba, en la materia de "Antropología Sociocultural" fue realmente una bisagra, un encuentro que le dio sentido a mucho de lo que quería hacer. Ludmila nos acercó a la investigación social – hablo en plural, porque es un sentimiento dialogado y compartido– y nos enseñó cómo llevarla adelante comprometidamente, dando siempre ejemplos en clase de sus propios trabajos de campo.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que me permitió mediante su programa de becas doctorales (tipo I y tipo II) la dedicación exclusiva a este proyecto. Es un orgullo para mi poder decir que el Estado me ha dado esta oportunidad y es un compromiso también con quienes hacen posible con sus aportes la inclusiva política de ciencia y técnica de este gobierno.

Estoy realmente muy contenta de haber elegido este Programa de Doctorado. Allí encontré un espacio de aprendizaje de excelencia además de compañeros y docentes enormemente generosos. Los comentarios atentos y las recomendaciones acertadas en las jornadas de discusión de tesis fueron fundamentales. Recuerdo y agradezco los aportes de Gabriel Noel, Malena Chinski, Miriam Socolovsky y Victoria Daona. Recuerdo también los aportes de mis docentes: Máximo Badaró, Alexandre Roig, Ramiro Segura, Alejandro Grimson, Rosana Guber, Sergio Visacovsky, Sergio Caggiano, Sandra Gayol y Gabriel Kessler, entre otros.

Un momento fundamental del modelado fue la defensa del plan de tesis. Los comentarios de Sergio Caggiano y Susana Kauffman llegaron "justo a tiempo", para que el proyecto se enriqueciera y tomara un buen cauce. La lectura de la tesis de Sergio fue también fuertemente inspiradora y me ayudó a pensar cómo estructurar una serie de inquietudes que tenía en el formato de tesis doctoral.

A quienes compartieron la experiencia de los talleres y encontraron en la fotografía una manera de comunicación y con quienes nutrimos un diálogo incansable, que excedió todo lo planificado de antemano. A las mujeres de Anisacate, por mostrarse siempre tan bellas y generosas con sus imágenes, con sus historias de vida. A los chicos del Sindicato de Empleados de Comercio, por las mañanas más divertidas y agotadoras del 2012. A Román por abrirme la puerta a esa hermosa experiencia educativa. A los chicos del penal por el compromiso con el taller y por mostrarme dónde habitan las esperanzas. A los entrevistados y entrevistadas, que compartieron sus imágenes y las de sus padres y abrieron sus biografías (reales y virtuales).

A Sebastián Russo, por las charlas en nuestra sistemática caravana por los bares porteños (notables y no tanto). Algunas de ellas corren por las napas subterráneas de este texto. A Vanesa Parziale, por su aparición en la parada del colectivo en Lemos: además de dilucidar juntas cómo llegar a la UNGS esa primera clase de Antropología, compartimos a partir de ese día innumerables aventuras y tardes de charla, mate y bicicleta. A María Elia Capella,

por mucho más que las cenas compartidas en su casa (aunque siempre fueron la excusa). A Matías Bruno, por las charlas sobre fotografía (y tanto más) en los viajes en auto compartidos y los extendidos téis de sobremesa. A Agustina Comedi (y a Pablo y, ahora, a Luca), por el inmenso afecto y el aguante. A Tere García Montaña, "mi hermana con otro apellido", por su incondicionalidad, desde nuestros tempranos cinco años. A Julia Cabrolí, por ayudarme a entender. A Gabriel Rousse y Leo Núñez, por todo lo que ganamos jugando juntos. A Débora Cerio por traer (desde Rosario) la cita benjaminiana en el momento justo: "el andar no es sólo la expresión del deseo de alcanzar una meta sino su realización". A Federico Marión, Estrella Herrera y Fernando Di Sisto, por compartir imágenes y charlas, por ser parte de la Ronda. A Pablo Luro, Diego Moreiras, Juan Manuel Andrés y Ana Laura López: porque juntos aprendimos, con la fuerza de la indignación, que otro país era posible y comenzamos modestamente a recuperar, con el espíritu del 2002, una pequeña biblioteca (después, biblioteca popular) de las Sierras de Córdoba. La elección de la metodología de trabajo de esta tesis tiene mucho (o casi todo) que ver con esa experiencia compartida.

A mi madre por enseñarme lo primero y por darme el testimonio cotidiano de su fortaleza. A mi hermana Ximena, por su inagotable compañerismo en los altibajos de la aventura de la vida. A Xavier por su ocurrencia, por su frescura de niño, siempre tan necesaria.

RESUMEN

La tesis versa sobre la experiencia particular de encontrarse con imágenes fotográficas en las que el sujeto se considera allí representado y los respectivos relatos que a partir de allí se despliegan, para diferentes sujetos, emplazados en diversas condiciones sociales. Nuestro interés aquí será el de describir y entender qué "reglas del juego" subyacen a la experiencia de ver(se) retratado, qué sucede en ese momento de encuentro con la propia imagen, más allá de quién sea en cada caso el operador de la cámara.

El lugar de la imagen fotográfica en las culturas visuales contemporáneas es abordado aquí desde una perspectiva etnográfica, en que a través de generar instancias de producción y reflexión sobre las fotografías realizadas recuperamos las impresiones, categorizaciones y reflexiones de quienes miran la imagen de sí mismos (y la de los demás). Estos repertorios visuales autorreferenciales poseen la particular capacidad de poner al sujeto ante su propia imagen, y a partir de este encuentro disparan toda una serie de representaciones, imaginarios, pensamientos, proyecciones y deseos acerca del devenir de su propia biografía, el paso del tiempo y sus relaciones con los otros.

Mediante los modos de construir la imagen de sí y la de los otros y la posterior reflexión en torno a ello, podemos advertir estructuras de percepción y clasificación, formas de construcción de identidad e identificaciones, estratificaciones y estereotipos. Es por esto que elegimos contextos de trabajo que se ubican en territorios tan particulares de lo social: una unidad penitenciaria de máxima seguridad para varones, un grupo de adolescentes de sectores populares de la ciudad de Buenos Aires que forman parte del programa de capacitación del Sindicato de Empleados de Comercio, la circulación de fotografías en diversas plataformas de Internet, el uso del autorretrato por parte de los fotógrafos profesionales y el taller de fotografía en el que participan las vecinas de la Biblioteca Popular de la Asociación de Fomento de Los Morteritos (Anisacate, Sierras de Córdoba).

Si bien estos contextos resultan diversos, todos los sujetos con los que trabajamos elaboran y definen en las diversas instancias de la investigación, una imagen de sí mismos, reflexionan sobre la experiencia de verse a sí mismos/as y se presentan a partir de allí a través de la imagen. Este elemento en común es lo que brinda cohesión a campos tan disímiles, siendo el interés de esta tesis encontrar continuidades y particularidades en unos y otros, prestando especial atención a las variaciones en torno al grupo generacional, al género y a la clase en la que los sujetos se encuentran emplazados. Esta diversidad nos permitirá, hacia el final del recorrido, advertir particularidades y elementos comunes que le son propios a la relación de los hombres y las mujeres con la fotografía en esta problemática particular que, con ciertos matices y especificidades, aparece de un modo u otro en todas las experiencias.

La tesis está compuesta de cinco capítulos y tres excursos. El primer capítulo contiene un abordaje al uso del autorretrato en el campo de la fotografía de autor en Argentina. El segundo capítulo se propone ubicar a el marco conceptual desde el cual abordamos las prácticas que son de nuestro interés en esta tesis. El tercer capítulo, atiende a la relación entre fotografía y temporalidades. El cuarto, trabaja en torno a las decisiones estéticas puestas en juego al momento de elaborar repertorios fotográficos autorreferenciales. El

quinto y último capítulo piensa la relación entre imagen fotográfica y politicidad, entendida como un territorio amplio que incluye prácticas micro y macropolíticas.

El capítulo final contiene las Conclusiones del trabajo, y busca sistematizar lo recorrido estableciendo así relaciones y continuidades en torno a la experiencia de elaboración de repertorios fotográficos autorreferenciales. La tesis cuenta además con tres excursus (uno enteramente visual) y un capítulo introductorio. Los excursus nos permiten aquí desarrollar algunas cuestiones que orbitan en torno a la problemática central de la tesis pero que merecen otro registro de escritura. El primer excursus recupera una discusión –y sienta posición al respecto– en torno al concepto de “postfotografía”, difundido por el crítico y editor Fred Ritchin en su libro “After photography”. El segundo excursus titulado “A través de la cámara” despliega en imágenes algunas de las ideas trabajadas en el tercer capítulo. Por último, el tercer excursus recupera una serie de consideraciones metodológicas, advertencias y sugerencias para la investigación con imágenes fotográficas, sistematizando allí algunas de las notas del trabajo de campo.

ABSTRACT

The thesis deals with the peculiar experience of discovering photographic images of certain people and their corresponding stories about the adventure. We are focused on describing and understanding which “game rules” lie underneath the experience of being portrayed, and knowing what happens at the moment when a person encounters his or her own image.

The place which the photographic image takes in contemporary visual cultures is analyzed from an ethnographic perspective through which, generating production and reflection situations about the pictures, we recover the emotions, thoughts and categorizations of those who are looking at self-images (and images of other people too). These visual self-referential compositions have the particular capacity of placing the subject in front of his or her own image, and that very special moment triggers a whole series of representations, feelings, stereotypes, thoughts, dreams and wishes about the progression of their own existence, the passing of time and their relations with other people.

Through the ways of building an image of themselves and of others, and the subsequent reflection on this, we can detect structures of perception and classification, manners of constructing identity and identifications, stratifications and stereotypes. This is why we selected work contexts located in such peculiar territories of the social realm: a maximum security prison for men, a group of teenagers from the low-income sectors of Buenos Aires city who are involved in the training program of the Office Employees Union, the circulation of photographs in different Internet platforms, the use of self-portraits by professional photographers, and the photography workshop attended by the neighbors of the Popular Library of Los Morteritos Neighbors' Association (Anisacate, hills of Cordoba).

Even though these contexts are diverse, all of the individuals we work with create and define a self-image throughout the various research stages, reflecting on the experience of seeing themselves, and presenting themselves from there by means of an image. This common element is what provides cohesion to such dissimilar fields. This thesis aims to find continuities and distinctive features in each of them, paying special attention to variations in terms of generational group, gender and social class of the individuals. This diversity will allow us, towards the end of the process, to realize special features and common elements inherent to the relationship of men and women with photography in this particular set of problems which, with some nuances and specificities, usually appear, in some form or other, in all experiences.

This thesis consists of five chapters and three digressions. Chapter I gives an overview on the usage of self-portraits and self-referential repertoire in the authorship photography field in Argentina in the last forty years. Chapter II aims at establishing the conceptual framework based on which this thesis shall analyze the body of study, taking as starting point the recovery (and updating) of the index, icon and symbol triad. Chapter III focuses on the relationship between photography and temporarily.

Chapter IV focuses on the esthetic decisions taken when elaborating the self-referential photographic repertoires. The last chapter, Chapter V, elaborates on the relationship between photography and politics, considered as a wide field that includes both micro- and

macro-political practices. At the end of this chapter, the last section contains the conclusions and it seeks to organize the tour, establishing relations and continuities around the experience of elaborating self-referential photographic compositions.

The thesis also contains three excursuses –one completely visual –and an introductory chapter. Here, the excursuses allow us to develop some matters orbiting around the thesis central issue but that deserve another writing registration. The first excursus recaptures a discussion, and firmly agrees with it, regarding the definition of “after photography”, spread by the reviewer and editor Fred Ritchin in his book “After photography.” The second excursus named “Through the camera” shows in pictures some of the ideas developed in the third chapter. Finally, the third excursus recaptures a series of methodological considerations, warnings and suggestions for investigation with photographic pictures, systematizing some of the notes of the fieldwork.

RÉSUMÉ

Le mémoire porte sur l'expérience particulière de se rencontrer avec des images photographiques dans lesquelles les sujets particuliers se considèrent représentés et sur les récits respectifs qui sont déployés à partir de cette rencontre. Notre intérêt ici sera de décrire et de comprendre quelles sont les «règles du jeu» sous-jacentes à l'expérience de (se)voir dépeint, ce qui arrive au moment de se rencontrer avec sa propre image.

Le lieu de l'image photographique dans les cultures visuelles contemporaines est abordé ici depuis une perspective ethnographique grâce à laquelle -par le biais de générer des instances de production et de réflexion sur les photographies réalisées- nous récupérons les impressions, les catégorisations et les réflexions de ceux qui regardent l'image d'eux-mêmes (et des autres). Ces répertoires visuels autoréférentiels possèdent la capacité particulière de mettre le sujet devant sa propre image et, à partir de cette rencontre, de déclencher toute une série de représentations, d'imaginaires, de pensées, de projections et de désirs à propos du devenir de sa propre biographie, du passage du temps et de sa relation avec les autres.

Moyennant les manières de construire l'image de soi-même et celle des autres et la réflexion postérieure autour de cela, nous pouvons avertir les structures de perception et de classification, les formes de construction d'identité et d'identifications, de stratifications et de stéréotypes. C'est pour cela que nous choisissons des contextes de travail localisés dans des territoires si particuliers du social : une unité pénitentiaire de haute sécurité pour garçons, un groupe d'adolescents de couches populaires de la Ville de Buenos Aires qui font partie du programme de formation du Syndicat des Employés de Commerce, la circulation des photographies sur diverses plateformes d'internet, l'usage de l'autoportrait de la part des photographes professionnels et l'atelier de photographie dans lequel participent les voisins de la Bibliothèque Populaire de l'Association de Développement des Morteritos (Anisacate, Sierras de Cordoba, Argentine).

Même si ces contextes nous semblent divers, tous les sujets avec lesquels nous travaillons élaborent et définissent dans les diverses instances de recherche une image d'eux-mêmes, ils réfléchissent sur l'expérience de se voir eux/elles-mêmes et ils se présentent, à partir de là, à travers l'image. C'est cet élément en commun qui apporte une cohésion à des domaines si différents, étant l'intérêt de cette mémoire de trouver des continuités et des particularités dans les uns et dans les autres, en même temps que l'on prête une attention spéciale aux variations autour du groupe générationnel, au genre et à la classe dans laquelle les sujets se trouvent placés. Cette diversité nous permettra, vers la fin du parcours, de remarquer des particularités et des éléments communs qui sont propres à la relation des hommes et des femmes avec la photographie dans cette problématique particulière laquelle, avec certaines nuances et spécificités, apparaît d'une façon ou d'une autre dans toutes les expériences.

Le mémoire est composé de cinq chapitres et de trois excursus. Le premier chapitre aborde l'usage de l'autoportrait et les répertoires autoréférentiels dans le domaine de la

photographie d'auteur en Argentine durant ces quarante dernières années. Le second chapitre se propose de localiser le cadre conceptuel depuis lequel nous abordons les pratiques qui nous intéressent dans ce mémoire, à partir de la récupération (et l'actualisation) de la triade peircienne d'indice, d'icone et de symbole. Le troisième chapitre concerne la relation entre la photographie et la temporalité. Le quatrième travaille autour des décisions esthétiques mises en jeu au moment de l'élaboration des répertoires photographiques autoréférentiels. Le cinquième et dernier chapitre pense la relation entre l'image photographique et la politicalité, comprise comme un vaste territoire qui inclut des pratiques micro et macro politiques.

Le chapitre final contient les Conclusions du travail et cherche à systématiser le parcours en établissant ainsi les relations et les continuités autour de l'expérience d'élaboration de répertoires photographiques autoréférentiels.

De plus, le mémoire compte trois excursus (un entièrement visuel) et un chapitre introductif. Les excursus nous permettent de développer ici quelques questions qui gravitent autour de la problématique centrale du mémoire mais qui méritent un autre registre d'écriture. Le premier excursus récupère une discussion - et prend position à l'égard - autour du concept de "postphotographie", diffusé par le critique et éditeur Fred Ritchin dans son livre "After Photography". Le second excursus, intitulé "Par l'intermédiaire de l'appareil-photo", déploie en images quelques-unes des idées élaborées dans le troisième chapitre. Pour conclure, le troisième excursus récupère une série de considérations méthodologiques, d'avertissements et de suggestions pour la recherche avec des images photographiques, en y systématisant quelques notes du travail de champ.

INDICE

CAPÍTULO INTRODUCTORIO:

Ver y mirar. Fotografías, nosotros/as y los/as otros/as	1
Imágenes que (nos) miran: Experiencia, visualidad e identidad narrativa	12
<i>Subjetividades y experiencias: 14. Fotografías y relatos, imágenes y memorias: 17. Subjetividad e identidades, imágenes y relatos: 20</i>	
Referencias al método y los contextos de trabajo	22
Los talleres, quiénes y dónde: 24. <i>El taller de Mirada Fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48 de la Universidad de San Martín (CUSAM): 27. El taller de Fotografías de la Biblioteca Popular Flavio Arnal Ponti: 28. El taller de Expresión Fotográfica de la Capacitación para jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio: 29</i>	
Las entrevistas: 30 <i>Los/as fotógrafos/as profesionales: miradas y poéticas autorales: 31. Los hijos y las hijas de desaparecidos/as: Repertorios y homenajes: 32</i>	
Repertorios fotográficos autorreferenciales en la web social: 33	
Algunas aclaraciones sobre la articulación de los campos: 36	
Anticipos	37

CAPÍTULO I

Fotógrafos, artistas visuales, profesionales:

Una mirada a lo autorreferencial en el campo fotográfico argentino	41
El lugar del fotoclubismo: una estética de la que separarse	48
El autorretrato como (auto)afirmación del autor	49
Lo autorreferencial como campo ampliado: Artistas visuales y fotógrafos	62
La propia obra, la propia imagen y todo lo demás	67
Los/as fotógrafos/as en la red: autorretratos y fotografías de perfil	71

CAPÍTULO II

El lugar de la imagen fotográfica

Una revisión a las categorías instaladas en el campo para pensar la imagen	78
Concepciones de lo fotográfico: técnicas e instituciones	79
Modos de señalar: la fotografía en su función indicial	82
Parecidos y semejantes: la fotografía en su función icónica	85
Mucho más de lo que ves: la fotografía en su función simbólica	87
Textos y relatos, una relación desde la imagen	94
El espacio entre dos	99
<i>Excursus I: ¿Postfotografía?</i>	
<i>Otros paradigmas para pensar la fotografía digital</i>	103

CAPÍTULO III

El tiempo de la imagen fotográfica.

Pasado, presente y futuro en la imagen fotográfica	111
Imágenes del pasado, visionados en el presente, proyecciones a futuro	115
El tiempo de la toma ¿fugacidad estática?	124
Deterioros y conservas: la materialidad de las fotografías	127
Mirar las experiencias desde el prisma de las temporalidades	133
<i>Las mujeres de Anisacate: el tiempo del cuerpo: 133. El tiempo adentro, el tiempo afuera. Condenas y libertades: 135. Detener el tiempo: 137. Biografías invertidas: 139.</i>	
Hacer presente el pasado, proyectar futuros: una lectura de la imagen desde las temporalidades	142
<i>Excursus II: A través de la cámara</i>	146

CAPÍTULO VI

Mucho más que un encuadre:

Decisiones estéticas estratégicas en repertorios fotográficos autorreferenciales	151
Estéticas del control, estéticas controladas	153
Miradas múltiples, estéticas jóvenes	158
Estéticas del tiempo	171
Estéticas de lo colectivo: relaciones y comunidades fundadas en la imagen	172
En cada trazo de nuestra propia imagen	175

CAPÍTULO V

La performatividad política de la imagen:

Repertorios fotográficos autorreferenciales en el espacio público	177
Este soy (por ahora) yo: historias personales, identidades colectivas	180
Devenir souvenir: 186.	
Sobre conmemoraciones e identificaciones:	
Siluetas, retratos y homenajes colectivos	190
Los hijos y las hijas, las otras imágenes	200
La imagen como territorio de disputa: estrategias en el espacio público	203
<i>Excursus III: Los usos de la imagen en la investigación social:</i>	
<i>Reflexiones y notas desde el trabajo de campo</i>	206

CONCLUSIONES

Fijar cada reflejo:

Hacia una teoría de la imagen fotográfica desde el sujeto	222
La fotografía del sujeto que deviene objeto	225
Lo esencial y lo aparente	228
Individual/colectivo: dos caras de una misma moneda	232
El tiempo en la imagen	237
Las fotos son para mostrar: hacia el encuentro con el otro	240

BIBLIOGRAFÍA	247
---------------------	-----

Biografía e imágenes de los/as fotógrafos/as entrevistados/as

Propuesta y descripción de los contextos de los talleres

Registros del taller de Fotografía e Identidad del Sindicato de Empleados de Comercio

Registros del taller de Mirada Fotográfica del CUSAM (2010 y 2011)

Registro de las actividades del taller de fotografía de Anisacate

Texto y registro de sala de la muestra "A quien corresponda". Taller de Mirada Fotográfica CUSAM 2011

¡Pero yo nunca me he parecido a eso!
– ¿Cómo lo sabe usted? ¿Qué es ese usted al que usted se pareciera o no? ¿Dónde tomarlo? ¿Cuál sería el patrón morfológico o expresivo? ¿Dónde está su cuerpo de verdad? Usted es el único que no podrá nunca verse jamás más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser embotados por la mirada que osan en el espejo o en el objetivo de la cámara (sólo me interesaría ver mis ojos cuando te miran): aun y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado a lo imaginario.

Roland Barthes, *Barthes por Barthes*

Capítulo Introductorio

Ver y mirar. Fotografías, nosotros/as y los/as otros/as

Cada una de las fotografías que vemos a diario nos interpela de un modo particular. Algunas de ellas pasan inadvertidas, formando parte de un paisaje indiferenciado, modelado por el hábito de lo cotidiano. En las ciudades, las imágenes publicitarias buscan renovarse constantemente, intentando alertar a los transeúntes de la existencia de tal o cual nuevo producto. Otras, hacen que nos detengamos a mirarlas, funcionan como el anzuelo para llamar nuestra atención. Esto sucede con algunas imágenes mediáticas, impresas en las tapas de diarios y revistas, que recorremos en los quioscos o en la mesa de un bar. Al encender la computadora e ingresar a internet, son imágenes fotográficas las que primero se nos aparecen: publicidades, redes sociales, periódicos digitales. También aparecen fotografías en los hogares de nuestros familiares y amigos, como galerías que nos invitan a recorrer hechos y personajes destacados de la vida de los integrantes de la casa. Parecidas a estas son las fotografías de los "empleados del mes" en los comercios pertenecientes a cadenas nacionales e internacionales de comida.

Si pensamos nuestras cotidianidades, notaremos la presencia de imágenes fotográficas en más de un escenario –en mayor o menor medida dependiendo de nuestros contextos– y notaremos también que recurrimos a la imagen fotográfica para elaborar relatos de eventos de nuestras biografías. Ver fotografías es una manera de conocer algún aspecto del mundo y generar imágenes es una manera de condensar nuestra mirada sobre aquello que nos rodea. Sin embargo, no todas las imágenes fotográficas nos interpelan de la misma manera. Muchas de ellas, con las que nos cruzamos a lo largo del día, se olvidan rápidamente. Algunas otras, logran tocar alguna fibra de nuestra subjetividad y merecen luego ser recuperadas por la memoria, compartidas –mostradas o relatadas– a otros o, incluso, conservadas. Los modos de vincularnos con las imágenes se encuentra en estrecha relación con nuestras propias biografías y con la capacidad o incapacidad que tienen las mismas para despertar relatos, cuando hablan de una configuración específica de nuestra experiencia subjetiva. Aquello que (nos) punza de la imagen –Barthes (1989) denominará a esta especial capacidad de la imagen su *punctum*– es lo que habilita una puesta en sentido de unas imágenes por sobre otras.

De todas las imágenes fotográficas con las que nos cruzamos a diario, existe un conjunto que nos llama especialmente la atención, sobre las que nos detenemos casi inevitablemente: son aquellas imágenes en las que se representa –literal o alegóricamente– cierto aspecto de nuestra experiencia subjetiva.

Llamaremos aquí a este conjunto de imágenes "repertorios fotográficos autorreferenciales". Un repertorio fotográfico autorreferencial no es necesariamente (aunque quizás sean estas imágenes las que más abundan) un retrato o un autorretrato, sino que incluye también imágenes del universo signifiante de los sujetos en los que aparecen representados vínculos afectivos, intereses o inquietudes sobre los cuales uno/a elabora identificaciones con los demás y edifica, a partir de allí, identidades. La idea de repertorio nos permite entender a las imágenes como parte del conjunto de recursos disponibles para el sujeto –junto con la palabra escrita y el relato oral principalmente, pero también otros soportes como la música, el baile, el deporte– para ser utilizados en uno u otro escenario de la vida social, elaborando presentaciones y apariciones mediante diversas estrategias de selección y jerarquización.

La potencia de estas imágenes radica en que pueden habilitar una reflexión del sujeto sobre

su propia experiencia en el mundo, a partir de percibir en ellas uno o más elementos que lo (re)presentan como tal. Sobre esta particular relación entre imagen fotográfica y experiencia subjetiva versa este trabajo. Por varios motivos.

En primer lugar porque consideramos que las imágenes son siempre significadas por el sujeto que las elabora –define qué porción del mundo merece ser fotografiada–, para luego seleccionar y ubicar algunas de ellas dentro de un horizonte de sentido para su propia experiencia. La imagen fotográfica no puede ser pensada por fuera de un sujeto que las rescata del bosque de las imágenes –cada vez más tupido por cierto, tras la llegada de la fotografía digital– y le otorga un contenido y un uso particular. Sin olvidar además que cada sujeto no existe como entidad abstracta, sino que pertenece a una clase social y a un grupo generacional específico, posee un género y vive en una comunidad particular y posee también un modo particular de relacionarse con el lenguaje fotográfico. Es a partir de ese posicionamiento específico –de género, clase y grupo generacional– que cada sujeto establece un vínculo con la imagen fotográfica, como técnica y como lenguaje. Por ello, abordamos aquí a las imágenes como discursos pertenecientes a sujetos socialmente emplazados, que además seleccionan unas imágenes por sobre otras, en función de aquello que consideren relevante para la elaboración de su propio relato autorreferencial.

En segundo lugar, porque de la gran cantidad de imágenes que habita el universo de lo fotografiable en nuestros días, los repertorios fotográficos autorreferenciales poseen ciertas lógicas particulares, tanto de producción como de circulación, lo que permite pensar cambios en torno a las imágenes que son de nuestro interés. La llegada de las tecnologías digitales ha transformado no sólo la cantidad sino también los modos de elaborar imágenes sobre el sí mismo. Atender a estos cambios en este campo específico nos permite pensar la dimensión de lo técnico no como territorio aislado (y determinante de ciertas prácticas) sino como medios disponibles para la elaboración –mediante estrategias concretas y socialmente diferenciadas– de imágenes fotográficas autorreferenciales.

En tercer lugar, nos interesa particularmente la capacidad de la imagen fotográfica para generar relatos. Los repertorios fotográficos autorreferenciales poseen la potencia de ser el punto de partida para narrar las experiencias de los sujetos, de plasmar sus historias de vida, de elaborar mediante ellas sus propias biografías visuales. Nos interesa aquí el encuentro del

sujeto con su propia imagen, la del pasado lejano o la del pasado inmediato, y las relaciones particulares con las temporalidades que de allí se despliegan, narradas en las percepciones sobre sí mismos/as.

En cuarto y último lugar, porque consideramos que la puesta en visualidad de los sujetos tiene un componente fuertemente político, que da cuenta de relaciones de poder y de luchas por la imposición del sentido. Qué elegimos mostrar, qué elegimos ocultar y cómo, para qué utilizamos una imagen de nosotros mismos en lugar de otra, qué imaginamos que los demás ven o proyectan en cierta imagen, son elecciones en constante disputa. Poner el cuerpo delante de la cámara, entregarse a ser fotografiado o incluso elegir fotografías que consideramos que ponen en juego cierto aspecto de nosotros/as mismos/as es una decisión política, en (al menos) dos sentidos. El primero, en tanto que el modo de organización del universo de lo visible se encuentra atravesado por desigualdades e intereses, que definen estéticas y modos de construir fotográficamente nuestra imagen. El segundo, en tanto las visualidades hegemónicas invisibilizan las "otras imágenes" –a veces contrahegemónicas, a veces alternativas (Williams, 2009)– que muestran y elaboran otros modos de estar en el mundo, otras corporalidades que se alejan del estereotipo construido desde el sentido común visual (Caggiano, 2012), así como también la consecuente elección de los canales de circulación para volverlas visibles.

El campo de los repertorios fotográficos autorreferenciales utiliza toda una serie de recursos estéticos, redefine estrategias y se adecua a las diferentes esferas de circulación posibles. Nuestro interés aquí será el de describir y entender qué "reglas del juego" subyacen a la experiencia de verse interpelado desde la imagen, qué sucede en el momento de ese encuentro, más allá de quién sea o haya sido en cada caso el operador de la cámara. La elección de esta problemática responde a que considero que aquí se ponen en juego aspectos propios de la relación entre fotografía y subjetividad así como la manera en que la fotografía se ha instalado –de diversos modos según las particularidades de cada contexto– como una tecnología afectiva que permite vehicular la experiencia de construcción subjetiva.

Motivada por este interés, las preguntas que busco responder a lo largo de la tesis son entonces las siguientes: ¿cómo diferentes sujetos –hombres y mujeres, jóvenes y mayores, profesionales y *amateurs*– elaboran y muestran sus propios repertorios fotográficos

autorreferenciales? ¿qué continuidades podemos advertir en las prácticas de unos/as y otros/as? ¿qué especificidades posee cada modo de significar la propia imagen y cómo se diferencian de las demás?

En cuanto al momento de elaboración de estas imágenes: ¿Qué características se busca atribuir y condensar en la imagen y de cuáles otras cada sujeto busca distanciarse? ¿Cómo juega la mediación fotográfica en la construcción del ser/parecer ante la cámara? ¿Cómo operan las imágenes fotográficas en relación a otros modos (escritos, verbales) de construcción de repertorios autorreferenciales?

En cuanto a las reflexiones posteriores, al momento de encontrarse frente a una imagen de sí mismos/as: ¿cuáles son las categorizaciones, juicios y valoraciones puestos en juego? ¿Cuáles son los elementos a los que se alude a la hora de reconocerse a sí mismos en las imágenes? ¿Cómo se manifiestan las relaciones temporales con el pasado de la toma y el presente de la contemplación en cada uno de los relatos que la imagen despierta?

Intentar responder estas preguntas podría contribuir al desarrollo teórico crítico de los estudios sobre el lugar de la imagen fotográfica en las culturas visuales¹ contemporáneas desde una perspectiva socioantropológica: a lo largo del trabajo, recuperamos las impresiones, categorizaciones y reflexiones de quienes miran la imagen de sí mismos (y la de los demás). Estos repertorios visuales autorreferenciales poseen la particular capacidad de poner al sujeto ante su propia imagen, y, a partir de este encuentro, disparan una serie de representaciones, imaginarios, pensamientos, proyecciones y deseos acerca del devenir de su propia biografía, el paso del tiempo y sus relaciones con los otros.

Cuando recorremos nuestro álbum familiar, cuando seleccionamos qué fotografía nos representa de mejor manera para presentarnos, cuando subimos una fotografía a Internet o incluso cada vez que posamos ante la cámara, nos encontramos ante una imagen de nosotros/as mismos/as –existente o aún latente– sobre la cual proyectamos sentidos y

¹ Entendemos por cultura visual al conjunto de manifestaciones de la cultura que construye de manera icónica, indicial y simbólica una manera de percibir el mundo, a través de la generación de una lógica específica de producción, circulación y consumo de una serie de imágenes. La cultura visual no se agota en el conjunto mismo de las imágenes, sino que incluye también los esquemas perceptivos y categorizaciones sociales que de ella se desprenden. Como señala Caggiano (2011), "la cultura visual es uno de los espacios en que tiene lugar tanto la producción y reproducción de relaciones de poder y formas de desigualdad, como también de formas de resistencia o alternatividad" (Caggiano, 2011: 69) .

construimos nuestras identidades. En cada uno de estos encuentros con la imagen se ponen en juego miradas de observadores y observados y se establecen a partir de allí valoraciones éticas y estéticas.

No mostramos cualquier imagen a cualquiera; escondemos ciertas fotografías con las que no nos sentimos identificados/as (o no queremos hacerlo, por distintos motivos); elegimos, cada vez que nos piden una foto nuestra para tal o cual fin, una manera particular de querer ser visto/a. Estos complejos mecanismos, con distintos grados de conciencia, varían según el grupo social al que pertenecemos, según las esferas en las que son puestas en circulación y las valoraciones que proyectamos sobre los posibles espectadores.

El nacimiento de la fotografía puso frente a nuestros ojos una imagen fija de nosotros/as mismos/as, congeló un gesto y una pose, un fragmento de segundo estático que habilitó una reflexión sobre el sí mismo nunca antes posible: hasta entonces, el espejo devolvía una imagen siempre cambiante, imposible de fijar para ser contemplada. Con la llegada de la fotografía, una cantidad considerable de personas fueron llevadas a mirarse como jamás lo habían hecho antes (Sorlin, 2004 : 39). Habilitar esta "mirada externa" de uno/a mismo/a, no sólo impactó en el modo de entender y percibir la propia imagen sino también la de los demás. Incluso quienes no accedieron a ser retratados –por decisión o por limitaciones externas a su voluntad– se vieron inmersos en la cultura retratística de la época, contemplando los retratos de los otros: las cuatro quintas partes de las fotografías realizadas en el siglo XIX fueron retratos (Sorlin, 2004 : 34).

La relación de la fotografía con el rostro, con la representación de las corporalidades, es constitutiva de la práctica desde su origen. El retrato ha sido un género ampliamente desarrollado –y de manera ininterrumpida– desde el nacimiento de la imagen fotográfica. En sus inicios, diversas técnicas al servicio de instituciones sociales dieron al retrato un protagonismo particular: el surgimiento de la fotografía criminológica y la amplia divulgación del retrato burgués fueron las dos manifestaciones fundamentales de este momento. Es que desde los inicios de la fotografía y a lo largo de sus primeros cien años, la práctica estuvo fuertemente marcada por los intereses de un proyecto político y epistemológico particular: nacida en el marco del positivismo, la fotografía vino a "ilustrar" y "ordenar" el mundo, sistematizando en atlas visuales los modos de existir y estar en el

mundo, marcando una línea divisoria entre lo sano y lo desviado, lo normal y lo anormal, lo bárbaro y lo civilizado.

Durante las primeras décadas y hasta mediados del siglo XX la relación con la práctica fotográfica estuvo mediada principalmente por el fotógrafo profesional y la fotografía producida en el estudio fotográfico. Debido a los altos costos de la práctica, la fotografía *amateur* era todavía un privilegio de la burguesía, de los sectores con mayor capacidad de acceso a determinados bienes culturales.

A partir de la década del sesenta, las posibilidades de acceso de las clases medias argentinas a una cámara familiar *amateur* aumentaron notablemente. La segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por un creciente acceso a la imagen fotográfica familiar, de confección doméstica y en estudio fotográfico profesional. Una importante cantidad de familias en Argentina pertenecientes a las clases medias y altas y que habitaban los principales centros urbanos, tuvieron acceso durante la década del setenta, a la posibilidad de generar registros audiovisuales domésticos con cámaras de super-8, elaborando breves películas familiares de viajes y cumpleaños, que luego eran proyectadas en reuniones.

A finales de la década del ochenta y comienzos de los noventa llegaría a nuestro país – siempre para las clases medias y facilitado por la vigencia de la ley de paridad cambiaria (un peso igual a un dólar)– la cámara de video familiar. Fue esta misma política del “uno a uno” la que acercó también la posibilidad de acceder a una cámara fotográfica semiprofesional o profesional a un público más amplio.

La paulatina llegada y popularización de los dispositivos digitales de la imagen (cámaras digitales, programas de manipulación, cámaras web) a comienzos del nuevo siglo, vinieron a proponer una nueva modalidad de elaboración de imágenes, a partir de las características técnicas de los nuevos dispositivos.

Estas nuevas características conllevan lógicas potencialmente diferentes de relación con lo real: la divulgación sobre las posibilidades de manipulación de la imagen instala la duda y la desconfianza en los sujetos y vuelve consciente la manufactura –y la posible manipulación intencionada– de la imagen fotográfica.

Lo que resulta interesante aquí es que el paradigma que regía la imagen analógica convive y disputa diversos terrenos con la imagen virtual: el carácter testimonial de la imagen, los valores de verdad y prueba de que lo que muestran "efectivamente ha sido" se superponen con las técnicas de manipulación y desarrollo virtual de la imagen –la generación de una imagen sintética–. La imagen analógica se encuentra anclada a lo real, mientras que la imagen virtual sólo lo referencia a través de algoritmos numéricos, lo simula y lo construye. Si bien estos paradigmas pueden presentarse como antagónicos (lo analógico como relación indicial con lo real vs. lo digital como relación simulada y construida) en muchos de sus usos concretos, la práctica de la fotografía digital se desarrolla bajo el paradigma indicial, como discurso de la evidencia.

Los puntos de vista en torno a lo fotográfico que conviven en la actualidad pueden organizarse así en torno a dos ideas: el paradigma realista, asociado a la fotografía analógica y el carácter indicial de "huella" de lo real, y el paradigma constructivista, asociado al carácter construido y manipulado de la imagen digital (Lister, 1997). Entre estos dos extremos, encontramos toda una serie de puntos intermedios, de negociaciones y realizaciones posibles, de los que se desprenden significaciones específicas ante manifestaciones visuales particulares. Más allá de esta posibilidad técnica, gran parte de las imágenes generadas con dispositivos digitales responden al paradigma realista, buscan mostrar y establecer una evidencia a partir de la existencia del registro en imágenes. Veremos más adelante que una posición no niega la otra, y que los mismos sujetos pueden llevar adelante tanto un modo de producción de imágenes como el otro: producir imágenes destinadas a constituir una evidencia indicial –"aquí estuve", "esta soy yo con"– como también imágenes que luego son manipuladas –en distintos grados de complejidad– con aplicaciones destinadas para tal fin.

En este mapa complejo, de transformaciones y continuidades en la práctica fotográfica, se inscriben los repertorios fotográficos de nuestro interés: tanto al momento de producir imágenes como al momento de significarlas, los sujetos presentan algún tipo de referencia acerca de las transformaciones en el modo de fotografiar, tanto a partir de su propia experiencia como también reflexiones más generales sobre el estado de la fotografía en las sociedades contemporáneas.

Los repertorios fotográficos autorreferenciales se encuentran impregnados de una *doxa* propia y estrategias de comprensión y lectura particulares que pone en comparación las imágenes analógicas elaboradas tiempo atrás con las nuevas posibilidades de la fotografía digital.

Los modos de entender la imagen fotográfica de uno/a mismo/a se encuentran inmersos en una trama más amplia de significaciones sobre lo fotográfico, sobre la técnica que habilita la producción de estas imágenes, sobre los costos y las estrategias de rendimiento de la película (o de las cámaras digitales precarias y la necesidad de nuevos equipos), sobre el poder transformador de la imagen, sobre el tiempo y el espacio, sobre ellos mismos y sobre los demás. Las imágenes cristalizan clasificaciones y experiencias con y en el mundo visible, establecen valoraciones sobre uno/a mismo/a y sobre su propia biografía, permiten mirar retrospectivamente el pasado y proyectar futuros posibles.

Las tecnologías disponibles y las imágenes que pueden ser generadas con ellas no son el eje de la cuestión, sino más bien los modos en que las mismas reordenan el campo visual en general y ponen en tela de juicio las culturas y tradiciones vigentes de la imagen. En esta línea Phillips (1993) advierte la necesidad de atender a las continuidades de los modelos antiguos de visualidad. El análisis no debe dar prioridad a las imágenes nuevas por sobre las anteriores, sino más bien atender a la multiplicidad y convivencia de unas con otras.

Los modelos interpretativos, tanto desde la teoría como desde la experiencia práctica, provienen de una tradición, dialogan con ella y se acercan y distancian de modos específicos en prácticas que son siempre específicas, con sujetos atravesados por relaciones sociales y culturales, de deseo y de poder. En este sentido, el desafío analítico radica en dar cuenta de elementos propios del universo de la visualidad contemporánea, las continuidades y rupturas con prácticas anteriores, emplazadas en actores concretos y en producciones específicas. Es por esto que a lo largo de esta investigación centramos nuestra mirada en las prácticas de lectura y construcción de sentido por parte de los sujetos que acceden a estos discursos, más específicamente, las maneras en que utilizan el registro fotográfico como un espacio para la experiencia subjetiva, de autoafirmación y de puesta en relato de la propia biografía. Las imágenes con las que se trabaja en este sentido pueden provenir de diferentes dominios del mundo social: las fotografías del álbum familiar, las que circulan en Internet, las fotografías

institucionales, las producidas por ellos mismos dentro de la convención del autorretrato o la auto-foto². No está de más decirlo: el abordaje aquí propuesto presupone posicionarse analíticamente desde la perspectiva del actor (Guber, 2005), esto es, atender a lo que los individuos fotografían y a lo que “dicen de” y “hacen con” las fotografías en las que se representa su propia imagen. En la mediación (Martín-Barbero, 2003) entre imagen y relato (haciendo hincapié en uno u otro según la necesidad analítica) ubicaremos nuestra mirada: en los diálogos y negociaciones que se producen entre los sujetos ante ciertas imágenes fotográficas de sí mismos (allí donde la imagen los punza, los interpela). La experiencia de encontrarse ante la propia imagen –y ante la propia imagen de los demás que están allí junto a mi– establece clasificaciones y jerarquizaciones sobre los/as otros/as, cristaliza visiones de mundo y permite ubicar la experiencia y sus consecutivas temporalidades en el marco de una comunidad a la que se refiere de diferentes maneras.

Como el foco de esta investigación se ubicaba en este intersticio vincular entre la imagen fotográfica y la experiencia subjetiva, nos propusimos aquí generar instancias de particulares de producción y análisis de imágenes. Concretamente, la planificación y desarrollo de talleres semanales de fotografía en diversos contextos³ seleccionados para este fin. En ellos habilitamos un espacio para mirar imágenes, generar nuevas fotografías y reflexionar sobre los sentidos otorgados a las mismas⁴.

² Se denomina auto-foto a la práctica de extender el brazo con la cámara apuntando la lente hacia uno/a mismo/a. La posibilidad de mirar la imagen inmediatamente y corregir que poseen las cámaras digitales, ha difundido esta práctica cada vez más. Algunos dispositivos –como ipods y teléfonos celulares– poseen dos cámaras, en el frente y en el dorso, por lo que es posible fotografiar mientras se mira en la pantalla el encuadre, sabiendo exactamente qué queda dentro de cuadro y logrando mayor control del momento de la toma.

³ En este punto es importante señalar que, paralelamente al cursado de mi carrera de grado y de doctorado, me he dedicado a la docencia de la fotografía en diversos lugares, con adolescentes, con mujeres mayores y con público en general. Considero que la modalidad de trabajo de taller, como espacio de intercambio de experiencias y producción de imágenes, es altamente productiva a los fines de esta investigación. Adjunto a modo de anexo, la propuesta y dinámica de cada encuentro de taller que he utilizado en las experiencias ya desarrolladas.

⁴ El trabajo de Elizabeth Jelin y Pablo Vila "*Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*" (1987) marca un antecedente fundacional en el campo de estudios sobre las posibilidades de la imagen fotográfica en la cristalización de sentidos y significaciones sobre diversas esferas de la vida de los sujetos en ella representadas. Otro aporte significativo que apunta en la misma dirección es el trabajo plasmado en el libro *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria* (2010) de Ludmila Da Silva Catela, Elizabeth Jelin y Mariana Giordano. Es eje central de las investigaciones allí reunidas es la relación entre las imágenes fotográficas y los sujetos representadas en ellas, los procesos simbólicos y subjetivos al momento de (re)encontrarse en fotografías.

El desafío a lo largo del trabajo será el de abordar los modos en los sujetos elaboran y significan sus propios repertorios fotográficos autorreferenciales en contextos sociales específicos, buscando atender tanto a lo particular y relevante de cada uno de ellos como a las continuidades entre unos y otros: a) las imágenes producidas por fotógrafos y fotografías profesionales del campo fotográfico argentino, b) el taller de fotografía de la Unidad Penitenciaria 48 del Servicio Penitenciario Bonaerense, c) el taller del programa de educación para jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio en Capital Federal, d) los encuentros con las mujeres del taller de fotografía de la biblioteca popular de la localidad serrana de Anisacate en Córdoba, y por último e) las fotografías utilizadas por hijos e hijas de desaparecidos/as como forma de presentación en las redes sociales⁵.

Para hacerlo, me centraré en a) los modos de construcción de sí mismo ante la cámara, b) los modos en que los repertorios fotográficos autorreferenciales ponen en escena al sujeto en diversas esferas de lo social⁶, y c) los relatos que ellos y ellas narran a través de las imágenes. Propongo para ello un análisis que toma en consideración tres dimensiones correspondientes a a) el sujeto que produce una imagen de sí mismo, b) la exposición pública diferenciada de esas imágenes y c) los diálogos y negociaciones con otros/as que suscitan estas fotografías y que dan como resultado un relato particular.

La elección de estos materiales tan diversos se debe a que nos permitirá pensar aquello que atraviesa a todos los contextos, aquello que es propio de la relación con la imagen, advirtiendo las especificidades de cada experiencia. No se trata aquí de comparar imágenes de unos/as y otros/as, sino más bien reflexionar sobre las particularidades de esa experiencia de encuentro con la propia imagen.

⁵ Hacia el final de esta introducción, desarrollaré cada uno de estos contextos en profundidad.

⁶ En relación a la necesidad de pensar los modos en que los sujetos utilizan la imagen fotográfica en las diversas instancias de presentación de sí mismos, recurrimos en primera instancia a los aportes de Irving Goffman (2006, 2009) y toda una serie de trabajos que desde esta perspectiva –el interaccionismo simbólico– piensan a la presentación del *self* como una negociación. Mediante la utilización de la metáfora teatral, se establece una escena y una trastienda (backstage), y los actores definen qué se muestra y qué se oculta. La mirada de Goffman nos permite pensar los modos en que, en situaciones microsociales de interacción –grupos humanos de pequeña escala–, los individuos se presentan y performan sus comportamientos. Dejando de lado la idea de una identidad esencialista, Goffman propone advertir las negociaciones y trastiendas que el sujeto posee en cada situación social a la que se enfrenta, en la que opera la relación con los demás, con otros grupos que operan como referencia de la cual distanciarse o acercarse. La imagen fotográfica de sí mismo, como una extensión de su propio rostro, puede ser sometida aquí a las mismas consideraciones: ¿qué muestro y qué oculto? ¿Cómo me posiciono ante la cámara? ¿Qué deseo encubrir? ¿Cómo me gustaría que me vean? ¿Qué preferiría ocultar?

Si bien miramos situaciones diversas, partimos de la intuición de que hay algo que hace a la relación de los sujetos con las imágenes que cruza edades, géneros y contextos. En todos los contextos de trabajo, advertimos efectivamente una preocupación por los sentidos otorgados a las prácticas que es la que habilita y despierta relatos, una narrativa del Yo particular, donde se teje un vínculo particular entre imagen y biografía, entre relato y experiencia subjetiva. Hacia el final de esta introducción describiré cada uno de los contextos de trabajo en profundidad así como mi llegada a ellos y la manera en que las imágenes provenientes de uno u otro contribuyen a la construcción del problema. Pero primero, señalaré algunos puntos de partida conceptuales que jugarán a lo largo del análisis.

Imágenes que (nos) miran: Experiencia, visualidad e identidad narrativa

Si bien el título de este apartado pareciera poner en relación conceptos complejos –como lo es por ejemplo, el concepto de experiencia– busco aquí apenas dejar en claro de qué manera operan a lo largo del texto. Recorreremos entonces, una serie de aportes de autores –provenientes de tradiciones diversas– que nos habilitan pensar qué subjetividades, qué experiencias y qué identidades se forjan en y desde los repertorios fotográficos autorreferenciales.

Entender que la experiencia de delimitación del sujeto es un territorio de frontera vinculante entre lo individual y lo social, en donde el sujeto produce y es producto de la imagen del otro, donde la alteridad "empieza a" y "termina por" conformar al sujeto, constituye aquí un punto de partida. Los modos de enunciación y las narrativas particulares que las distintas imágenes proponen es el lugar en donde este proceso se cristaliza: es ese encuentro, esa llegada del sujeto a la imagen –la propia y la de los demás– el objeto de esta investigación.

En este sentido, definimos aquí al espacio de la imagen fotográfica del sí mismo como un lugar en donde los sujetos materializan, dan contenido y presentan su experiencia, como un territorio específico de condensación de la experiencia subjetiva. Trabajar con imágenes fotográficas nos abre la puerta a la reflexión sobre el sujeto en diversas dimensiones de su

vida social, la diversidad de personajes que despliega, y la complejidad que lo constituye. Donde aparentemente hay unidad, aparece la multiplicidad; en donde hay aparente continuidad, aparece lo disruptivo.

En el constante diálogo de relatos visuales que circulan en los ámbitos sociales más diversos, los sujetos modelan su identidad, exponen su experiencia y la confrontan con la del otro, que le devuelve a su vez una imagen de sí mismo diferente y, en este encuentro, se generan empatías y distancias, afinidades y desacuerdos, identidades colectivas e identificaciones.

Los modos de manifestación y presentación de cada sujeto constituyen un conjunto de procesos y dinámicas consistentes en dar y crear sentidos a esta experiencia específica, apropiándose de la historia en una existencia única, en un modo particular de transitar e interpretar la historia. Este conjunto de procesos posee un componente dialógico con el otro, en el que mediante el encuentro con la alteridad se definen y delimitan los contornos del sujeto.

La experiencia subjetiva contemporánea ya no puede ser anclada a lo público o lo privado como dominios separados y estáticos, sino más bien deben ser pensadas como espacios puestos en relación y tensión: al ser puestas en relación con otras imágenes, establecen modos de diálogo con los otros que dan como resultado nuevas modalidades de lazo social.

En este proceso, las imágenes fotográficas constituyen una materialidad específica de la experiencia subjetiva en la que se condensan miradas sobre la experiencia personal, mediante la utilización de un recurso técnico particular –la cámara fotográfica– orientadas a ser vistas por un otro. La fotografía como tal se completa al momento de su contemplación, al momento en que es presentada, compartida, exhibida a otro. Las imágenes fotográficas – junto a toda una serie de recursos orales y representacionales que la acompañan– pueden potencialmente simbolizar nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo (Belting, 2007) y por ello son entendidas aquí como el vehículo visual utilizado por los sujetos para presentarse e interactuar con los/as demás en diversas esferas de la vida social.

Subjetividades y experiencias

Mucho se ha trabajado en torno a la noción de experiencia: atraviesa múltiples disciplinas y problemáticas de las ciencias sociales y la filosofía además de pertenecer al lenguaje coloquial y resultaría excesivo recuperar *in extenso* estas discusiones.

Asumiremos sí su polisemia y su consecuente complejidad, construyendo una noción de experiencia a medida de las preguntas que guían este trabajo⁷. La noción de experiencia nos permite problematizar la manera en que entendemos la constitución de un sujeto, en y desde la imagen. La experiencia se encuentra en el punto nodal de intersección entre la vida pública y la dimensión privada de ciertos aspectos de la subjetividad. La manera en que las experiencias se vuelven accesibles a los demás es mediante un relato *post facto*, en el que adquieren su significación mediante la narrativa (Jay, 2009). La experiencia de verse en la superficie de la imagen –o el encuentro con repertorios fotográficos que me referencian de algún modo– se dispara en el interior de cada sujeto y es socializada mediante su relato. La experiencia de posar ante la cámara –de poner el cuerpo delante del objetivo, posar y gesticular– es aquí también una experiencia de nuestro interés.

Construimos así una noción que nos permite dar cuenta de los mecanismos mediante los cuales la experiencia se materializa en imágenes y relatos. Esta construcción conceptual quizás peque de simplificadora o reduccionista, ya que se limita a atender a los aspectos y problemáticas de la experiencia relevantes a los fines de esta investigación. Lo que entendemos aquí por experiencia es una manifestación limitada por el lenguaje (oral y visual) y expresada a su vez mediante él, en la voz y en la mirada de un sujeto particular, anclada en una temporalidad, con dimensiones estéticas, políticas y pragmáticas. La diferenciación de estos aspectos⁸ en una misma noción nos permite abordar las imágenes fotográficas en su dimensión de disparadoras de memorias, como representaciones visuales en disputa con otras representaciones y también como discursos que producen efectos en el mundo material y simbólico.

⁷ Para hacerlo, tomaremos algunos de los aportes sistematizados por Martin Jay (2009) en su libro “Cantos de la experiencia”.

⁸ Estos aspectos se condicen con la estructura capitular de la tesis, que desarrollaremos más adelante, hacia el final de esta introducción.

Proponemos pensar aquí en dos tipos de experiencias: la experiencia de estar (y posar) ante la cámara y la experiencia de mirar fotografías. Ahora bien: ¿Cómo accedemos analíticamente a estas experiencias? ¿Cómo logramos conocer sus modos de relación?

Para Barthes (1997), la experiencia no es simplemente una categoría racional, sino que involucra también un cuerpo, una dimensión somática de la experiencia humana. La experiencia de verse a uno mismo en los repertorios fotográficos autorreferenciales con los que aquí trabajamos puede ser pensada de la misma manera: como una experiencia compleja, pluridimensional, que desborda la superficie de la imagen. Encontrarse con la propia imagen es, en este sentido, un hecho social total (Mauss, 2009). En correspondencia con Adorno, Benjamin escribió en 1940: "No hay razón alguna para que te ocultes que las raíces de mi "teoría de la experiencia" se remontan a un recuerdo de la infancia. Mis padres acostumbraban llevarnos de paseo durante los meses de verano, y siempre los acompañábamos dos o tres de nosotros. Pero es en mi hermano en quien estoy pensando aquí. Luego de haber visitado uno u otro de los lugares obligatorios en torno a Freudstadt, Wegen o Shereiberhau, mi hermano solía acotar: "Ahora podemos decir que hemos estado allí". Esta observación quedó impresa de forma indeleble en mi mente" (Benjamin en Jay, 2009: 366).

Recuperar este fragmento nos trae a colación dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, podría ser con tranquilidad un ejemplo de los materiales que analizamos a lo largo de este trabajo: el tipo de reflexión benjaminiana sobre aquel comentario de su hermano comparte el interés que aquí tenemos por los relatos. Para Benjamin, es esa capacidad narrativa la que permite a un relator transmitir a quienes lo escuchan cierto acontecimiento como experiencia: la narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-si de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator (Benjamin, 2009).

En segundo lugar, despegándonos del contexto y del uso que hace Benjamin de este relato, — que la anécdota recupera una imagen (narrada)— una motivación que podría ser pensada en términos fotográficos. Si bien aquí no se plantea en estos términos, la reflexión del hermano comparte el afán coleccionista de las fotografías de viaje: documentar un lugar que no le es propio, obtener un documento visual de (justamente) la experiencia de haber estado allí.

Para Michel Foucault, el proceso de subjetivación es un proceso de reconocimiento, en el que la experiencia reflexiva posee centralidad: el sujeto no es un *a priori* sino el resultado de tal proceso. "Una experiencia es algo de lo que uno sale cambiado" y dirá más adelante: "una experiencia es algo que uno tiene solo; pero que no producirá todo su impacto a menos que el individuo se las ingenie para salir de la pura subjetividad, de manera tal que a otros les sea posible –no digo reexperimentarla exactamente, pero– al menos cruzarse con ella o reconstruirla" (Foucault en Jay, 2009: 451).

La experiencia de delimitación subjetiva es entendida aquí en dependencia con un otro, sobre el cual se proyecta y se define cada sujeto. Ante nuestra propia imagen, la experiencia sensorial es el punto de partida y la reflexión y la construcción narrativa de los relatos sobre el sí mismo el punto de llegada. La paradoja de la experiencia reside en que si bien es siempre una construcción subjetiva, necesita del otro para crear su mimesis. Es en ese encuentro con el otro del que se sale transformado donde nace verdaderamente la experiencia.

Abordar la dimensión de la experiencia de (re)encuentro con los repertorios fotográficos autorreferenciales habilita mirar los modos en que los sujetos (se) disputan y (se) construyen a sí mismos como tales, atendiendo al carácter procesual, dinámico, cambiante y conflictivo de esta construcción. Además de permitir un posicionamiento en la mirada de los propios sujetos, vuelve relevante lo específico de su singularidad, en sus propias imágenes y relatos.

La elección de la imagen fotográfica como recurso para la realización de este tipo de relatos, implica la materialización de un instante significativo de ese *continuum* temporal de la experiencia: un breve instante, una fracción de segundo, que merece ser seleccionada como representativa de un tiempo más extenso, y se condensa como una experiencia particular.

Las imágenes fotográficas son una expresión de la presencia de un cuerpo que (se) mira, que se muestra y es mirado por otros también, que da consistencia y testimonio de cierto acontecimiento de la vida de un sujeto. La fotografía es una imagen concreta –mediada por una técnica– e imaginaria –situada en el interior del sujeto– a la vez, siendo las permanentes relaciones entre estas dos dimensiones el terreno más rico para abordarlas.

La experiencia de encontrarnos ante nuestra propia imagen se para sobre la sutil línea que

divide lo subjetivo de lo social: es un terreno de disputa dinámico, utiliza al lenguaje pero también lo excede, busca lo excepcional pero también la uniformidad⁹.

Fotografías y relatos, imágenes y memorias

Mirar y escuchar relatos y narraciones desde el Yo a partir de fotografías es quizás la manera más simple de definir cuál es el insumo principal de esta investigación. El interés por la narrativa a los fines de este trabajo radica en su centralidad en el proceso discursivo de puesta en sentido, siendo un lugar privilegiado de cristalización de la temporalidad de la experiencia, en el que se constituyen subjetividades e identificaciones (Arfuch, 2009). Hacia el final de su vida, Barthes señalaba igualmente que la narrativa es “simplemente como la vida misma”: no es un relato que se desprende de la vida de los hombres y las mujeres a posteriori sino que más bien la constituye y le da consistencia.

Las imágenes no constituyen un relato unívoco que clausura cualquier tipo de ensoñaciones y derivaciones del sujeto para buscar atarse a lo estrictamente referencial sino que, por el contrario, cada imagen habilita –aunque no siempre sucede– el despliegue de toda una serie de imaginarios y proyecciones que amplían y complejizan lo allí representado. El sujeto ante la imagen propone y proyecta relatos, convirtiendo cada imagen en una particular materia narrativizable que se desprende de ella pero a la vez la desborda.

Al poseer la capacidad de mostrar cierto pasado en el plano de la imagen, las fotografías facilitan a los sujetos recordar, tornándose así soportes y vehículos de memorias. Sin embargo, no tienen por sí solas el poder de construir memorias, sino que están atadas al ejercicio sentimental y al sistema de referencias que ellas evocan y provocan en un tiempo y espacio singulares (da Silva Catela, 2010).

Todas las decisiones estéticas –correlativas a las decisiones estilísticas de los relatos escritos– dan cuenta de los modos en que el sujeto se construye ante la cámara. Así, los

⁹ Al momento de diseñar el abordaje metodológico de este trabajo, la noción de experiencia también tiene un lugar fundamental: estoy pensando aquí el espacio de los talleres y las entrevistas como una experiencia de encuentro con la imagen, una experiencia colaborativa de mutuo intercambio de conocimientos y una experiencia, también, de elaboración conjunta del corpus de imágenes que conforman esta tesis.

elementos constitutivos de la imagen –pose, gesto, encuadre, color– son combinados para dar lugar a un resultado visual específico. Como señalábamos más arriba, estas decisiones dan por resultado una imagen particular que difiere de las de los/as demás, convirtiéndose en un lugar específico para advertir las elecciones que el sujeto toma al momento de representarse a sí mismo en sus imágenes.

La construcción de esta identidad narrativa (Ricoeur, 1996) es entendida aquí como el punto en el cual el sujeto se narra a sí mismo y en ese acto interpreta su propia biografía y la vuelve significativa. Esta perspectiva le otorga centralidad a la dimensión temporal de los procesos de construcción de identidad, que necesariamente se despliegan a lo largo del tiempo de la experiencia vivencial.

La imagen fotográfica funciona aquí como disparador de la experiencia de recordar(se) y constituirse como sujeto desde el presente mismo de la contemplación. Sus relatos son una manera de narrar la propia subjetividad, señalando en ellos relaciones con los demás y con otras historias.

La fotografía de uno mismo materializa una imagen específica, elegida para interactuar con los otros en las diversas esferas de la vida social. Por fuera o por detrás de la máscara no es posible pensar un identidad esencial sobre la cual la máscara es colocada, como un ocultamiento. "La máscara es un *pars pro toto* de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de ese cuerpo. Se la coloca en el cuerpo, ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad material" (Belting, 2009: 44-45). El cuerpo es, siguiendo a Belting, el medio portador sobre el que la imagen se sujeta, no es una imagen del cuerpo, sino su modo visible.

Lo que se torna visible no es un rostro esencial, sino más bien un rostro construido, una máscara que es, en definitiva, una imagen. El rostro deviene imagen, que a su vez en este caso se condensa y plasma en una fotografía.

Nuestra mente posee la capacidad natural para transformar en imágenes y conservar mediante ellas los lugares y las cosas que se escapan en el tiempo, imágenes que

almacenamos en la memoria y que las activamos por medio del recuerdo. El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen (Belting, 2009: 83). La fotografía ocupa aquí un lugar destacado, ya que permite materializar en la superficie de la imagen un momento temporal particular, que garantiza (al menos parcialmente) poder ser recuperado en un tiempo posterior.

Los mecanismos que cada sujeto despliega en la reconstrucción oral de la propia historia puede volverse un espacio analítico importante para mirar lo específico de esos procesos de la delimitación de la experiencia subjetiva. Siguiendo a Michel Pollak (2006: 12), el testimonio incluye también “la reflexión sobre uno mismo”. Dentro del relato aparece no sólo la narración de los acontecimientos sino también las apreciaciones sociopolíticas, en especial en relación a su propio lugar dentro de una historia más general, la Historia con mayúsculas. A partir del modo en que la historia es narrada, aparecen también marcas de posición y miradas sobre ella que escenifican un sujeto con una concepción específica sobre los hechos con posicionamientos políticos e ideológicos adquiridos, que dan cuenta de pertenencias de clase, miradas generacionales y de género.

Las sensibilidades y modelos perceptivos que los sujetos proponen desde cada una de las imágenes en las que se sienten interpelados (constituyéndose así como parte de su repertorio fotográfico autorreferencial) establecen (y demandan a los demás) modos específicos de mirar y narrar. En cada imagen a la que le otorga el estatuto de repertorio fotográfico autorreferencial, el sujeto plasma una manera particular de representar el mundo y su propia experiencia subjetiva, y establece también para ella lógicas y espacios de circulación específicos.

En cada una de estas imágenes se cristalizan sentidos sociales que ponen en evidencia construcciones de tipo y estereotipo, escenifican masculinidades y feminidades, clases sociales y grupos etarios. El sujeto se representa a sí mismo mediante la imagen y a partir ella se ubica dentro de toda una serie de categorías que definen y organizan el universo de lo visible, dentro de una determinada cultura visual que lo contiene y le otorga los marcos interpretativos necesarios para su abordaje por parte de los/as demás.

A su vez, las imágenes fotográficas conforman un relato visual en el que los sujetos

inscriben la perspectiva temporal sobre sí mismos. Al ser siempre una fracción de tiempo detenida por el proceso fotoquímico de la técnica del registro, la fotografía es materia sujeta a la contemplación y la reflexión sobre el pasado –por su dimensión testimonial–, del presente –confronta al sujeto con la imagen de sí mismo en ese instante, funciona como espejo– y abre el espacio a lo imaginario, sobre el cual proyectar posibles futuros.

Subjetividad e identidades, imágenes y relatos

Hasta aquí he establecido de qué manera entenderemos a lo largo del trabajo la noción de experiencia subjetiva, el lugar de la imagen y la importancia de los relatos. Quedaría aquí algo más que señalar, de fundamental importancia para terminar de ubicar las prácticas que son de nuestro interés: la relación entre experiencia subjetiva y prácticas identitarias.

Subjetividad e identidades, dos dimensiones analíticas que se despliegan en una misma práctica, en las imágenes y relatos de cada sujeto. Nótese que la primera –la subjetividad– es nombrada aquí en singular y la segunda –las identidades– son pensadas aquí en plural. Esto no es casual, sino más bien responde a un modo específico en el que operan estas categorías a lo largo del texto.

A lo largo de la tesis estas dos nociones –o más bien, estos dos procesos– se entrelazan, operan vinculadas de un modo particular: la configuración de la subjetividad es entendido aquí como un proceso de definición identitaria, que se condensa en una experiencia específica para cada sujeto. Esto es: la configuración de la subjetividad no puede ser pensada por fuera de la experiencia de un sujeto particular, emplazado y definido en una trama de relaciones sociales que lo definen y contienen.

Cuando el sujeto afirma ante su imagen "este/a soy yo" se despliega también allí un gesto diferenciador, en tanto soy esto, no soy lo otro. Adscribir a un colectivo identitario, resaltar las marcas físicas y actitudinales mediante las cuales se cristaliza tal adscripción es también un modo de dejar de lado otros aspectos, otros modos de presentación social. Los sujetos elaboran así una apariencia determinada, como resultado de una puesta en escena, como

corporalización de aspectos identitarios que desean incorporar a sus repertorios.

Esto nos lleva a una segunda cuestión: la aparición de los sujetos en cada imagen se encuentra dada por una combinación única de aspectos de género, clase, grupo etario y lugar de residencia, entre otras categorías sociales que señalan distinción y jerarquía. Todos estos aspectos habitan en cada uno/a de nosotros/as, se (re)velan en cada una de nuestras imágenes. La estrategia consiste en poner en relevancia un aspecto por sobre otro, resaltar cierto elemento y dejar el resto "por debajo". "El cuerpo que se pone en imagen no puede ser apenas la representación de un organismo biológica u ontológicamente neutro; el cuerpo representado es siempre sociohistórico y cultural" (Caggiano, 2009). El cuerpo es a la vez un cuerpo de hombre o de mujer, con rasgos fisionómicos particulares, con marcas de pertenencia a cierta clase social y a cierto grupo etario.

Velar y revelar: como velo que se propone ocultar cierto aspecto y como la revelación de otro. Cada imagen presenta así un ocultamiento y una mostración. Pensar los repertorios fotográficos autorreferenciales como un modo de poner en escena (Goffman, 2009) una subjetividad particular. Para hacerlo, se afilian y distancian a y de ciertos colectivos más amplios: afiliarse a un colectivo, apropiarse de ciertos aspectos por sobre otros, es una práctica identitaria que define un modo particular de ser sujeto, de estar en el mundo.

Hablamos de experiencia subjetiva porque la relación con la imagen que aquí nos interesa abordar –el encuentro con aquellas imágenes con las que nos identificamos– sucede en el interior del sujeto y, en ese mismo encuentro, lo configura como tal. El sujeto no es aquí algo dado de antemano sino que es el resultado de un proceso, de una experiencia específica. Sólo podemos acceder a esta relación entre imagen y experiencia subjetiva mediante el abordaje de sujetos particulares, que no pueden ser pensados en abstracto. Al ser un concepto menos raificante que el de identidad, la noción de subjetividad nos permite pensar lo específico de cada sujeto, para pensar esa experiencia propia y única de ese encuentro con cada repertorio fotográfico autorreferencial. Pensar en los sentidos que cada uno/a otorga a la imagen, insertos en experiencias concretas.

Por el otro lado, hablamos de identidades, porque esta misma relación se establece en relaciones con los demás, con colectivos identitarios particulares a los que el sujeto

pertenece o elige pertenecer. Diversas identidades se despliegan y operan dentro de cada relato: una afiliación a cierto colectivo que implica a su vez un distanciamiento jerárquico de los demás de los que se busca diferenciarse.

Subjetividad e identidades son aquí dos caras de una misma moneda, el acto de aparecer en la imagen –de devenir sujeto en ella– posee siempre un correlato de adscripción identitaria, una exaltación de un aspecto sobre otro, una proximidad y una distancia con las marcas corporales de pertenencia a un colectivo.

Mientras que la experiencia subjetiva es única y sucede en el interior de un sujeto específico, las delimitaciones identitarias son múltiples, en tanto se elaboran en relación a una serie de atribuciones vinculadas a los otros y ciertos aspectos que definen colectivos identitarios a los que cada sujeto adscribe o se distancia. Mientras que la experiencia subjetiva se narra en singular, las delimitaciones identitarias se narran en plural.

Referencias al método y los contextos de trabajo

La elección de campos de trabajo tan disímiles merece aquí especial atención. He recorrido hasta aquí una serie de aportes teóricos y reflexiones que nos permiten construir el problema con el que trabajaríamos en el campo. La construcción del problema nos permitió definir qué clase de trabajo de campo hacer, cómo complementar uno con otro y –a partir de un posicionamiento epistemológico particular– definir qué metodología desplegar en unos y otros.

La combinación de herramientas aplicadas a campos diferentes nos permitió articular tres dimensiones hasta ahora trabajadas por separado: el desarrollo tecnológico del medio y las modificaciones en las prácticas que mediante su uso se habilitan –siempre desde las significaciones otorgadas por los sujetos–, el espacio de representación de cada sujeto en cada imagen y sus relatos y, por último, la relación de los sujetos con las imágenes de sí mismos a través de las negociaciones que se establecen en sus diversas esferas de

circulación, como estrategias de empatía y distanciamiento de los otros.

En primer lugar es oportuno aclarar que el análisis de discursos visuales en sí mismos, atendiendo solamente a su contenido, no resultaría suficiente a los objetivos aquí planteados. Por ello, los instrumentos analíticos propuestos incluyen también el abordaje de una dimensión textual –oral o escrita– que se propone recuperar esa trama de relaciones (entre lo que vemos en la imagen y los significados que los sujetos otorgan a las mismas) sobre las que centramos nuestra mirada.

Mediante los modos de construir la imagen de sí y la de los otros –y la posterior reflexión en torno a ello– podemos advertir estructuras de percepción y clasificación, formas de construcción de identidad e identificaciones, estratificaciones y estereotipos. Es por esto que elegimos contextos de trabajo que se ubican en territorios de lo social tan particulares: la obra fotográfica de referentes del campo fotográfico de autor argentino, una unidad penitenciaria de máxima seguridad para varones, un grupo de adolescentes de sectores populares de la ciudad de Buenos Aires que forman parte del programa de capacitación del Sindicato de Empleados de Comercio, las vecinas de la Biblioteca Popular de la Asociación de Fomento de Los Morteritos (Anisacate, Sierras de Córdoba) y la circulación de fotografías en Facebook de los participantes de estos grupos que tuvieran un perfil creado en esta plataforma¹⁰ y las fotografías utilizadas y puestas en circulación por hijos/as de desaparecidos/as durante la última dictadura militar argentina en esta misma plataforma. Elegir la inclusión de este último grupo, además de terminar de construir un campo ecléctico y de materiales disímiles, nos permite incorporar un grupo generacional diferente, de adultos jóvenes, con otras trayectorias de clase e historias de vida.

Si bien los contextos de trabajo elegidos podrán parecer extremadamente diversos al lector, todos los sujetos con los que trabajamos elaboran y definen, en las diversas instancias de la investigación, una imagen de sí mismos, reflexionan sobre su propia experiencia subjetiva y

¹⁰ Elegimos estos contextos, pero bien podría argumentar el lector por qué éstos y no otros. La respuesta aquí es de orden pragmático: en el caso del taller de la biblioteca popular de Anisacate, porque conozco la organización y desde hace ya diez años que participo, en distintos grados de intensidad según el momento, en muchas de sus actividades. Las mujeres de allí me convocaron a dar un taller de fotografía y consideré que era una buena oportunidad para combinarlo con mi trabajo de campo. En el caso de la experiencia del penal y del Sindicato, algunos compañeros venían trabajando en ese espacio, me facilitaron el acceso y la posibilidad de armar un taller allí.

se presentan a través de la imagen. Este elemento en común es lo que brinda cohesión a campos tan disímiles, siendo el interés de esta tesis encontrar continuidades y particularidades en unos y otros, prestando especial atención a las variaciones en torno al grupo generacional, al género y a la clase en la que los sujetos se encuentran emplazados.

En el momento en el que se cristaliza el problema de la investigación –podríamos decir que en este caso, ocurrió durante el trabajo de campo– se construye un prisma a través del cual se pueden "mirar" los fenómenos de interés. Nunca mejor utilizada aquí esta metáfora, ya que fijar el problema permitió volver a las imágenes con una pregunta clara, que se volvió el hilo conductor de las reflexiones aquí contenidas. No todo el material producido en el trabajo de campo se agota en esta investigación. Definir la pregunta fue una decisión de recorte, de escisión. Toda una otra serie de preguntas, algunas aún sin respuesta, fijarán la agenda de investigación por venir.

A los fines del problema abordado en esta tesis, el conjunto de instrumentos elegidos para dar respuesta a las preguntas planteadas combina la entrevista grupal con instancias de producción de imágenes en distintos contextos socioculturales, buscando establecer particularidades y diferencias, continuidades y conflictos en el uso de la imagen, y poniendo en juego variables de género, clase y grupo etario. Para ello, como ya hemos adelantado, trabajé principalmente con dos herramientas: talleres de fotografía y entrevistas en profundidad.

Los talleres: quiénes y dónde

La primera consistió en la realización de talleres de fotografía en tres contextos diferentes. El análisis se centró no sólo en el taller como espacio de producción de imágenes y aprendizajes técnicos, sino también como un lugar de reflexión sobre la práctica fotográfica, como lenguaje expresivo y como tecnología social. La instancia del taller se propuso como una forma de ingreso al campo que habilita a) la producción de discursos visuales por parte de los participantes y b) el trabajo con los acervos de imágenes que los participantes poseen,

sus fotografías familiares y personales que consideren relevantes¹¹.

En el marco de los talleres se desarrollaron, además, entrevistas grupales con las imágenes allí producidas así como con las imágenes que los participantes del taller aportaron. De esta manera, la entrevista permitió poner en relación las imágenes con las significaciones y sentidos otorgados por sus realizadores. El registro de esta instancia se realizó en soporte audiovisual, ya que esta herramienta facilita registrar la relación del relato oral con la imagen fotográfica.

Tanto la organización de las entrevistas como el diseño y la planificación de las instancias de producción en los talleres se inspiran en la investigación de Pierre Bourdieu y su equipo en relación a los usos sociales de la fotografía. En su estudio, Bourdieu (2003) propone un abordaje que considera las relaciones diferenciadas con el medio fotográfico según la clase de origen y de pertenencia, el ámbito de residencia (rural/urbano) y su condición de género. En la misma línea, las situaciones sociales elegidas para desarrollar estos tres talleres buscan abordar esta diversidad, tomando esta investigación como una referencia metodológica importante, orientadora para pensar la apropiación, la distinción y los usos diferenciados de la fotografía al momento de construir sus repertorios fotográficos autorreferenciales.

La posibilidad de trabajar con imágenes producidas en los contextos mismos de investigación permite acceder a la genealogía completa de la imagen: las relaciones con la técnica y las decisiones estéticas en el proceso de elaboración de la imagen, las negociaciones sobre su entorno de circulación inmediato y las reflexiones colectivas que en la instancia de edición y visionado se producen. Las imágenes constituyen una discursividad específica, dan cuenta de una estética determinada y cristalizan –mediante las convenciones propias de la representación visual fotográfica– un modo de entender y mirar el mundo.

Los talleres mencionados se propusieron como un espacio de reflexión sobre los usos de la imagen fotográfica en sus diversas esferas de circulación y de producción, utilizando toda una serie de técnicas y tecnologías disponibles (cámaras construidas, analógicas y digitales).

¹¹ Véase en los anexos la propuesta de Taller de Mirada Fotográfica con la que he ingresado al campo, tanto a la Unidad Penitenciaria 48 como al Programa de Capacitación del Sindicato de Empleados de Comercio y a la Biblioteca Popular de la Asociación de Fomento de Los Morteritos (Anisacate, Córdoba). La dinámica de trabajo es similar, con una propuesta que contempla inicialmente los mismos temas y abordajes, que luego son redefinidos a lo largo del transcurso de los encuentros según el interés del grupo.

En este marco, se impartieron los conocimientos mínimos de manejo de cámara, para dar lugar a una búsqueda personal a través de la imagen.

La potencialidad de la propuesta de cada taller radica en intentar establecer un modo particular de vinculación con la fotografía que tuviera en cuenta las necesidades y posibilidades de trabajo en cada uno de los contextos. Lo que se presentó como una constante en todos los talleres fue brindar –además de los conocimientos técnicos de manejo de cámara– las herramientas necesarias para generar otros discursos visuales y elaborar a su vez una lectura crítica de los discursos visuales hegemónicos¹² sobre el ser joven, sobre el ser mujer, sobre el ser villero/a, sobre el ser/estar preso, entre otros.

En este sentido, la posibilidad de habilitar espacios alternativos de producción de imágenes permite la creación de otros discursos visuales, en contextos donde la participación dentro de la economía visual (Poole, 2000) se suele limitar al consumo de imágenes provenientes de otros dominios y elaboradas masivamente, como lo son las imágenes publicitarias y de la prensa gráfica. Pensar cómo esas imágenes operan en la construcción de nuestra subjetividad y a partir de allí intentar vehiculizar la elaboración de repertorios alternativos a los dominantes –el sentido común visual en términos de Caggiano (2012)– fue uno de los ejes principales en el trabajo de cada taller.

Para comprender el rol de las imágenes en la construcción de las hegemonías culturales y políticas, es necesario abandonar aquel discurso teórico que ve “la mirada” –y por tanto el acto de ver– como un instrumento singular y unilateral de control (Poole, 2000) y pensar en intersticios en los cuales es posible producir otros modelos, otros paradigmas de visualidad diferentes a los hegemónicos.

Quizás el objetivo más pretencioso que los talleres tuvieron –y que desbordan a la finalidad específica de esta investigación– fue el de plantear una reflexión que permitiera develar el carácter doblemente construido de la imagen fotográfica: como construcción técnica y como tecnología del orden social. En este punto podemos pensar este trabajo enmarcado en la lógica propia de la investigación/intervención que –si bien a los fines de responder a las

¹² Entendemos la noción de hegemonía desde la perspectiva gramsciana en general y los desarrollos específicos que sobre la misma realizó Raymond Williams (2009).

preguntas aquí planteadas no posee demasiada relevancia, el análisis de lo que como "intervención social" produjo– sí merece ser señalada en tanto metodología de abordaje de esta problemática.

Nos propusimos entonces atender a prácticas específicas de sujetos socialmente localizados, habilitando un espacio de reflexión sobre el uso de la imagen fotográfica, en el espacio de talleres de fotografía especialmente diseñados para los fines de esta investigación. La elección de esta modalidad de trabajo nos permitió, además de advertir las particularidades de sus prácticas, atender a las tensiones con otras esferas de lo social que las atraviesan y localizan, así como tener en cuenta la trama biográfica y social en la que los/as participantes se encuentran inmersos/as.

El taller de Mirada Fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48

El Taller de Mirada Fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48, dependiente de la Universidad Nacional de San Martín, se realizó durante dos años, con la participación de aproximadamente doce talleristas en cada oportunidad. Si bien había una lista con un mayor número de interesados, se estableció ese límite de cantidad para trabajar más cómodamente en las instalaciones de la biblioteca. Resulta importante señalar aquí que si bien se trata de una Unidad Penitenciaria de máxima seguridad, el modo de organización y de trabajo del Centro Universitario dotó a la experiencia de un marco diferente: el espacio físico en el que el taller se desarrollaba era ameno y relajado, con la posibilidad de salir a tomar fotografías al aire libre, en el espacio verde circundante a la sede del Centro. Las condiciones de reclusión en la UP 48 difieren de las de otras unidades, tanto por las condiciones edilicias como por los regímenes de conducta allí establecidos.

La lógica propia del Centro Universitario –en el que se imparte exclusivamente la carrera de Sociología– favorece un clima de trabajo reflexivo y con un alto grado de participación en las actividades propuestas por el taller, incluso en algunos casos, por personas ajenas al mismo que colaboraron posando para la cámara, ayudando a oscurecer el aula o incluso en el montaje final de la exhibición.

El taller se propuso como un espacio para compartir conocimientos en torno a la imagen fotográfica, tanto sobre la producción como sobre la lectura de las mismas. Así, se trabajó tanto con la realización de fotografías en diversas técnicas como con la lectura de fotografías en diversos medios de circulación: arte, publicidad, medios gráficos, álbumes familiares, etc. De esta manera, el taller apuntó a desarrollar una reflexión sobre los usos de la imagen, sus posibilidades como discurso creativo y las implicancias socioculturales de las imágenes que nos rodean, proponiendo un distanciamiento crítico con los discursos hegemónicos.

El taller de Fotografías de la Biblioteca Popular Flavio Arnal Ponti

La localidad de Anisacate es un pequeño municipio –recientemente considerado como tal, tras los resultados del censo nacional 2010– del departamento Santa María de la provincia de Córdoba, ubicado en el Valle de Paravachasca. La Biblioteca Popular funciona allí hace más de diez años y alrededor de ella se articulan diversas propuestas culturales, realizadas en conjunto con el Municipio, la Cooperativa de Luz, la Asociación de Fomento y la escuela.

El "Taller de Fotografías" de la Biblioteca Popular de Anisacate pretendía responder a una demanda concreta de un grupo de mujeres socias de la institución: la necesidad de aprender a manejar las funciones básicas de la cámara fotográfica digital recientemente adquiridas, además de su posterior descarga y organización en la computadora.

Si bien poseía un interés inicial por trabajar con las mujeres de esta localidad, la modalidad de taller no parecía la más pertinente, sino más bien se pensaba en realizar entrevistas grupales o individuales, mirando fotografías provenientes de sus álbumes familiares. Sin embargo la demanda específica de realizar un taller terminó por definir el abordaje. Al grupo de cinco mujeres que se organizaron inicialmente para comenzar, se sumaron dos mujeres más, que si bien no poseían cámara digital, se manifestaron interesadas en la fotografía "desde siempre" y participaron de este espacio con sus cámaras analógicas tradicionales. A cuatro de ellas, las conozco hace aproximadamente diez años. Con dos de ellas, Stella y Laura, hemos trabajado en distintos proyectos y actividades de la Biblioteca

Popular Flavio Arnal Ponti. A Mabel, Rosalía y Ángeles las conocí en el mismo contexto, pero tiempo después.

La dinámica del taller se limitó principalmente a la transmisión de contenidos técnicos, a responder preguntas concretas y resolver situaciones prácticas. El clima de trabajo estuvo marcado por su distensión, por constantes juegos burléscos entre unas y otras, así como con las imágenes que trajeron al espacios del taller. Posteriormente al taller –seis meses después– se realizaron dos entrevistas grupales a sus participantes para abordar una reflexión en profundidad sobre el uso de la fotografía en general y de la imagen de ellas mismas en particular.

El taller de Fotografía e identidades de la Capacitación para jóvenes del SEC¹³

El espacio de la escuela del Sindicato de Empleados de Comercio es una experiencia de educación no formal destinada a jóvenes entre dieciséis y dieciocho años, que han concluido el primario y por diversos motivos no pudieron mantenerse en el sistema educativo formal. La escuela se propone como un espacio de contención y nivelación para brindar las herramientas necesarias para ingresar a los secundarios para adultos.

La propuesta del taller consistió en trabajar fundamentalmente con las imágenes que cotidianamente eran producidas por estos/as jóvenes con los dispositivos de captura que ya tenían en uso. El taller se dictó en el marco del "Taller de Identidad", un espacio equivalente al de ciencias sociales de las currículas tradicionales, en el que se combinan contenidos de historia, geografía y análisis mediático. Las imágenes trabajadas en el taller fueron realizadas con las herramientas disponibles, principalmente con sus propios teléfonos celulares. Uno de los motivos por el cual elegimos trabajar en la escuela del SEC radica en la diversidad de lugares y procedencias de los jóvenes que allí asisten: en el espacio del aula conviven jóvenes procedentes de países limítrofes, de provincias del interior del país

¹³ El Programa de Capacitación Contable del Sindicato de Empleados de Comercio convoca a jóvenes que han completado el programa de alfabetización en distintos barrios de la ciudad. Si bien no equivale a un secundario, contiene a los y las jóvenes en un espacio educativo hasta tener la edad necesaria para ingresar a un secundario acelerado para adultos, a los dieciocho años. En algunos acelerados de la ciudad de Buenos Aires, provenir de este espacio se corresponde a un primer año, con lo cual en vez de tener que cursar tres años, cursan sólo dos.

(Santiago del Estero y Corrientes) y de la provincia de Buenos Aires. Algunos hace poco que han llegado a la ciudad, otros desde pequeños. Algunos viven en asentamientos precarios (como la villa 31 y Villa Fiorito) y otros en barrios céntricos de la ciudad. Otros vienen todos los días desde el conurbano bonaerense. El trabajo con fotografías –de producción y análisis– habilitó la puesta en común de trayectorias y experiencias, generando un intercambio altamente interesante a los fines de este trabajo.

El objetivo del taller fue el de volver consciente y habilitar una reflexión en torno a las imágenes que estaban siendo producidas cotidianamente por los/as jóvenes participantes, para pensar el lenguaje fotográfico desde una práctica que les era familiar, como lo es la fotografía con teléfonos celulares y cámaras digitales compactas de simple manejo. En este sentido, el taller habilitaba un espacio de reconocimiento de saberes previos relacionados con el lenguaje visual y sus elementos.

Las entrevistas

Los dos otros campos de trabajo fueron abordados mediante la realización de entrevistas en profundidad: la mirada sobre el autorretrato y la fotografía autorreferencial de autores/as argentinos/as contemporáneos que utilizan distintas estrategias de construcción del sí mismo y la inscripción y utilización de ciertas imágenes fotográficas por parte de hijos e hijas de desaparecidos/as en la web social.

Estas entrevistas fueron realizadas con la presencia de imágenes –en la mesa o en la pantalla–. La entrevista con fotos abre muchos más sentidos que aquella que se estructura alrededor de una pregunta, lo que hace que muchas veces los/as entrevistados/as se “corran” de la interpelación inicial asumida y empiecen, ya sea a mirar las fotos desde otra trama narrativa o, algo también bastante común, dejen de prestarle totalmente atención a la foto y comiencen a discutir temas que la foto muy mediadamente gatilla (Vila y Jelin, 2010: 173). Las fotografías funcionan aquí como un espejo que, mediado por la presencia de la cámara, hace que el sujeto se encuentre con una imagen de sí mismo que no es siempre igual: establece distancias temporales, proximidades afectivas, habilita la reflexión sobre sus giros biográficos y cambios físicos sustanciales y, a la vez, pone de manifiesto una serie de

valoraciones morales en torno a sí mismo y a los demás.

En el caso de los/as fotógrafos/as profesionales, la entrevista nos permitió conocer su mirada no sólo sobre su propia obra sino también sobre la obra de sus contemporáneos y discípulos, dando lugar al desarrollo de nuevas entrevistas, al estilo bola de nieve.

En el caso de los hijos e hijas de desaparecidos/as, la elección de trabajar con entrevistas se funda en que me interesaba particularmente su mirada sobre la presentación de repertorios fotográficos autorreferenciales en las redes sociales en las conmemoraciones del aniversario del 24 de marzo, ya que encontraba allí un caso interesante que me permitía vincular una serie de temáticas y problemáticas de relacionadas con la presentación del sí mismo en el espacio público.

El primer acceso al problema –que definió la necesidad de hacer las entrevistas– fue la observación de sus participaciones en una discusión en torno a estrategias de conmemoración que se sostuvo en la plataforma de Facebook en marzo del 2009 y continuó en el aniversario siguiente en marzo de 2010. Sobre este asunto, consideré relevante incorporar sus voces y percepciones como su propia mirada y la inscripción de sus propias imágenes –o la elección de no hacerlo– en los espacios de esta red social.

Los/as fotógrafos/as profesionales: miradas y poéticas autorales

La elección de ingresar en el primer capítulo a la problemática de nuestro interés a partir de mirar la práctica del autorretrato fotográfico y de los repertorios fotográficos autorreferenciales en la obra de fotógrafos/as argentinos/as contemporáneos/as parte de una serie de cuestiones que merecen ser señaladas aquí. En primer lugar, se funda en una necesidad de mirar de qué modo los autores y autoras piensan lo autorreferencial, cómo lo incorporan a su obra o incluso cuáles son sus percepciones e intuiciones sobre el lugar de la fotografía de sí mismo en las sociedades contemporáneas para, a partir de allí, pensar las imágenes producidas en los talleres, en referencias más o menos directas. Es que justamente son los aportes más o menos directos del campo profesional los que se ponen en juego al momento de elaborar una estética fotográfica particular.

La práctica *amateur* se encuentra en relación con la práctica profesional, remite y reflexiona sobre su calidad y sus diferentes posibilidades estéticas, por lo que merece aquí un abordaje *in extenso*. A esto se le suma que la obra fotográfica de estos autores fue proyectada y discutida en los talleres, ya que la manera en que otros elaboran sus propios trabajos fotográficos moviliza y nutre el propio modo de ver. El modo de pensar este análisis se propone también establecer similitudes y diferencias de género y generación, además de diferentes posicionamientos en el campo, por lo que atenderemos a la obra de una diversidad de autores –varones y mujeres, emergentes y consagrados– buscando diferenciar estéticas y estrategias. La mirada generacional y de género posee aquí especial interés.

Por ello, el capítulo que contiene las reflexiones provenientes de este campo de trabajo se encuentra estructurado por un recorrido cronológico, que se propone advertir continuidades y particularidades entre diversos periodos.

Los hijos y las hijas de desaparecidos: repertorios y homenajes

La elección de este último campo tiene que ver con la necesidad de incorporar una problemática específica relacionada con la utilización de cierta imagen como imagen de perfil –dentro de plataformas de discusión y redes sociales– refiere a un referente proveniente del campo de lo político. Así, la imagen que acompaña al nombre en cada intervención realizada dentro de determinada plataforma es elegida con la intención de elaborar identificaciones e intertextualidades, utilizando la imagen como práctica referente militante. Específicamente atenderemos aquí a los modos en que las conmemoraciones del aniversario del golpe de Estado de 1976 se escenifican en la imagen de perfil de los usuarios de la plataforma de Facebook, prestando especial atención a las imágenes seleccionadas por hijos de desaparecidos, militantes y no militantes de la organización H.I.J.O.S. para ser utilizadas como fotografías de perfil. Mediante entrevistas a miembros de la organización y a hijos/as que no son parte de la misma y el relevamiento de las discusiones que se desarrollaron en torno a ciertas acciones colectivas en torno a qué imagen colocar como fotografía de perfil para las conmemoraciones, intentaremos reponer las trayectorias, la economía y los intercambios de estas imágenes (Poole, 2000).

En algún sentido, todos/as las historias elegidas son hijos e hijas que poseen cierto grado de reflexividad sobre su propia historia y sobre la relación con la imagen, ya sea por su formación o por su actividad laboral (dos sociólogos, una psicóloga antropóloga, dos comunicadores/as y una fotógrafa). La elección de trabajar con estos/as jóvenes y no con otros/as se funda en que tuvieron una participación activa en las discusiones en torno a las estrategias de conmemoración y presentación que son aquí relevantes para el análisis. Algunos de ellos, no militan en la organización pero participaron de la discusión.

La decisión de incluir a hijos de detenidos desaparecidos no pertenecientes a la organización H.I.J.O.S. se funda en la necesidad de tener una referencia a prácticas y gestos de homenaje individuales que no se enmarcan en las actividades y agendas de conmemoración oficial. En el seguimiento de la utilización de estas fotografías de perfil, no siempre coinciden con la agenda "oficial" de conmemoración del 24 de marzo como fecha en que se instala el "Proceso de Reorganización Nacional" sino más bien con un recordatorio de la fecha de cumpleaños o secuestro de sus padres.

Repertorios fotográficos autorreferenciales en la web social

Este último territorio de trabajo atraviesa todos los anteriores y combina tanto entrevistas como instancias de visionado en el taller. El proyecto al iniciar el doctorado, proponía atender a las nuevas configuraciones y usos de la fotografía tras su digitalización así como a las transformaciones que las esferas de circulación que la web propone generan en la práctica fotográfica. Con el avance de la investigación, la pregunta fue buscando un lugar donde anidar, en un conjunto de prácticas sobre las cuales los cambios en las técnicas y las tecnologías se cristalizaran. Acompañando este proceso, fuimos construyendo un modalidad de abordaje metodológico que permitiese atender a estas transformaciones desde la perspectiva de sus propios actores.

Así fue como la pregunta sobre los cambios en la fotografía *amateur* y profesional a partir del creciente avance de las tecnologías digitales de producción y circulación de imágenes encontró un terreno específico. Atender a los modos en que los repertorios fotográficos autorreferenciales plasmados en imágenes fotográficas habilitan un espacio de reflexión

sobre el sí mismo y sobre los otros se convirtió en el eje de la tesis, pero sin abandonar las reflexiones en torno a las modificaciones que el uso de las tecnologías digitales y la circulación en la web social producen.

Trabajar con las imágenes que circulan en internet no es una tarea fácil, ya que poseen sus propias lógicas de organización y catalogación, que difieren radicalmente de otros usos de la fotografía. Este inmenso acervo, inmaterial y diverso, se alimenta de una gran cantidad de imágenes, cuyas funciones sociales difieren unas de otras: las fotografías de un periódico *online* no cumplen la misma función que las de un blog, que las de perfil de Facebook o de los grupos temáticos de Flickr, aunque su contenido —extraído de contexto— puede parecerse el mismo. Al respecto, Edgar Gómez Cruz y Elisenda Ardèvol señalan "que el contexto concreto en el cual la imagen digital se constituye, circula y adquiere sentido, es parte fundamental de su materialidad y su significado cultural. (...) Suponer que su significación proviene exclusivamente de sus contenidos representacionales (...) niega la propia agencia del sujeto productor de la imagen y la altera, es decir, la convierte en otra" (2011: 97).

Atender al contexto específico en el que estas imágenes circulan y los sentidos que quienes las producen les otorgan "privilegia analíticamente lo experiencial por encima de lo semiótico" (Edwards, 2009: 104). Partimos de la premisa que las fotografías que circulan en Internet adquieren sentido y contundencia a partir de una lectura que contempla tanto su contexto de uso como su condición de objeto (Buse, 2010) que si bien se caracteriza por la inmaterialidad de su soporte, aparece como un producto cultural específico, como una modalidad particular de la imagen.

Como dijimos más arriba, nos proponemos mirar aquí de qué manera los sujetos elaboran una imagen de sí mismos en las plataformas virtuales de ciertas redes sociales. Abordamos las imágenes colocadas y compartidas en Facebook¹⁴ por parte de los participantes de los talleres antes señalados. Aquellos participantes que no utilizaban ningún recurso para la puesta en circulación de sus imágenes fueron entrevistados sobre las decisiones que los/as

¹⁴ La elección de Facebook no fue establecida de antemano. En principio me propuse mirar todas las plataformas en las que estas imágenes eran puestas en circulación. Sin embargo, la única utilizada era la plataforma de Facebook.

movilizaban a no hacerlo. Así, pudimos establecer relaciones entre las estrategias de circulación y presentación elegidas en una y otra esfera, entre los universos *online* y *offline* por los que circula la imagen, adquiriendo contextos de sentido particulares y materialidades específicas.

Los repertorios fotográficos autorreferenciales que aquí se despliegan traen a las redes sociales imágenes provenientes de otros dominios, como álbumes familiares o fotografías de prensa. La elección de estas imágenes no es para nada caprichosa, sino que responde a cuidados criterios de selección y exhibición, en los que se entrecruzan la historia individual y la acción colectiva.

La elección de trabajar con imágenes colocadas en la web por personas a las que he abordado en el mundo material (participantes de los talleres o entrevistados) se funda en dos motivos, uno de orden metodológico, el otro de orden ético. Con respecto al primero, como señalamos más arriba, nos interesa recuperar contextos específicos y significaciones particulares que los propios actores le otorgan a la imagen. El segundo motivo radica en que, si bien podríamos argumentar que el espacio de la red es un espacio público, donde las imágenes son colocadas para ser vistas, esto no implica que estén disponibles para el análisis o la investigación social. La apropiación de las imágenes provenientes de la web no fueron colocadas por los usuarios para tal fin, por lo que merece un cuidado especial su posterior utilización así como también un contacto y autorización por parte de los sujetos que allí las colocaron.

Las fotografías digitales no pueden seguir pensándose como se pensaban las analógicas y, por lo tanto, no podemos separarlas y clasificarlas como lo hacíamos con las anteriores, pensando que las fotos personales puestas en Internet son públicas o que las fotos públicas pueden hacerse personales (Gómez Cruz y Ardèvol, 2011: 95). Por este motivo elegimos las imágenes provistas por sujetos a los que hemos contactado, que han participado de los talleres o han sido entrevistados a lo largo de la investigación, y conseguido así su consentimiento para el análisis y la publicación.

Algunas aclaraciones sobre la articulación de los campos

Lo diremos una vez más: puede llamar la atención la diversidad de campos de trabajo en los que se asienta esta investigación. Uno de los motivos para elegir cada uno de estos contextos tuvo que ver, como señalamos más arriba, con tener acceso a una diversidad de prácticas relacionadas con la elaboración de repertorios fotográficos autorreferenciales provenientes de diversas arenas de lo social, y que también habilitó la posibilidad de establecer relaciones de género, clase y grupo etario entre los participantes de unas y otras experiencias. Pero también, la elección de cada uno de estos campos tuvo que ver con trayectorias afectivas y elecciones laborales, posibilidades de acceso y conocimiento previo de las tramas socio políticas y culturales en las que estas experiencias se inscribían.

Si bien gran parte de la reflexión aquí abordada se centra en la relación de los sujetos con su propia imagen y las prácticas de identidad que allí se construyen, no puede ser separada de los procesos de diferenciación y categorización de otros sujetos sociales, con los cuales se establecen cercanías y distancias, afinidades y diferencias. Cada uno de los campos en los que desarrollamos el trabajo no sólo nos permitió generar reflexiones específicas sobre el modo en que el grupo involucrado utilizaba la imagen fotográfica para elaborar una experiencia subjetiva particular sino también nos permitió establecer relaciones entre unos y otros.

Al considerar la diversidad de los contextos, fue necesario adaptar el modo de trabajo a cada una de las experiencias. Así, los contenidos y actividades se fueron modificando en función de los intereses de cada grupo, como así también los posteriores abordajes analíticos.

En ninguno de los campos de trabajo trato de aspirar a la representatividad y relevancia del conjunto, sino más bien a lo particular que lo vuelve significativo y sintomático de fenómenos más generales, permitiendo así establecer relaciones entre un contexto y otro, de diferencia y semejanza, de distancia y proximidad.

El hecho de dar lugar a la producción de imágenes en las diversas instancias de la investigación implica un posicionamiento epistemológico alineado con los abordajes que se

proponen reafirmar la perspectiva del actor (Guber, 2005), la voz del sujeto –en este caso, su propia mirada– plasmada en las imágenes realizadas y las reflexiones que en el visionado colectivo suscitan en cada uno/a de los/as participantes de los talleres.

Por último, considero importante aclarar que la modalidad de trabajo elegida toma como punto de partida la idea de que toda imagen requiere ser comprendida en una trama más amplia de significaciones y –a los fines e intereses de este trabajo– relevar los sentidos otorgados tanto al momento de la producción como al momento de la recepción de las fotografías producidas. Los talleres habilitaron un espacio de intercambio de saberes y experiencias, de elaboración de imágenes propias, individuales y colectivas que resultó ampliamente productivo¹⁵ más allá de los fines de esta investigación.

Anticipos

Hasta aquí he comentado brevemente cada uno de los campos de trabajo, caracterizando los contextos y los sujetos involucrados. A partir de la sistematización del trabajo de campo, elaboramos una serie de temáticas relevantes que entrelazan las reflexiones de una experiencia con otra. La tesis se estructura entonces en cinco capítulos. El primero de ellos, propone un análisis sobre un material diferente al resto, pero que nos servirá aquí de puerta de entrada a la discusión posterior: los repertorios fotográficos autorreferenciales de fotógrafos y fotógrafas del campo de la fotografía de autor en Argentina. Los otros cuatro contienen los resultados y el análisis de las experiencias desarrolladas a lo largo del trabajo de campo, articulado en torno a cuatro problemáticas específicas que orbitan en torno a la construcción de la imagen del sí mismo en los repertorios fotográficos autorreferenciales. Cada uno de estos capítulos se propone dar cuenta de una manera particular de pensar una dimensión específica de la práctica fotográfica como soporte de discursos

¹⁵ Podemos decir que la experiencia de talleres resultó en los tres casos exitosa, con una cantidad de participantes que se sostuvo a lo largo de todo su desarrollo y tanto en el el CUSAM como en el SEC, la experiencia se repitió al año siguiente. La producción de los talleres fue exhibida y difundida dentro de la comunidad inmediata, quedando pendiente quizás, para otras instancias, la exhibición de lo producido hacia fuera, en espacios de exhibición propiamente dedicados a la fotografía.

autorreferenciales.

A partir del segundo capítulo, el análisis se ocupa de las producciones de los campos de trabajo antes señalados. Allí abordamos una reflexión sobre los diversos modos de entender la imagen fotográfica del sí mismo en relación a una idea de "realidad dada" sobre la cual la técnica opera para lograr cierto registro. La relación –a veces de proximidad, a veces de distancia– que la imagen establece con lo real, con su referente, hace que la fotografía pueda ser entendida de diversas maneras. La capacidad mimética indicial de establecer en una fotografía el "*analogon perfecto*" (Barthes, 1965) con lo real, convive con otras modalidades de representación y de referenciación y en cada contexto específico esto opera de maneras particulares. Este segundo capítulo se titula "El lugar de la imagen" ya que se propone establecer la manera en que entendemos a la imagen en esta investigación, recuperando algunas discusiones propias del campo de estudios de la imagen.

El tercer capítulo se propone pensar las relaciones de los repertorios fotográficos autorreferenciales con las temporalidades de la biografía propia del sujeto. La relación de la fotografía con el tiempo ha sido ampliamente abordada, por lo que considero de particular relevancia establecer una relación entre imágenes fotográficas del sujeto y su inscripción narrativa en las historias de vida de sus protagonistas. Los repertorios fotográficos autorreferenciales conllevan una temporalidad específica, estableciendo un nudo significativo particular en el *continuum* temporal de su biografía, cristalizando inflexiones biográficas y valoraciones morales.

El cuarto capítulo atiende a las reflexiones en torno a las estéticas puestas en juego en la imagen, los enjuiciamientos éticos y repertorios morales manifestados acerca de lo allí representado, así como los usos de la fotografía y las tecnologías disponibles para su circulación. El interés aquí radica en pensar qué lugar posee la técnica a la hora de elaborar repertorios visuales autorreferenciales, qué valor se le atribuye a la misma y qué decisiones estéticas canalizan los sujetos en cada utilización que hacen de la misma, prestando especial atención a los elementos visuales elegidos para representarse a sí mismos y para representar a los demás. Entender la técnica no como un fin en sí mismo, sino como la mediación necesaria para la elaboración de estos discursos, en los que se fijan juicios éticos y estéticos. Atravesar la mediación técnica deja sus marcas, tanto en las imágenes como en lo que se

interpreta en ellas, por lo que consideramos merece aquí ser desarrollado en profundidad.

El quinto capítulo aborda los repertorios fotográficos autorreferenciales a la luz de la performatividad política de la imagen. Atenderé aquí a la utilización de la imagen fotográfica del sí mismo como una puesta en imagen de una dimensión particular del repertorio moral y político de cada sujeto, es decir, aquellas situaciones en las que la imagen fotográfica se vuelve un símbolo estratégico para la aparición en cierto escenario social. Analizaremos entonces una serie de situaciones provenientes del desarrollo de las distintas instancias de nuestras experiencias de trabajo en los que los sujetos otorgan una finalidad específica al uso de la imagen, como posicionamiento estratégico en cierto campo de su interés. No se trata aquí de abordar exclusivamente la imagen o exclusivamente las percepciones sobre ella sino más bien reconstruir un paisaje tridimensional que incorpore tanto el contenido de la imagen como la significación otorgada –no sólo por quién se la adjudica como parte de sus repertorios sino también por el grupo y la mirada analítica–, así como otras imágenes –anteriores, con otras procedencias– que puedan enriquecer la clave interpretativa.

Al final de algunos capítulos el lector se encontrará con un *excursus*, en donde se desarrollan algunas ideas que poseen relación –más o menos directa– con el capítulo anterior pero que merecen ser abordadas autónomamente. Además de un registro de escritura diferente, que servirá de descanso al lector, trabajan con imágenes provenientes de otros dominios, no estrictamente del trabajo de campo, pero que aparecen como un complemento necesario para profundizar (visualmente) cada desarrollo aquí propuesto.

El primer excursus recopila algunas discusiones provenientes de textos que piensan la idea de postfotografía, la construyen y discuten con ella. Si bien no es una categoría a la que adscribo a lo largo del texto, ha ido adquiriendo centralidad el campo de estudio de lo fotográfico tras la llegada de las tecnologías digitales. El segundo, completamente visual, pone en relación algunas cuestiones relacionadas con el avance técnico de la fotografía y las temporalidades de la imagen, advirtiendo diversos modos de relacionarse con el dispositivo fotográfico. Presentamos aquí una serie de imágenes elaboradas entre 2004 y 2013, en las que vemos a personas haciendo registros fotográficos de diversa índole. Proponemos al lector el desafío de hacer un seguimiento de las relaciones que se plantean entre una imagen

y otra prescindiendo del texto. La secuencia de imágenes propone un discurso en sí mismo y el sentido se revela en las relaciones entre unas y otras. El tercer y último *excursus* recupera algunas notas del trabajo de campo en torno al trabajo con imágenes de diversa índole y procedencia.

Como dije más arriba, no todo lo relevado en el campo se agota en el texto de la tesis, por lo que los *excursos* me sirven de excusa para avanzar sobre otras preguntas, que si bien tienen relación con la problemática central de la tesis por momentos la desbordan y adquieren una relativa autonomía.

La estructura capitular de esta tesis propone reponer –utilizando como mirador la problemática elegida– los horizontes de una serie de cuestiones y problemáticas propias de las ciencias sociales: la elaboración de subjetividades y definición de la función autor, la representación y el lugar de la imagen, los juegos de temporalidades, lo individual y lo colectivo y, por último –en el capítulo quinto– la dicotomía espacio público / espacio privado. Justamente como horizontes a los que se mira, ubicándose en el mirador de esta problemática para mirar a partir de allí estos campos de investigación ampliamente más vastos.

Como el territorio que no se agota en el mapa, el recorrido propuesto marcaría más bien un punto elevado de avistaje para mirar un mapa de conceptos y problemáticas. Con esta advertencia como punto de partida, el lector podrá proyectar las imágenes y experiencias aquí abordadas hacia otros horizontes analíticos. Serán estos ejes propuestos en cada capítulo y articulados unos con otros los que –hacia el final del recorrido– nos permitirán dar cuenta de la complejidad y alcance del fenómeno de nuestro interés: el encuentro cada sujeto con su propia imagen, con sus repertorios fotográficos autorreferenciales y las narrativas del Yo que sobre estas imágenes apoya.

Capítulo I
Fotógrafos, artistas visuales, profesionales:
Una mirada a lo autorreferencial en el campo fotográfico argentino¹⁶

En el mes de octubre del año 2010, el fotógrafo argentino Marcos López realiza en la reconocida galería porteña de arte contemporáneo Ruth Benzaccar una muestra individual de su trabajo a la que tituló "Exceso". En ella decide ampliar su producción – originariamente fotográfica– hacia otros soportes y lenguajes artísticos –como el dibujo, la pintura y la instalación–, pero siempre demostrando que su "lengua materna" es la fotografía. Así, los dibujos que estaban en la sala se presentaban como bocetos de obras fotográficas ya conocidas del autor –publicadas en sus libros y exhibidas en muestras anteriores–, las esculturas eran nuevas versiones de personajes de su trabajo fotográfico,

¹⁶ Las fuentes consultadas para la elaboración de este capítulo son diversas: un relevamiento de la principal revista argentina especializada en fotografía (Fotomundo) cuya edición mensual se ha mantenido de forma ininterrumpida desde 1966 hasta su último número en 2012 y de exhibiciones que tuviesen como temática central el autorretrato (consulta de catálogos y archivo de las tres principales fotogalerías del país: Fotogalería del Teatro San Martín, Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas (ambas en la ciudad de Buenos Aires) y la galería OMEGA del Centro de Fotografía Contemporáneo, creado por Helen Zout y Ataúlfo Pérez Aznar, ubicado en la ciudad de La Plata. Realizamos también una serie de entrevistas en profundidad a autores/as referentes dentro del campo. La elección de estos autores radica en que, –además de tener una reconocida trayectoria, con participaciones sostenidas en las discusiones y debates en torno al campo fotográfico argentino– algunos/as de ellos/as han sido los precursores de la dinámica de trabajo en taller, por lo que por sus talleres han pasado –y se han formado allí– las generaciones subsiguientes de autores. Las entrevistas se focalizaron entonces no sólo en su propio trabajo autoral sino también en su percepción acerca de estos "más jóvenes", a quienes formaron y siguieron de cerca su proceso de consagración. En los anexos, incluimos una breve biografía de los/as autores/as y algunas notas referidas a la entrevista, así como también algunas imágenes provenientes del cuerpo de su obra.

como el "Sireno del Río de la Plata" o el Ekeko peruano¹⁷ y los objetos instalados en sala remitían a elementos que ya aparecían en varias de sus fotografías de los últimos años. En una de las paredes de la sala, apenas se ingresaba a ella, había un austero –al lado de la grandilocuencia cromática y de formato del resto del trabajo– autorretrato blanco y negro de 1986, realizado durante su estadía en la escuela de cine de San Antonio de los Baños en Cuba.

La imagen muestra a un López joven, que se aproximaba a la fotografía con una mirada que, si bien poseía ya una impronta personal que desarrollaría posteriormente, respondía al canon establecido y denominado en ese momento como "fotografía latinoamericana"¹⁸: fotografía blanco y negro, temáticas sociales (preferentemente de denuncia) con un abordaje bressoniano¹⁹ del instante decisivo. La imagen, si bien puede parecer que su presencia es producto de un capricho, descolgada temporal y temáticamente del resto del cuerpo de trabajo exhibido, habla de un fenómeno de época (de cuando fue realizada la toma), del momento en que la fotografía de autor²⁰ latinoamericana (Molina, 2010) comenzaba a definir estéticas así como también estrategias de legitimación y permanencia dentro de la misma²¹. Y quizás, aún siendo un capricho, viene a marcar un origen, un punto de partida: más allá de la diversidad de recursos estéticos que López utiliza en la actualidad, le interesa inscribirse en la historiografía propia del campo fotográfico argentino –incluso latinoamericano– mediante la inclusión de un autorretrato blanco y negro, y así marcar y recordar los pasos anteriores del camino.

Al momento de pensar en cuestiones relacionadas con la estética fotográfica propuesta en los repertorios fotográficos autorreferenciales, consideraba relevante incorporar las voces de autores/as fotógrafos/as argentinos/as en torno a la problemática de la imagen de sí mismo,

¹⁷ Para ver el trabajo completo del autor véase su web personal: www.marcoslopez.com

¹⁸ Para una descripción de lo característico de este escenario véase: Molina, José Antonio (2000) Mapas abiertos. Hacia una definición de la fotografía latinoamericana. Fundación Telefónica, Madrid.

¹⁹ Haciendo referencia a la obra del fotógrafo francés Henry Cartier-Bresson.

²⁰ Entendemos por fotografía de autor a aquellas imágenes producidas con la intencionalidad manifiesta de su realizador de plasmar en ella una mirada personal, cristalizada en un abordaje estético particular y sometida a los circuitos y reglas específicos del campo fotográfico artístico.

²¹ Si bien existen referentes en generaciones anteriores que podrían incluirse en la categoría de fotografía de autor (como por ejemplo, Horacio Coppola, Annemarie Heinrich, Alicia D'Amico y Sara Facio), su trabajo se encuentra en estrecha relación con el oficio (ya sea de prensa o de estudio comercial) dado el escaso desarrollo del campo fotográfico autoral de su momento.

del autorretrato como género y de lo autorreferencial como campo semántico. Esto partía de una sospecha que poco a poco fui confirmando y complejizando.

Si hacemos un recorrido por la producción fotográfica de autor en la Argentina de los últimos treinta años, veremos diversas manifestaciones del género del autorretrato, utilizando un sinfín de recursos expresivos y estrategias enunciativas. Los discursos autorreferenciales en general y el autorretrato en particular –entendido como la imagen resultante de la situación en la que el propio autor posa por delante de la cámara y opera sobre las decisiones técnico-estéticas de la toma– poseen un lugar central en la historia de la fotografía de autor. En algunos de los/as autores/as argentinos/as contemporáneos/as entrevistados/as, de variadas generaciones, la apelación a esta estrategia aparece desde sus primeros trabajos, en sus primeras exploraciones con la cámara y, en algunos/as de ellos/as se mantiene o reaparece en distintos momentos a lo largo de su carrera.

Tenía la sospecha que para ingresar como realizador de imágenes fotográficas al campo artístico, qué mejor para los incipientes autores que "tomar prestado" un género propio de la historia de la pintura y que se aleja además de los usos *amateurs*²² o laborales –fotografía de prensa, comercial, publicitaria– del medio fotográfico. A esto se le suma que el ejercicio del autorretrato pictórico es un género propio de las narrativas visuales del Yo desde el Renacimiento: la contemplación reflexiva que da como resultado –mediante una resolución estética particular– la presentación de cierto aspecto –físico y psicológico– del perfil del artista. El autorretrato fotográfico, como narrativa visual del Yo, es una práctica fundante de subjetividad, en tanto propone la configuración de un sujeto-artista, de un sujeto-fotógrafo/a. Este era en ese momento mi punto de partida, mi inquietud inicial.

Fue esta sospecha la que fue llevando a elegir los y las autores/as con los que comenzar este recorrido. El primer acercamiento fue a los/as fotógrafos/as consagrados/as con más de treinta años de trayectoria y con espacios de formación como talleres y clínicas en los que se han formado autores más jóvenes: Adriana Lestido, Juan Travnik, Alberto Goldenstein, Eduardo Gil y Ataulfo Pérez-Aznar.

²² Con la llegada de la fotografía digital esta situación se ha visto modificada: la realización de autorretratos o "autofotos" ha proliferado ampliamente, sobre todo entre los jóvenes.

De ese primer grupo se desprendieron otras dos entrevistas: a Daniel Merle y a Julie Weisz, pertenecientes al mismo grupo generacional que los primeros pero con trayectorias y campos de consagración diferentes. El acercamiento a Daniel se fundó en el interés por su muestra “Mala Memoria” y en el caso de Weisz por su trabajo “Autorretratos circulares”.

A partir de ese primer grupo de entrevistados, fui incorporando a otros/as, por sus referencias y señalamientos en torno a sus obras. Al acercarme a las imágenes efectivamente comprobé que la incorporación del autorretrato en autores/as fotógrafos/as fue incrementándose con el correr de las décadas, y los recursos estéticos fueron ampliándose con la incorporación de otras tecnologías para la generación de imágenes fotográficas. Si bien todos/as dijeron haberse autorretratado alguna vez, estas imágenes no en todos los casos pertenecen al cuerpo de obra ni son exhibidos en el marco de su propio trabajo autoral. Y allí es dónde la cuestión se complejiza: si bien todos/as lo hacen, no todos ponen estas imágenes en circulación. En este punto reside la mayor diferencia: en las esferas de circulación elegidas para este tipo de imágenes. En algunos casos, aparecen como un ejercicio íntimo, en otros, es el cuerpo mismo de la obra definido y titulado en términos de “autorretratos”, y es exhibido bajo esa nominación.

Esta diferencia en relación a la actitud sobre el autorretrato aparece en el diálogo con Daniel Merle, quien traza una línea que define dos conjuntos: los “establecidos” y los “emergentes”. El autor señala que unos se vinculan con lo autorreferencial de una manera y los segundos, lo hacen de otra. Del primer grupo, el de los establecidos – delimitados como “los que tienen obra que cotiza en el mercado del arte y que tienen muestras y libros”– considera que hay pocos autorretratos en el cuerpo de su obra “más conocida” pero que sí han desarrollado exploraciones en el género en muestras colectivas, mientras que en los segundos –los emergentes– el trabajo es “más autorreferencial”. Esto es, un campo semántico anclado en su vida íntima, que aborda sus vínculos inmediatos y desarrolla sus temáticas en la esfera privada.

Lo que Merle establece como distinción no es el tipo de prácticas de unos/as y otros/as, sino lo que efectivamente se comercializa en el mercado, lo que deciden incluir dentro –o las lógicas del mercado deciden dejar fuera– del cuerpo de su obra. Si bien tanto unos/as como otros/as desarrollan imágenes en las que se exponen ante la cámara, las decisiones estéticas

son diferentes. Merle define la práctica de los emergentes en términos de "más autorreferencial", mientras que para referirse a la práctica de los establecidos habla de "autorretratos". Esta no es una diferencia menor; volveremos sobre este punto más adelante.

Lo que aparece aquí, por debajo del comentario de Daniel Merle, es que la constante pugna entre el campo del arte y el campo fotográfico –de entradas y salidas, de diálogos y negociaciones entre uno y otro– entre el mercado y la consagración, se manifiesta también en este uso específico de la imagen. Allí donde los modos en que la fotografía plantea y elabora sus estrategias de ingreso al campo del arte aparece una apelación a géneros y estéticas tradicionales ya consagrados en dicho campo.

La legitimación de la fotografía como práctica artística en la Argentina contempló diferentes etapas y actores: quienes venían del campo de las artes visuales y quienes venían del oficio fotográfico llevaron adelante este proceso y marcaron así también espacios de consagración para unos y para otros. Mientras que los primeros incorporaron la fotografía en diálogo con otros lenguajes (el dibujo, la pintura, la instalación y la *performance*) los segundos se mantuvieron en un modo de trabajo propio, el del ensayo fotográfico, en el que diversas temáticas eran abordadas y narradas en series fotográficas, respetando en mayor o menor medida una serie de reglas narrativas que estos formatos poseen. Así, los primeros se acercaban a los espacios de consagración de los museos y salones nacionales, mientras que los segundos apelaron a nuevos espacios consagradorios, como los premios y salones exclusivamente de fotografía,²³ los tradicionales premios de las distintas asociaciones de reporteros gráficos regionales y de la asociación nacional (ARGRA), así como los concursos fotográficos de ciertas empresas o publicaciones que proponen dos categorías (profesionales

²³ Podemos pensar en el momento en que el Salón Nacional de Artes Visuales abre la categoría de fotografía, o incluso algunos de los premios exclusivos para esta disciplina, como el premio estímulo a la fotografía "Francisco Ayerza" de la Asociación Nacional de Bellas Artes (desde 2002), el premio de fotografía contemporánea de Metrovías (desde 1997), la Bienal de Fotografía de la Fundación Alfonso y Luz Castillo (desde 2010), entre muchos otros que aparecen esporádicamente, no siempre logrando mantenerse en el tiempo. Lo que resulta interesante aquí es que muchos de estos premios en los últimos años han sido ganados por artistas visuales, provenientes de una formación en artes visuales en lugar del oficio fotográfico. La Beca Guggenheim de fotografía es también un espacio consagradorio propio de los fotógrafos. Han accedido a ella Juan Travnik, Adriana Lestido, Sebastián Szyd y Martín Weber, entre otros. Es importante destacar aquí la lógica de la Beca, en la que priorizan (al menos para la selección latinoamericana) aquellos trabajos que posean temáticas sociales de relevancia. En el caso de Travnik, la obtuvo para su trabajo de paisajes de Malvinas y retratos de ex combatientes; en el caso de Lestido, para su ensayo de mujeres presas; el caso de Szyd (el más joven de los fotógrafos Guggenheim argentinos), para una serie de retratos de viudas de mineros en Potosí (Bolivia).

y aficionados) en algunos casos definiendo una temática previa.

Si bien la distinción entre artistas visuales y fotógrafos pareciera haber sido superada, en el año 2010 en el marco de la semana de encuentros del Festival de la Luz, una de las mesas de debate programada se titulaba "¿Fotógrafos o artistas visuales?" e invitaba a tres figuras del campo fotográfico de autor –Juan Travnik, Eduardo Gil y Fabiana Barreda– a sentar sus posiciones.

Al respecto Travnik comenta: “cuando me llama Silvia Mangialardi²⁴ por teléfono me pregunta: ¿vos te considerás fotógrafo o artista visual? Cuando yo le contesto que fotógrafo me dice ¡Buenísimo yo sabía que ibas a contestar eso! Te pusimos en una mesa en la semana de encuentros del festival, y ahí me cuenta quiénes eran los otros, entonces yo le digo, ¿y Eduardo dijo que era artista visual no?” Los posicionamientos en el campo ya son conocidos entre los integrantes de la generación de “consagrados” (utilizando la categoría del modo que lo propone Merle) así como las estrategias de consagración de unos/as y otros/as.

La posición de Travnik fue clara: él se considera fotógrafo, porque piensa su trabajo netamente en términos fotográficos, sin haber incursionado nunca en otros lenguajes artísticos. Si bien esta controversia, creada por los organizadores y planteada de esta manera para favorecer el debate, pareciera estar presente incluso entre las generaciones más jóvenes, aunque para los “emergentes” los límites en las esferas de circulación son más difusos.

Cuando en el año 2007, Nicola Constantino gana el mayor premio de fotografía del país (el Gran Premio de Honor del Salón Nacional) justamente con un autorretrato –titulado de esa manera– con una fotografía en la que ella posa (pero no opera la cámara), genera cierto recelo en la comunidad fotográfica. Aquellos que se definen como fotógrafos consideran importante cierto saber en torno a la técnica. “¿Acaso la categoría del Salón de Fotografía no era para fotógrafos? Una fotografía producida en estas condiciones ¿no debería competir en otra categoría? Es complicado, porque tampoco sería pintura, es una foto pero ella no es

²⁴ Organizadora del encuentro y directora de la revista Fotomundo hasta su cierre de la edición impresa en 2012.

fotógrafa!” señala una de las entrevistadas.

Todo este tipo de valoraciones y categorizaciones implícitas dan cuenta de una necesidad del campo fotográfico de diferenciarse pero a su vez de ser parte del campo del arte argentino contemporáneo, en el que la fotografía tuvo, durante la década del noventa, un lugar de privilegio.

Una de las estrategias que los fotógrafos eligieron para alejarse de los usos comerciales de la imagen fotográfica y poder desarrollar un discurso propio con sus imágenes, fue el desarrollo de experimentaciones visuales en torno al autorretrato que constituyeron –y constituyen aún– un terreno de exploración significativo para tal fin. El acercamiento al autorretrato habilita entonces la posibilidad de alejarse del imaginario del fotógrafo como mero operador de la cámara, poniendo en escena una subjetividad que trasciende la destreza técnica y busca una cierta legitimidad entre una comunidad de virtuosos, en la que el ejercicio de colocarse por delante de la cámara manifiesta un rito de pasaje que implica dejar de entender a la cámara como un instrumento de trabajo para convertirse en un espejo de su mirada, sobre sí mismo y –posteriormente quizás– sobre el mundo. Quienes ejercen la fotografía de autor saben que su práctica debe presentarse ante los demás como desinteresada, que deben saber separar la lógica comercial del oficio de su potencial creador de otros discursos "artísticos".

Así, tanto el autorretrato como la fotografía autorreferencial se presentan como estrategias – más o menos desarrolladas, más o menos conscientes– de ingreso y consagración en el campo de la fotografía de autor. Los modos –señalados y diferenciados en la entrevista a Merle– en que tales estrategias son llevadas adelante varían en función del género de los/as autores/as y el grupo generacional al que pertenecen, así como también a las vinculaciones que establecen con el campo del arte en general y con el campo fotográfico en particular.

A lo largo del capítulo, atenderemos a una serie de modos de construcción de repertorios fotográficos autorreferenciales entre autores/as fotógrafos/as argentinos/as de las últimas cuatro décadas, tomando como referencia los circuitos elegidos para su circulación: el fotoclubismo (como un espacio importante para el incipiente campo fotográfico del cual era necesario diferenciarse), el campo fotográfico propiamente dicho y el ingreso de los/as

fotógrafos/as al campo de las artes visuales en general. Hacia el final, atenderemos a las imágenes de perfil seleccionadas por los/as fotógrafos/as para sus intervenciones en la plataforma de Facebook. Con este recorrido, pretendemos dar cuenta de la complejidad del campo y sus estrategias, mirando a través de una práctica específica, como lo es la construcción de repertorios fotográficos autorreferenciales. Como ya dijimos en el capítulo introductorio, tomar a la práctica de los/as fotógrafos/as profesionales como punto de partida para luego atender las imágenes producidas en nuestro campo de trabajo nos permite advertir a la complejidad de aspectos que habitan este tipo de imágenes.

El lugar del fotoclubismo: una estética de la que separarse

La presencia de los fotoclubes, a los que concurrían una importante cantidad de aficionados en busca de un uso particular de la fotografía de carácter expresivo, canalizó gran parte de la actividad fotográfica de este tipo –aficionados con inquietudes técnicas y/o expresivas– a partir de la década del cincuenta. Rápidamente la estética del fotoclub se convirtió para los/as fotógrafos/as autores/as en un conjunto de temas trillados y abordajes esquemáticos poco creativos de los que había que alejarse. La dinámica del fotoclub consistía en convocar a concursos temáticos que respondían a la distinción de géneros fotográficos clásicos – naturaleza, retrato, desnudo, paisaje– y luego, fueron instalando premios en función a salidas a sitios específicos –Jardín Botánico, Tren de la Costa, San Antonio de Areco– organizadas desde el mismo fotoclub. Si bien el fotoclubismo data de finales del siglo XIX, su mayor crecimiento se dio a partir de la década del sesenta: a principios de la década integraban la Federación Argentina de Fotografía (FAF) 35 fotoclubes; en 1966 ascendió a 95 y en 1970 eran 143 entidades afiliadas, dispersas en todo el país (Pérez Fernández, 2011).

Durante la dictadura, la actividad fotoclubista no sufrió ningún tipo de alteración. Su principal actividad, los concursos y salones, siguió sin interrupciones, y sus normas de funcionamiento (publicadas en 1978) excluían cualquier referencia a temas que podrían despertar algún tipo de debate de tinte ideológico. Su interés por la forma y la "correcta" composición de la imagen fueron siempre la máxima a seguir, evitando cualquier tipo de

reflexión sobre el contenido de sus imágenes.

La lógica del fotoclub se manifiesta en los relatos de los autores como algo de lo que había que alejarse, que había que diferenciarse. Sin embargo, se reconoce que era el único espacio de formación existente, por lo que algunos de los autores entrevistados señalaron haber pasado por alguna de las instancias propuestas por el Foto Club Argentino, ya sea de concurso o de formación.

El autorretrato como (auto)afirmación del autor

En la década del setenta, los/as referentes del naciente campo fotográfico de autor²⁵ instalaban –mediante el ejercicio de la práctica– los "requisitos" para ingresar en las lógicas del arte y la necesidad de alejarse de la dogmática del fotoclubismo. La década del ochenta constituyó el ingreso de la fotografía en el mercado del arte a nivel internacional, mientras que, a nivel local, los cimientos del campo se comenzaban a levantar: "podría decirse que los primeros años de conformación del campo se caracterizaron por un despertar amplio, ambicioso, ecléctico y *amateur* que movilizó a los actores detrás de temas clásicos del debate fotográfico, de la historia de la fotografía local y del mismo presente histórico" (Pérez Fernández, 2011: 35).

²⁵ Cuando decimos que el campo fotográfico era en esa década un campo incipiente, esto no quiere decir que no podamos encontrar exponentes anteriores que hayan utilizado la fotografía con fines expresivos. Considero importante mencionar brevemente aquí a un grupo de diez fotógrafos fundado en 1953 e integrado por Ammenarie Heinrich, Anatole Saderman, Hans Mann, Jorge Friedman, Alex Klein, Fred. S. Schiffer, Ilse Mayer, José Malandrino, Max Jacoby y Pinérides Fusco, que formaron la así llamada "Carpeta de los diez". Al tiempo se incorporaron Eduardo Colombo, Juan Di Sandro, Augusto Valmitjana y Borelaw Senderowicz. Si atendemos a los nombres de estos/as fotógrafos/as, podemos advertir la fuerte presencia de la corriente migratoria de postguerra, muchos de ellos nacidos en países europeos. Con una fuerte influencia modernista, de la Bauhaus y el fotomontaje, la dinámica de trabajo que desarrollaron consistía en el intercambio de fotografías y críticas dentro de una carpeta: alguien colocaba una imagen dentro de la carpeta, la misma circulaba y cada quien escribía una crítica sobre la fotografía allí contenida. Consideraban que por ser amigos, el desarrollo de la crítica por escrito representaba una ventaja por sobre la crítica en presencia del autor. Gestionaron seis muestras colectivas entre 1953 y 1959, año en el que el grupo se disuelve (Sanguinetti entrevistada por Merle, 2010). Considero que "la carpeta de los diez" es un antecedente de una búsqueda colectiva basada en la reivindicación de la fotografía como parte de las artes plásticas. Sin embargo, en términos estéticos, las fotografías reproducían el paradigma modernista europeo, sin búsquedas estéticas de autor particulares. El valor de estas fotografías no radica tanto en la mirada personal como en el valioso trabajo colectivo por instalar un campo de producción local, en el que además generaron un cuerpo de retratos de los referentes del campo cultural de la época de gran valor histórico.

En los años ochenta, durante los primeros años de actividad propia del campo fotográfico en el marco de la apertura democrática, los abordajes estéticos dominantes fueron el paradigma modernista y el registro documental. El primero, se inscribe dentro de la vanguardia y se proponía capturar el ritmo de la era moderna, el lugar de la máquina, la vida en las ciudades. Utilizaban composiciones simples, con una importante presencia de la geometría y al ritmo de la imagen, con un manejo consciente y cuidado de la luz. El exponente de referencia de la generación anterior es Horacio Coppola, que –habiendo estudiado en la escuela alemana de la Bauhaus– se convirtió en unos de los eslabones fundamentales para la llegada de dicha estética al país.

Por su parte, el paradigma documental se apoya en el registro indicial realista, en el que se aborda una temática en profundidad y se desarrolla bajo la forma de ensayos o series. Si bien prevalecen las temáticas de corte social y de denuncia, el registro de la vida privada se realiza, en grandes rasgos, bajo la misma resolución estética que se le aplica a los “grandes temas”: fotografía directa, blanco y negro, retratos contextualizados con lo que rodea al personaje.

Tanto quienes se inscribían en uno como el otro, reconocen haberse autorretratado, algunos llevaron esta inquietud más allá e incluyeron el autorretrato en su propia obra. Los primeros, con imágenes que exploraban cuestiones formales –incorporación de reflejos, juegos de geometría y fotomontajes en ampliadora, por ejemplo– y los segundos con registros de su propia imagen en algún espejo "para terminar el rollo" o alguna "sombra curiosa". En muchas de estas imágenes, aparece la cámara fotográfica en el reflejo o en la sombra.

La generación encargada de dar consistencia al campo fotográfico de autor en Argentina comenzó a principios de los años ochenta a autorretratarse, tímidamente e imitando a ciertos autores norteamericanos y europeos que ya tenían repercusión internacional. En este momento, una de las manifestaciones más significativas –en términos de esferas de circulación de estas imágenes– fueron las muestras colectivas organizadas por la galería Omega, "Los Fotógrafos - Autorretratos", cuya primera edición se realizó en 1983, y se reeditó, convocando a otros autores en 1990, 1996 y 2000. En cada muestra, cada autor participaba con un autorretrato de su autoría. En 1985, el Grupo de Fotógrafos (GUF), integrado por Elías Mekler, Filiberto Mugnani, Cristina Sarasa, Ricardo Tegni y Gabriel

Valansi realizaron una serie de retratos de sí mismos en tanto grupo, que expusieron bajo el título 5x5 en la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín (Pérez Fernández, 2011).

Ataulfo Pérez-Aznar, curador de la serie de muestras de "Los fotógrafos" de la galería Omega, no puede separar su práctica como fotógrafo del autorretrato: es una búsqueda constante, presente "en todos mis negativos, o en casi todos". En el año 2012 editó una muestra retrospectiva recuperando esos autorretratos en la Fundación Lebensohn, en los que incluye por ejemplo fotos de él junto a su familia. Cuando comenzó a editar la muestra, notó, con cierta sorpresa, la cantidad que tenía y lo sostenida en el tiempo que había permanecido esta práctica.



Ataulfo Pérez-Aznar
s/t de la serie "Autorretratos"

En esta fotografía, Ataulfo Pérez Aznar proyecta su sombra sobre una escultura de un león, apunta la cámara y se registra sobreimpreso. La cámara que apunta –como fusil, pero también como escopeta de caza– establece una relación entre el animal y quién apunta, en este caso, Pérez Aznar. Es un león inmóvil y un arma que sólo apunta para registrar una

mirada. Tampoco vemos la cámara que ha quedado fundida en la sombra misma de fotógrafo, pero podemos completar la figura –el contenido del contorno que la sombra señala– a partir de la pose allí definida. En la serie completa de los autorretratos de Ataulfo esta operación se repite varias veces, proponiendo siempre un vinculación de sentido entre su sombra y la superficie sobre la que la proyecta.



Sin título



Panama

En estas dos imágenes (y en algunas otras más) aparece la sombra o el reflejo sobre algún referente asociado al universo semántico de la muerte: cementerios, tumbas, ataúdes. Merece señalarse que esta temática estará presente en varios trabajos fotográficos y como señalan algunos autores (Barthes, Sontag) la relación de la fotografía con la muerte está

presente desde su inicio. Por la especial relación que poseen con el tiempo, todas las fotografías son, al decir de Sontag, *memento mori*.

Como ya hemos dicho al comienzo de este capítulo, podemos señalar variadas estrategias para construir un discurso autorreferencial dentro del cuerpo de la obra de un/a autor/a. La definición de algunas de ellas tiene que ver con el momento del campo fotográfico de autor, y de sus relaciones con otros lenguajes como, principalmente, la pintura, la *performance* y las artes escénicas. Otras tienen que ver con la historia de vida del autor, con la elección de hacer referencia a fenómenos más amplios de la realidad político cultural del país o del mundo, y su inscripción en ella. En algunos/as autores/as, la construcción de sus imágenes se define en el señalamiento de una relación con un otro y a partir de ese vínculo, elaboran su discurso a partir de esa relación.

Pensemos aquí el trabajo del fotógrafo Gustavo Germano. En su serie fotográfica titulada "Ausencias" incluye también una imagen de su propio álbum familiar. El trabajo se propone representar escenas tomando como referencia fotografías provenientes de álbumes familiares de desaparecidos y desaparecidas en los que aparecen junto a familiares sobrevivientes. En el mismo sitio, se representa la pose y el gesto de los sobrevivientes, la cámara imita el punto de vista y encuadre de la antigua fotografía. En el lugar de la persona desaparecida, simplemente no hay nada: un lugar vacío.



1969
Gustavo M. Germano
Guillermo A. Germano
Diego H. M. Germano
Eduardo R. Germano



2006
Gustavo M. Germano
Guillermo A. Germano
Diego H. M. Germano
.

Las dos fotografías son colocadas en forma de dípticos, permitiendo establecer la relación

entre una y otra. El sentido emerge de esta relación: sin la fotografía "original", la nueva fotografía no puede dar cuenta de esa ausencia. Sin la fotografía contemporánea, ésta parece una fotografía más de álbum familiar.

La referencia del texto termina aquí de anclar el sentido: confirma la filiación de los retratados mediante la inclusión de sus nombres. La fecha, por su parte, nos permite dar cuenta del salto temporal entre una imagen y la otra. Los hermanos Germano, antes y después de un acontecimiento que no aparece aquí representado, pero que es denotado en la ausencia de uno de ellos: cuatro niños, sólo tres adultos.

El trabajo de Marcelo Brodsky incorpora una "autorretrato como fusilado" dentro de su trabajo "Nexo". "Autorretrato fusilado" es una toma en la Plaza de San Felipe Neri, "donde Franco fusilaba a los republicanos", en 1979, coincidente con la época en que desapareció su hermano Fernando, el 14 de agosto de ese mismo año.



Marcelo Brodsky "Autorretrato como fusilado (1979)" de la serie Nexo

El mismo Brodsky, que militaba en el ERP, había sido baleado en una pierna en Plaza Flores, en Buenos Aires, en mayo de 1977. Al igual que Germano, se exilió a Barcelona. Ambos autores inscriben su historia personal y se autorretratan como parte de un discurso más amplio, con referencias a la historia reciente del país.

La relación de ciertos autores con la última dictadura, los modos de inscribir su historia personal en el marco de la violencia del terrorismo de estado, varía según el vínculo familiar que poseen con las víctimas: ser hija no es lo mismo que ser esposa, o ser hermano/a²⁶; o incluso ser un afectado directo, como haber estado preso/a o desaparecido/a.

De la misma manera que el trabajo de Gustavo Germano, el trabajo de Lucila Quieto "Arqueología de la ausencia" parte de una inquietud personal, de una imagen faltante: no tener fotografías junto a su padre, Carlos Alberto Quieto, desaparecido antes del nacimiento de la autora. Para buscar esa imagen imposible exploró archivos familiares, realizó *collages*, construyó árboles genealógicos. Finalmente proyectó la imagen de su padre desde una diapositiva sobre la pared. Al principio, se retrató a sí misma mirando desde un margen exterior la imagen proyectada. Luego se interpuso en la imagen. "Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella" (Longoni, 2009).

Una vez creado el mecanismo, Lucila invitó a otros hijos e hijas a generar estas imágenes. Así, "Arqueología de la ausencia" no son sólo sus propias imágenes sino que también las de otros trece hijos, trece historias más, en las que su propio retrato convive con los de otros hijos e hijas y sus padres. El mecanismo consistía en que hijos e hijas le acercaban a Lucila las fotografías de sus padres y ella los reproducía en una diapositiva. Luego, se juntaban a proyectar las imágenes y hacer las nuevas fotos, las que finalmente formarían parte de la serie.

²⁶ Existen otros/as autores/as fotógrafos/as que han sido afectados/as por la dictadura, que han sido presos políticos o exiliados/as pero que no abordan directamente en su obra una referencia a la propia biografía. Por ello, abordaremos aquí el trabajo de quienes establecen una mirada a la última dictadura haciendo referencia a su historia personal, autorretratándose o elaborando repertorios fotográficos autorreferenciales de algún tipo.



Lucila Quieto, de la serie *“Arqueología de la ausencia”* (1999-2001)

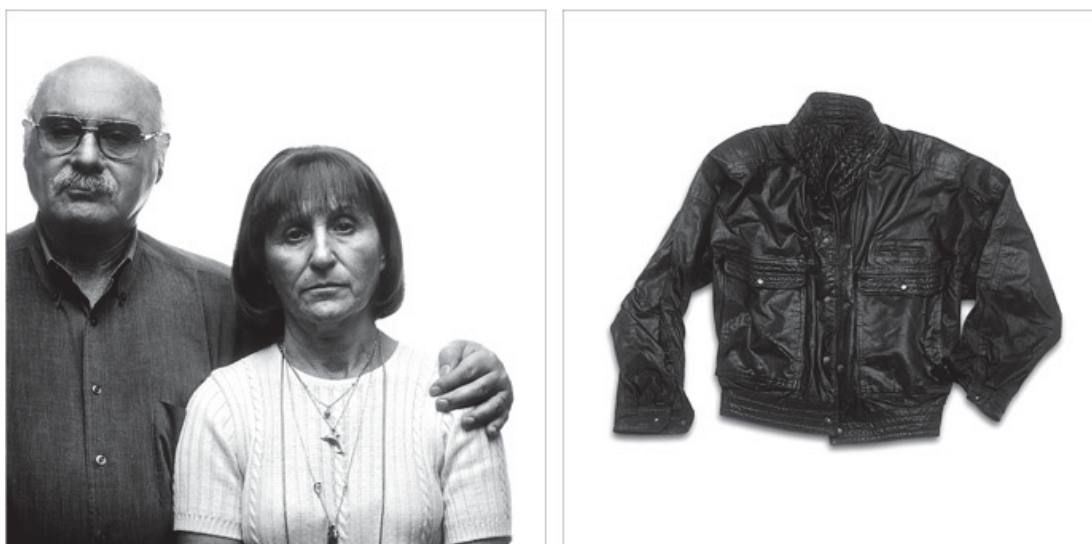
En el trabajo de Quieto, la historia personal se encuentra inscrita en la historia política y cultural del país. Comienza con una motivación personal que luego se proyecta hacia una comunidad afectada de una manera similar por el mismo acontecimiento. Pero hay algo más, que aparece en este encuentro, en este “tercer tiempo” imposible, que es la aparición de los rasgos comunes, los gestos, la fisionomía heredada, la filiación. En este tiempo, en esta contemporaneidad de elementos, Lucila tiene una edad cercana a la de su padre (al momento de haber sido fotografiado). Es aquí en donde el trabajo adquiere una nueva dimensión: no es sólo la inscripción histórica de la imagen, el hecho de ser hija de desaparecidos sino la imagen que busca una inscripción dentro de una genealogía: es, en este sentido, una fotografía familiar que ha sido manipulada para lograr esta particular convivencia de temporalidades.

Tanto en el trabajo de Gustavo Germano como en el de Marcelo Brodsky y Lucila Quieto, la narrativa del Yo se define en un vínculo con un ausente. La ausencia aparece referenciada incluso de manera literal en los títulos de las obras: “Ausencias” y “Arqueología de la ausencia”. La relación de la fotografía con lo ausente, esa capacidad de restituir y volver

presente desde la imagen opera aquí en todos los trabajos, constituyendo un dispositivo privilegiado (con las particularidades de uno y otro) para poner en evidencia tal relación.

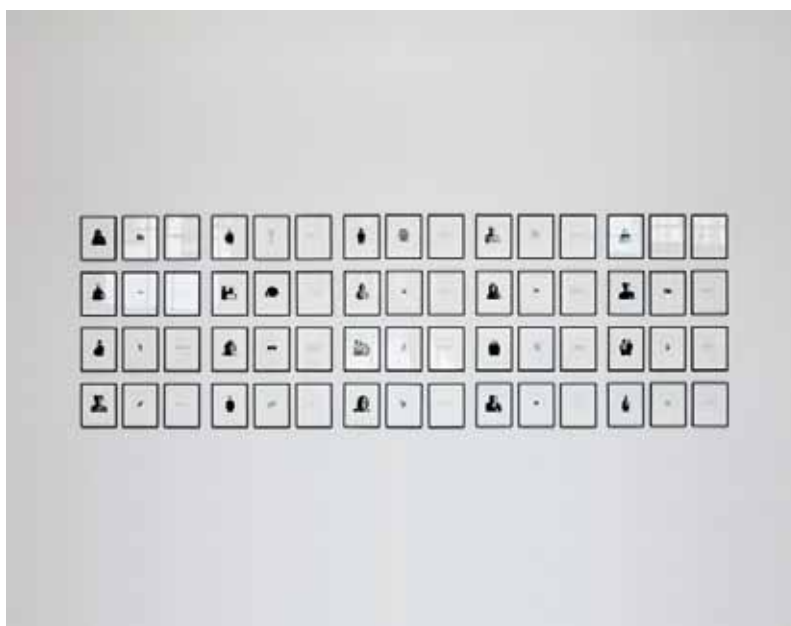
Hay otro trabajo de la fotografía contemporánea relevante a esta discusión. Se trata de la obra de Santiago Porter titulada (justamente) “La ausencia”. La serie de Porter comienza con el siguiente texto (que además de estar en la sala de exhibición se reproduce en su web): “A las nueve y cincuenta y tres de la mañana del 18 de julio de 1994 una bomba estalló frente al edificio de la Asociación Mutual Israelita Argentina, la AMIA, ubicado en la calle Pasteur 633, en la Ciudad de Buenos Aires. La explosión destruyó por completo el edificio de siete pisos y asesinó a 85 personas. En la AMIA se realizaban actividades civiles y sociales exclusivamente. Los autores materiales e intelectuales de la masacre continúan libres”.

Luego de esa presentación, las imágenes se disponen de la siguiente manera:



Yaco y Graciela son los padres de Fabián Marcelo Furman.
Fabián tenía 30 años y trabajaba en el sector sepelios, en el cuarto piso de la AMIA. Tenía puesta esta campera.

Texto e imagen se complementan para establecer la relación entre los elementos. En la presentación en la sala, los textos, los retratos y las fotografías de los objetos aparecen igualados en el montaje, sin jerarquizar uno por sobre otro.



Registro de sala del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2011)

Si bien no hay fotografías del mismo Porter posando ante cámara ni de sus familiares (no es una víctima del atentado, pero sí pertenece y se reconoce como parte de la comunidad judía de Buenos Aires) hay una experiencia vivencial personal que lo llevó a hacer este trabajo. Al respecto escribe: “Mi familia proviene originalmente de Ekaterinoslav (hoy Dniepropetrovsk, Ucrania). Como muchos otros judíos, escapando de los pogroms, los hermanos Porter llegan a Buenos Aires el 12 de diciembre de 1906. Eran cinco varones y una mujer: Rebeca Porter. Rebeca llegó a la Argentina con su primer hijo, de nueve meses, en brazos: Israel Zeitlin Porter, luego conocido como Cesar Tiempo. Israel, como todavía le dicen mis tías, fue el primo hermano de mi abuelo y un personaje mítico en la familia. Para cuando yo tuve la inquietud de leerlo, sus libros ya no circulaban. Y en el contexto de la familia todos argumentaban haberlos prestado. El lugar inexorable donde sus libros no podían no estar, era la biblioteca de AMIA. Cuando finalmente decidí llevar a cabo mi investigación sobre sus libros como posible material para mi propia producción, explotaron la bomba”. Fue esa coincidencia el motor inicial del trabajo, lo que punza a Porter para comenzar a desarrollar esta serie.

La ausencia se representa aquí con la imagen de un objeto elegido por los familiares de la víctima. El texto permite establecer algún indicio del motivo de esta elección. Del mismo modo que en el trabajo de Germano, el trabajo de Porter indica un ausente por la falta del retratado y la presencia del objeto fetiche puesto "en lugar de". La materialidad –inerte– de estos objetos al lado de la potente presencia de los rostros vitales –el dolor y la tristeza son también manifestación de vitalidad– de los familiares de las víctimas funcionan aquí como otra estrategia de representación de la ausencia.

Pasemos a otro trabajo, que se construye de una manera diferente. En el trabajo de Julie Weisz, la autora no marca una distinción clara entre el retrato y el autorretrato: "en esos autorretratos que me hice en los noventa, que es la época más intensa, donde yo empiezo a tener, no sé yo supongo que estaría buscando mi identidad pero también desde esos años empiezo un trabajo de identidad femenina en una comunidad étnica en Formosa. Sería en el fondo una cuestión de inseguridad; yo siempre fui muy linda y sin embargo creo que no me tenía mucha conciencia, entonces me buscaba... ¿cómo era? ¿cómo era? y cómo me veían. Los retratos de las mujeres tobas son también autorretratos... con esas fotos yo buscaba la identidad femenina... qué era ser mujer... y entonces estaba [en la serie] esa foto de la mujer toba embarazada". Las fotografías de esas otras mujeres son también para Weisz autorretratos, son su manera de poner en escena su identidad femenina: mediante la apelación de un cuerpo de otra (radicalmente otra), con la que sólo se comparte la condición sexual de ser mujer. "En 1990 comencé a investigar el tema del autorretrato. A medida que el tiempo pasaba y los cambios de mi vida se iban sucediendo, yo me ponía frente a la cámara y sentía que cuando me tomaba la foto dejaba la angustia impresa en la emulsión. En imágenes como la de la mujer embarazada y la mano en la terapia intensiva en que no soy yo, me siento reflejada y son una parte de mi historia, soy yo muriendo y soy yo pariéndome a mí misma. Por eso el nombre de "autorretratos circulares", como los ciclos de la vida".



Julie Weisz, de la serie "Autorretratos circulares"

Mientras que en el trabajo de Quieto se parte de lo particular que luego trasciende a otras historias similares, en el trabajo de Weisz, se recurre a otras mujeres para narrar una historia única, universal, en términos de "ciclos de la vida". Mientras que la subjetividad que se propone en las fotografías de Quieto se funda en marcas sociohistóricas y aparecen las referencias a sujetos individuales (incluso con nombre y apellido), el trabajo de Weisz utiliza el propio cuerpo para diluirse en una condición de género, de una experiencia de vida relatada en una primera persona, aunque recurra al cuerpo de otras mujeres para construir el sentido de la serie. En la serie de Weisz conviven imágenes de distintas procedencias. Así como las dos imágenes de arriba son otras mujeres que representan el nacimiento y la muerte, en la serie aparecen otras representaciones sobre el sujeto, como por ejemplo imágenes de su infancia provenientes de su propio álbum familiar y la fotografía carnet.



Julie Weisz, de la serie "Autorretratos circulares"

En el mosaico de fotografías carnet, múltiples mujeres (algunas incluso repetidas) posan ante la cámara. Son imágenes provenientes del estudio fotográfico comercial que la familia tuvo durante muchos años. Weisz se apropia de estas imágenes, las multiplica y pone en relación. Una vez más, la propia imagen se construye desde lo múltiple.

Hay otras maneras de entender la relación entre los registros familiares y el cuerpo de la propia obra fotográfica. Cuando Daniel Merle habla de su trabajo establece un juego entre sus registros domésticos y la fotografía "de la realidad": "lo que a mí me resultó muy interesante fue que yo podía vincular entre las fotos contemporáneas una movilización en la calle y contemporáneamente mis hijas jugando en su cuarto, vincular esas dos realidades y ampliar el espectro del público... porque en realidad una foto familiar está siempre bastante descontextualizada, no podés fijarte más que en la ropa a lo sumo, ahora si vos la contextualizás en otra foto de la realidad se potencia... y me gustó esa experiencia."

Son autorretratos que se proponen recuperar una esfera de lo doméstico, de la vida familiar, del paso del tiempo: son esferas diferentes, para Merle la fotografía familiar está "descontextualizada" y se "potencia" con otra "foto de la realidad". Aquí aparece otra cuestión: la fotografía "de la realidad" a la que hace referencia es la fotografía de la realidad sociopolítica del país, ya que su trabajo era el de reportero gráfico²⁷ y constantemente se encontraba fotografiando este tipo de acontecimientos. Cuando Merle señala que la decisión de "vincular esas dos realidades" para "ampliar el espectro del público" pone en evidencia que la significación que él le otorga a esa imagen no es la misma que la que le puede otorgar el espectador. Cuando piensa en términos de ampliación del espectro del público, piensa en que es necesario la inclusión de imágenes de un dominio externo al del registro del álbum familiar, cuya significación y puesta en valor pareciera ser para Merle exclusiva de los miembros del colectivo familiar que allí se presenta.

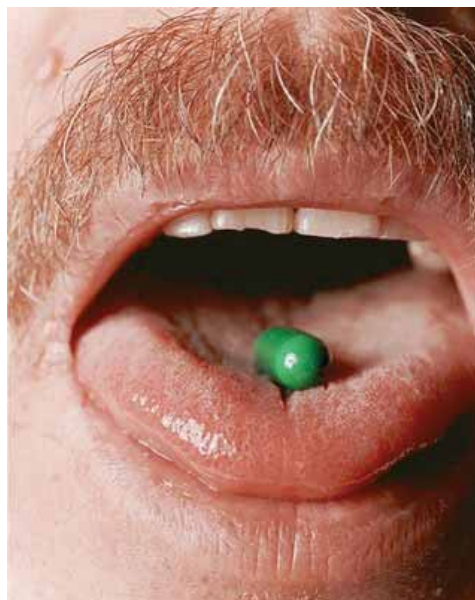
Los trabajos que hemos visto hasta aquí se inscriben dentro del campo fotográfico, dialogan y transitan sus circuitos exhibitivos. Veamos ahora qué sucede con las imágenes fotográficas que se inscriben en el campo del arte contemporáneo.

²⁷ Daniel Merle ha trabajado siempre vinculado a la fotografía de prensa. Hoy, es editor fotográfico del diario La Nación y coordina el taller de fotografía documental "Fotodoc".

Lo autorreferencial como campo ampliado: Artistas visuales y fotógrafos

Con el correr del tiempo y con la llegada la década del noventa, el autorretrato propiamente dicho fue dejando de tener protagonismo frente a la proliferación de otro tipo de formatos autorreferenciales, en los que los elementos visuales elegidos eran variables, constituían citas a la historia personal, incorporaron materiales de archivos familiares y de esta manera, pusieron de manifiesto toda otra serie de elementos que no tenían que ver exclusivamente con la representación del propio cuerpo y el propio rostro: la incorporación de los vínculos familiares y afectivos, del espacio doméstico, de objetos relevantes del universo cotidiano de sus autores/as.

Será recién en esta década, con el uso de la herramienta fotográfica por parte de artistas provenientes de una formación en artes visuales cuando la estética fotográfica se vea marcadamente modificada, con la incorporación de recursos plásticos y conceptuales diferentes a los utilizados hasta el momento. Será aquí cuando el autorretrato fotográfico comienza a ser exhibido ampliamente dentro de los circuitos artísticos públicos y privados e incorpora el registro de situaciones íntimas y cotidianas de los autores. Veamos aquí algunas imágenes representativas de este cambio.



Cóctel, Alejandro Kuropatwa (1996)

Esta fotografía pertenece a Alejandro Kuropatwa y la serie a la que esta imagen pertenece se titula “Cóctel”. En ella, el autor registra (y en ese acto, también, se registra a él mismo) las píldoras que consumía para combatir el virus del HIV. Kuropatwa, que además trabajaba de fotógrafo comercial, en un estudio fotográfico en el que se retrataban importantes figuras de la cultura rock local, no tiene prejuicios en incorporar la estética publicitaria y utilizar en su obra los métodos de trabajo propios de ese lenguaje. Los campos se volvían más permeables. Para entonces, la fotografía estaba en pleno proceso de incorporación y relación con otros soportes de las artes visuales.

Si miramos el contenido del libro “Artistas argentinos de los noventa” editado en el año 1999 por el Fondo Nacional de las Artes, podemos advertir que la fotografía ingresa allí de la mano de artistas visuales que trabajaban con otros lenguajes, y son pocos los fotógrafos provenientes del campo fotográfico que aparecen allí²⁸.

La elaboración y la puesta en circulación de estas imágenes de carácter autorreferencial permitió a sus autores/as hablar de su propio mundo, de su experiencia cotidiana, mientras que a su vez conformaban discursos visuales de época e ilustraban un modo de estar en el mundo representado en una estética determinada. Los repertorios autorreferenciales dominantes en la (más) joven generación de fotógrafos/as de esta década se centraron en poner en evidencia el entorno en el que vivían (o incluso viven) e incorporar el registro de su vida cotidiana al cuerpo de su obra.

Con dispositivos narrativos más o menos elaborados, con técnicas más o menos sofisticadas que van desde la estética del “point and shoot²⁹” a puestas en escena pensadas y producidas para la imagen, lo autorreferencial comenzó a adquirir una serie de matices y variantes a explorar. Juan Travnik señala como distinción dos maneras que los/as fotógrafos/as poseen de vincularse con la fotografía: quienes van hacia el hallazgo y quienes construyen sus imágenes. En el campo de lo autorreferencial, esta distinción puede resultar de utilidad.

²⁸ De los 57 autores contenidos en el libro, Alberto Goldenstein, Raúl Flores, Marcos López, Alejandro Kuropatwa, Andrea Osera y Paula Zuker utilizan la fotografía como el lenguaje central en el desarrollo de su obra.

²⁹ “Apuntar y disparar”, una estética que además de ser fotografía directa, es realizada con cámaras automáticas, en donde los criterios de exposición y manejo de la luz quedan a criterio de la cámara. Esto da como resultado imágenes que remiten (en su estética y no en sus temas) a la fotografía amateur.



s/t
Guillermo Ueno, 2010

Entre los primeros, encontramos los trabajos de Guillermo Ueno e Ignacio Iasparra, pero esta lista podría ampliarse a muchos nombres más, ya que esta apelación a lo íntimo poético, a una estetización de lo cotidiano vuelto extraordinario por el modo en que es fotografiado desarrollado en el país principalmente por estos autores, marca y funda un paradigma al que se suman numerosos autores más jóvenes. La “fotografía de luz edulcorada que todo lo roza” dirá Alberto Goldenstein que “se vuelve empalagante. Guillermo lo hace de una forma impecable, a él se lo permito por ser el primero”, a lo que Travnik dirá “no es fácil hacer una foto a lo Ueno, ¡parece, pero no! Por eso es un estilo tan imitado, porque parece, pero no todas llegan...” Hay una manera de mirar el entorno de lo cotidiano inmediato que se ha establecido como una estética de referencia, reproducida por generaciones más jóvenes que imitan el estilo.

Volviendo a la clasificación propuesta por Travnik, en el segundo grupo, el de quienes construyen imágenes, también encontramos exponentes que apelan al universo de lo autorreferencial. Tal es el caso de Ananké Asseff. En su obra, la autora recurre a la utilización del propio cuerpo como materia prima para construir un discurso sobre la violencia, sobre la vulnerabilidad del cuerpo femenino. Compuesta de tomas cuidadosamente construidas, la serie denominada "Retazos del Paraíso (autorretratos)" reproduce distintas escenas que tienen a la fotógrafa como protagonista.



Ananké Asseff
de la serie "Retazos del paraíso"

Mientras que en el periodo anterior los autorretratos se proponían poner en relación la construcción de la propia imagen con comentarios y referencias a procesos políticos e históricos, contemporáneos o recientes, en este conjunto de autores la mirada se vuelve marcadamente intimista, centrada en sus relaciones afectivas inmediatas y los procesos de configuración de su subjetividad en términos de su propia experiencia vital personal: ser mujer, ser madre/padre, ser enfermo de VIH. Si bien estos elementos pueden emplazarse en discursos más amplios, los dispositivos narrativos a los que apelan no incluyen la experiencia de otros, como sí sucedía en los autores anteriores. Cuando Alejandro Kuropatwa construye las imágenes de sus cócteles, elabora un repertorio fotográfico autorreferencial que no pretende hablar del SIDA en términos abstractos o generales, sino que se propone hablar de su propia relación con la enfermedad, basada en su propia experiencia de vida y su propia rutina con la medicación asignada, y a partir de esta operación –de referir a su vinculación personal– habla del HIV como fenómeno social.

Otra diferencia importante con la generación anterior es que las fotografías de lo íntimo se vuelven más narrativas: ya no se limitan a registrar escenas estáticas como objetos y retratos sino que lo que la cámara irrumpe en algo que está sucediendo en el tiempo: un desayuno, una acción entre dos personajes, cualquier acción cotidiana. Con mayor o menor grado de

construcción y de reproducción de la escena, el resultado documenta una secuencia particular: es un instante que recorta, la mirada del fotógrafo se detiene en ella. Al espectador la imagen le presenta un desafío: al incorporar una mayor cantidad de elementos y un manejo de la luz que apela a la operación mostrar/ocultar, la lectura se complejiza. Además, se ubican en el borde de una fotografía doméstica simple, sencilla. Guillermo Ueno dirá: “la fotografía es una técnica sencilla, a diferencia de la pintura por ejemplo” y el desafío es entonces ingresar a lo que allí se propone mostrar. Son fotografías que al acercarse al registro doméstico se alejan de la estética de la generación anterior. No sólo por la incorporación del color (en la obra de los referentes anteriores predomina el registro en blanco y negro) sino también por la utilización, en algunos casos, de cámaras compactas para el desarrollo de su obra.

Esto habilitó no sólo la producción de imágenes en esta clave por parte de autores más jóvenes sino también la revisión y edición de materiales de archivo por parte de los autores de la década anterior: todo aquello que había quedado por fuera de los circuitos exhibitivos cuando las reglas del campo eran otras, ahora podía ser reconsiderado, puesto en relación con nuevas imágenes, construyendo otros dispositivos exhibitivos más relajados. La igualación de imágenes técnicamente más logradas con imágenes defectuosas y la inclusión de imágenes de archivo elaboradas por otros junto a imágenes propias fueron las estrategias más frecuentes, estableciendo una convivencia de imágenes de diferentes orígenes.

Daniel Merle –que en el año 2008 realizó una muestra que ponía en relación fotografías de su álbum familiar (tomadas por su padre), con fotografías de su propia familia y su vida laboral (tomadas por él)– señala: "Nunca tuve, en realidad, nunca pensé como un artista, siempre me pensé más o menos como un fotógrafo en aprendizaje. La verdad, lo que yo hacía y hago aún hoy, experimento con la cámara para explorar una eficiencia técnica, sobre todo cuando era más chico... lo que hacía era probar con mis hijas para probar película, lentes, para probar y testear mis resultados... nunca hice mucha diferenciación entre mi trabajo y mi vida familiar, siempre está en los mismos rollos y siempre sigue estando bastante indiferenciado". El desplazamiento del campo fotográfico hacia la posibilidad de incorporar registros con esta estética permitió que imágenes elaboradas para "explorar una eficiencia técnica" fuesen incluidas en el cuerpo de la obra.

La muestra, reeditada este año en la fotogalería del Teatro San Martín y titulada “Mala memoria”, recupera estos materiales y los exhibe nuevamente. Sin embargo, estas relaciones que el autor propone entre su vida personal y los registros de la vida pública mediante su actividad fotoperiodística no quedan en evidencia. Las imágenes se presentan en distintas paredes, sin terminar de establecer al espectador estos juegos entre unas y otras que el autor se propone. Por un lado, vemos las imágenes de su vida privada (sus hijas en el jardín de su casa o en interior de un departamento) y, en la pared siguiente, opuesta a esto, vemos imágenes de sus trabajos fotográficos: una serie de gente en situación de calle, unos paisajes urbanos del microcentro porteño y algunas imágenes de actualidad de su trabajo como reportero gráfico. ¿Qué relación –formal y de contenido– se puede establecer entre unas y otras? Pareciera que la articulación no es tan sencilla cuando el contenido de lo socioplítico no se inscribe de forma evidente en la propia biografía, como lo vimos en los trabajos de Quieto, Germano y Brodsky. Aquí la subjetividad del autor no logra combinar estas dos esferas, la de lo íntimo familiar con lo público social de sus registros en la calle.

Y quizás el vínculo también se dificulta porque estamos ante formatos y estéticas diferentes. El riesgo con la fotografía es que, al estar inscripta en otros usos sociales, la incorporación de fotografías familiares a una exhibición en la que también se incluyen ensayos con otra estética, estas primeras queden relegadas a un lugar secundario, como datos de contexto, como registros elaborados con otra intensión y que el autor ahora desea incorporar a su obra y exhibirlas en estos términos. Merle elige conscientemente la incorporación de estas imágenes domésticas para ser exhibidas. Sin embargo, esta articulación que propone no se logra en términos de relato visual: en el montaje elegido en sala, las imágenes aparecen como pertenecientes a conjuntos diferentes, separadas entre sí, lo que dificulta al espectador establecer ese vínculo que el autor pretende. Lo que queda en evidencia es esta dificultad de establecer relaciones entre el mundo íntimo y el oficio.

La propia obra, la propia imagen y todo lo demás

Si bien todos los autores entrevistados llevan adelante estrategias para generar con la

fotografía un modo de subsistencia, participando de otras esferas de lo fotográfico –la fotografía publicitaria, de prensa o comercial– cada uno/a de ellos/as significa este proceso de maneras diferentes. “Querer cultivar la fotografía como un arte es condenarse a una práctica que duda de su legitimidad, reflexiva e inquieta, siempre en busca de justificaciones” (Chamboredon, 2003: 257). Sumado a que incluso quienes poseen una amplia trayectoria y reconocimiento –premios y salones nacionales ganados, becas y distinciones– el acotado mercado del arte para comercializar sus obras hace que necesariamente los/as autores/as busquen otro modo de mantener sus economías. Quienes poseen cierto reconocimiento se dedican a la docencia³⁰, en talleres que imparten en sus viviendas o en algún espacio compartido con otros para tal fin, con el objetivo de lograr un ingreso fijo mensual, o bien son convocados a trabajar en dependencias del área de cultura de los distintos niveles de la gestión pública como fotogalerías, espacios de arte o proyectos editoriales y expositivos.

La elección de una estrategia por sobre otra define una posición específica en el campo de lo fotográfico, entendido aquí como el conjunto de relaciones que los autores establecen con la fotografía (como lenguaje expresivo, como herramienta de trabajo, como saber específico). Estas posiciones establecen modos de relación entre los miembros del campo del arte fotográfico. Mientras que para los/as fotógrafos/as consagrados durante la década del ochenta el autorretrato era un ejercicio íntimo, para los/as fotógrafos/as que desarrollaron su estética a lo largo de la década del noventa, estos repertorios autorreferenciales aparecen ya como parte del cuerpo de su obra.

Si bien algunos de estos trabajos pueden despertar ciertas críticas sobre su confección y calidad técnica –sobre todo por parte de los/as fotógrafos/as mayores de cincuenta, pertenecientes al grupo de "consagrados" en la década anterior– se reconoce como un valor el "coraje" y "lo jugado que es" exponerse ante la cámara en ciertos trabajos de estos/as fotógrafos/as más jóvenes. Siempre será la relación con un grupo legitimado y un público lo que definirá la modalidad y la urgencia de las cuestiones que se plantean los virtuosos (...)

³⁰ La docencia se convirtió en una alternativa concreta en la década del noventa, producto del creciente acceso a equipamiento fotográfico importado durante la paridad cambiaria con el dólar. Muchos aficionados accedieron a relativamente bajo costo a equipos profesionales de una complejidad mayor de manejo, por lo que aumentó la demanda de este tipo de espacios de formación.

La preocupación por la legitimidad, así como la preocupación por la libertad creadora, nacen por lo tanto en y por la relación con el grupo. Si bien la preocupación por la libertad creadora, determinada por la relación con la cámara, está presente en todos los fotógrafos, toma formas diferentes según la relación que éstos mantengan con los grupos que definen, para ellos, el conjunto de los temas significantes (Chamboredon 2003 : 274-275).

La situación que Jean-Claude Chamboredon describe en su artículo –publicado originalmente en 1965 en la compilación de “Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía” de Pierre Bourdieu– se asemeja bastante a lo que en las entrevistas algunos de los autores argentinos plantean: la búsqueda de legitimidad es en sí misma una búsqueda de diferenciación con otros actores diversos, que según cada caso, representan un "límite", que por momentos se presenta como ético y por momentos como estético, por momentos es generacional, por momentos es de género. También aparecen otro tipo de distinciones y distanciamientos: frente a los/as fotógrafos/as publicitarios/as, frente a ciertas prácticas deshonestas relacionadas con la prensa, la fotografía de moda o las estrategias de inclusión despreciables de los "saloneros" –quienes "especulan con el gusto o el interés de los jurados" para desarrollar su obra, así como permanece el distanciamiento de los “fotocluberos” del periodo anterior. Si antes el fotoclub representaba el principal grupo del cual diferenciarse, ahora la distinción opera hacia una diversidad de otros, lo que si bien diluye el antagonismo también complejiza el mapa de posiciones posibles.

El autorretrato aparece en este escenario como la práctica que permite a los autores una exploración aparentemente honesta, desinteresada y sobre éstos –al margen de las valoraciones estéticas señaladas como secundarias por los entrevistados del tipo "me parece interesante", "no es mi estilo pero" o bien "yo me he fotografiado, pero no como parte de mi obra fotográfica"– no pareciera haber demasiado conflicto, más allá de las estrategias utilizadas por los demás para su elaboración y puesta en circulación. De hecho, con la popularización del autorretrato realizado por amateurs ha habido un creciente interés por parte del campo fotográfico de autor por atender a este tipo de prácticas, realizando convocatorias y publicando material de aficionados, compilados en publicaciones³¹ o en

³¹ Tal es el caso de la publicación del proyecto "A través del espejo" editado por el fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, en el que compila una serie de autofotos realizadas mediante la utilización de una superficie

muestras colectivas.

Tanto unos como otros reconocen una exploración temprana en el campo del autorretrato, movilizada por diferentes motivos que van desde una neta curiosidad técnica hasta diferentes tipos de exploración identitaria –como ya hemos dicho– principalmente de género pero también de clase, de grupo generacional, de una comunidad de pertenencia específica. Sin embargo, son los autores más jóvenes –podemos pensar en Res (1957) como bisagra generacional entre unos y otros– los que incorporan el autorretrato o más bien, repertorios fotográficos autorreferenciales, al cuerpo de su obra.



Yo cacto
Res, 1996

La representación del sí mismo adquiere estrategias enunciativas diferentes y escoge técnicas y recursos estéticos particulares. La obra de Res de 1996 titulada "Yo cacto" es un ejemplo de esto. Al respecto el autor señala "yo cacto más que una transformación es la presentación simultánea de distintas posibilidades de ser aquí/ahora. Decidí hacerme cacto por intuición y afinidad. Y también por pensar que en muchos aspectos mi vida se asemeja a la de ellos". La superficie corporal que la imagen representa no alcanza para dar cuenta de los aspectos del sí mismo que el autor desea plasmar en la imagen. Elige entonces la secuencia de cuatro imágenes, en las que paulatinamente se transforma en cactus. Si bien en el texto aclara que se trata más de "distintas posibilidades de ser aquí/ahora", la estructura visual de la obra –sumado al recorrido de la mirada que "lee" la imagen de izquierda a

reflejante (espejos, metales, vidrios) y son para el autor "reflectogramas": todas estas fotografías fueron "apropiadas" por Fontcuberta de la web, en donde circulaban en varias redes sociales y sitios de fotografía. Según el autor, el proyecto hace "antropología de la imagen", seleccionando fotografías que circulan en Internet, bajo la justificación de que "si lo ponen en el espacio público es porque quieren compartirlo". <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100922/joan-fontcuberta-convierte-antropologo-imagen/491728.shtml> (septiembre 2010)

derecha, como el texto escrito occidental– marca una sucesión, un cambio progresivo que avanza de una imagen a otra. El sentido de la imagen se completa en esta convivencia y superposición del autorretrato con el cactus, que posee en sí mismo ciertas connotaciones culturales que el autor desea asociar a su propia imagen.

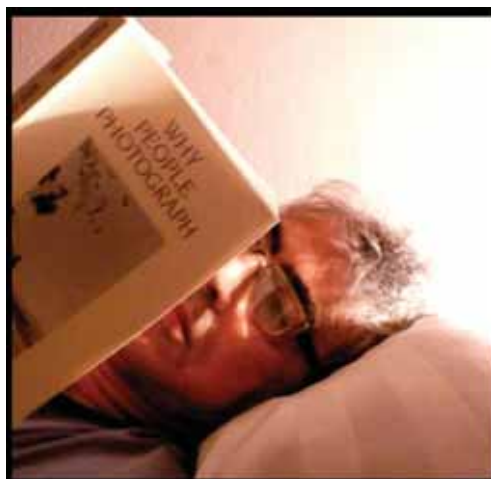
La categoría de repertorio fotográfico autorreferencial nos es de gran utilidad para pensar no sólo la obra de estos/as autores contemporáneos sino también las imágenes elegidas por ellos/as para ser puestas en circulación en el espacio público virtual. Serán las nuevas esferas de circulación y presentación en redes sociales virtuales como Facebook, las que habilitarán una elaboración de una imagen subjetiva diferente, atendiendo a otras reglas y apelando a otras estrategias enunciativas.

Los/as fotógrafos/as en la red: autorretratos y fotografías de perfil

Los modos de referenciarse a sí mismo se han visto modificados y ampliados, no sólo por el avance de las técnicas sino también por una apertura a otras modalidades del lenguaje visual. Si recorremos las imágenes denominadas "Autorretratos" que circulan en Internet, veremos una diversidad importante de ejemplos. Si nos limitamos a mirar las imágenes de perfil utilizadas por los/as fotógrafos/as autores/as entrevistados/as en la plataforma de Facebook nos encontramos con imágenes que no responden estrictamente a convenciones de décadas atrás, pero que pueden ser incluidas y puestas en circulación en este tipo de plataformas.



Vemos aquí una imagen de perfil del fotógrafo argentino Eduardo Gil. Abajo de la fotografía detalla: "Autorretrato. Podoscopio digital. Registro de imagen directo. Color original. Estudio N° 2. Buenos Aires 16/11/2011 © Eduardo Gil". La relación indicial (nunca más literalmente entendida) de huella realizada por su pie sobre un aparato médico de registro, es considerada aquí como un autorretrato. La parodia al modo de titular y referenciar técnicamente una imagen dentro del campo del arte (señalando la técnica y la fecha de realización) termina de definir el sentido de la apelación a un género propio del campo del arte para significar una imagen proveniente del campo de la medicina, de las técnicas de diagnóstico por imágenes.



Esta en cambio, la fotografía de perfil de Alberto Goldenstein, lo muestra leyendo un libro paradigmático de la reflexión de autores sobre su propia obra, como lo es “Why people photograph” de Robert Adams. Puesta en circulación en Facebook, entre millones de otras fotografías, el título del libro se resignifica, estableciendo un juego entre la imagen y su contexto de circulación.

Ejemplos como estos abundan en las redes, y si bien no son incluidos por los autores como parte del cuerpo de su obra fotográfica personal, dan cuenta de un nivel de conciencia sobre las posibilidades y desplazamientos contemporáneos en el terreno de la imagen. El terreno

de las redes sociales se presenta para ellos y ellas como un campo para dar a conocer sus talleres y difundir premios y muestras. "Trato siempre de poner una foto interesante, en la que salga yo pero también que sea fotográficamente interesante", señala Barreda. Hay una conciencia sobre la visibilidad de las redes y las posibles estrategias de difusión que allí se pueden desplegar. Casi ninguno/a de los/as autores/as entrevistados/as coloca allí imágenes de su obra, sino que aparece en piezas gráficas desarrolladas para difundir cierta actividad: sus fotografías aparecen reproducidas con otro marco referencial en la mayoría de los casos.

La puesta en circulación de la imagen de los/as autores/as fotógrafos/as es un modo más de elaborar y construir una función autor (Foucault, 1986; Chartier, 2000): muchas de las fotografías que allí colocan son aquellas que no son parte del cuerpo de la obra –incluso son generadas con otros dispositivos– pero dan cuenta de una estética, de un modo de ver que complementa su propia obra y se vale de los recursos enunciativos que la web facilita, como el etiquetado de personas y la posibilidad de desarrollar textos más extensos.



Marcos López, fotografía de perfil en Facebook

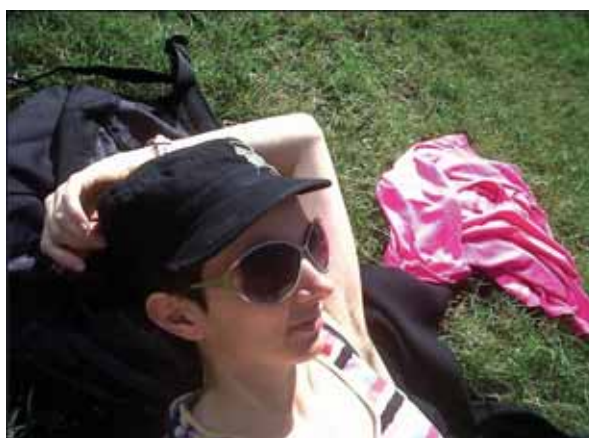
La intensa actividad de Marcos López en Facebook es un ejemplo de ello. Incluso para el catálogo de su última muestra en el Centro Cultural Recoleta “Debut y despedida” en abril de 2013, recurre al diseño tipográfico y a las elecciones cromáticas que Facebook utiliza. En los textos escritos por López que acompañan las imágenes, en el lugar donde se coloca la

pequeña fotografía del autor, aparece la imagen de Mark Zukerberg, creador del sitio.

Más allá de promocionar actividades que se suceden en el espacio *offline*, poco a poco, los autores comienzan a apropiarse de las lógicas propias de Facebook para mucho más que hacer difusión de eventos y talleres. La puesta en escena del autor en esta otra esfera requiere también de una estrategia específica. Las fotografías puestas en circulación allí son otras, realizadas incluso con otros dispositivos, como cámaras digitales más sencillas, teléfonos celulares o tabletas digitales. El texto que acompaña la imagen se propone interpelar a los demás usuarios: una pregunta, una provocación, un comentario que espera ser respondido, para establecer un diálogo a partir de allí. Estas imágenes si bien difieren de las imágenes del cuerpo de la obra, podemos establecer, en algunos casos, vinculaciones en términos formales entre estos dos tipos de imágenes.



Ananké Asseff, de la serie “Mi presente perfecto” (1999)



Ananké Asseff, fotografía de perfil de Facebook

Así como se seleccionan las imágenes que se incorporan y se descartan al momento de editar una muestra, se seleccionan también las imágenes para ser presentadas en Internet, en las redes sociales en las que se participa. El ejercicio de fotografiarse a sí mismo no deja de ser un territorio de exploración y experimentación, donde las reglas son más relajadas y las licencias mayores, porque las lógicas que propone son diferentes a las de la galería, el museo o la publicación. La red social se presenta como un espacio público editable, donde lo que se publica puede ser borrado o modificado, donde las intervenciones son dejadas atrás por otras nuevas casi de manera inmediata.

Antes de la posibilidad de poner en circulación estas imágenes *online*, el sentido de hacer autorretratos y experimentar con la propia imagen tenía que ver con un aprendizaje técnico, con un ejercicio de dominio privado en la mayoría de los casos. Ahora, la red permite un circuito de exhibición diferente al de los circuitos tradicionales pensados para la obra fotográfica, donde los/as autores/as se permiten exponer otro tipo de imágenes, presentarse a sí mismos con otras fotografías diferentes a las que incluyen en el cuerpo de su obra comercial, expandiendo así los dominios de su autoría a otros soportes.

Mercado, docencia, campo artístico, campo fotográfico. Entre estos cuatro bastiones pareciera delimitarse la práctica, estableciendo fronteras (nunca estáticas) entre lo privado y lo público, entre la obra formalmente definida y el ensayo íntimo. Entre las referencias a la historia personal y la inscripción en una historia colectiva, en una Historia social con mayúsculas. Y es justamente el autorretrato una práctica que se ubica en esa frontera: en algunos casos, se desplaza hacia adentro del cuerpo de la obra, en otros, se reserva en lo privado y aparece en circunstancias esporádicas, a pedido de otros o como imagen de perfil en las redes sociales como Facebook.

A lo largo del capítulo hemos advertido toda una serie de estrategias desplegadas por algunos referentes del campo fotográfico argentino en relación a la elaboración de

repertorios fotográficos autorreferenciales dentro de su obra. Aquí también podemos advertir diferencias de género y grupo generacional, así como también diferentes modos en que se inscribe la historia político social del país en su propia obra, a partir de referencias biográficas que se proyectan más allá de su propia historia personal.

En las imágenes y relatos aquí analizados, queda en evidencia que son las mujeres fotógrafas las que más a menudo “colocan el cuerpo”, mientras que los autorretratos de los autores varones eligen una estrategia mediada de presentación: sombras y reflejos, retratos grupales en los que se presentan con otros.

En las narrativas de lo íntimo en las que se despliega lo doméstico, el relato autorreferencial se construye a partir de una mostración poética del entorno inmediato. Estos fotógrafos no aparecen ante la cámara, su presencia está dada en la proximidad con lo representado en sus imágenes: son sus mujeres y sus hijos, su dormitorio y su cocina las que configuran y presentan la subjetividad del autor. Son así, repertorios fotográficos autorreferenciales que no ingresan estrictamente a la convención del autorretrato, del sujeto ante la cámara. Y en estas imágenes, abundan las mujeres, sus compañeras con las que conviven. Ellas son las protagonistas de estas imágenes.

Tanto Julie Weisz como Ananké Asseff –salvando todo lo que las diferencia en otros aspectos, como los generacionales y estéticos– utilizan su cuerpo como materialidad para construir otro discurso más amplio: no es una subjetividad individual sino un modo particular de relacionarse con ciertos aspectos del mundo. En el caso de los autorretratos de Weisz no pueden ser pensados por ella sin ser puestos en relación con otras mujeres en los que se acercan por su condición de género pero se distancian en su fisionomía: sus rasgos dan cuenta de marcas étnicas particulares, y se alejan así de la imagen de mujer blanca de la propia Weisz.

Cuerpos femeninos en la esfera privada o puestos en escena para dar lugar a imágenes construidas. Hombres públicos, reporteros gráficos construyendo los registros cotidianos de la agenda pública, intentando articularlos con sus historias personales, historia sociopolítica inscrita en biografías particulares. Estas coordenadas nos sirven aquí de referencia para pensar otras prácticas y son a su vez una referencia clave para lo que sucede en los talleres,

en los que trabajamos con muchas de estas imágenes, porque funcionan como disparador para otras, pero también por el grato placer de mirarlas, de pensar desde allí un sinfín de poéticas posibles.

Capítulo II
El lugar de la imagen fotográfica
Una revisión a las categorías instaladas en el campo para pensar la imagen

Propongo comenzar este capítulo recuperando un debate que ha atravesado los modos de interpretar la imagen fotográfica desde sus orígenes y que ha sido atendido desde varias disciplinas de las ciencias sociales: la antropología visual (Belting, 2009; Da Silva Catela, 2009; Ardèvol, 2008), la sociología de la imagen (Bourdieu, 2003; Friznot, 2009; Sorlin, 2004) y los estudios de la comunicación. Me refiero a la utilización analítica de la tríada elaborada por Charles Sanders Peirce que desde la semiótica clasifica los signos en íconos, índices y símbolos.

Es importante aclarar –ya que muchas veces se presta a confusión– que Peirce nunca pensó la existencia pura de estas categorías sino más bien como aspectos analíticos que se combinan unos con otros de diversas maneras. A través de recuperar esta distinción estableceré aquí el punto de partida para delimitar y definir cuál es el lugar de la fotografía en las experiencias de configuración subjetiva de nuestro interés. A partir de allí, podremos definir los aspectos que consideramos relevantes para el estudio de lo fotográfico en general y de los repertorios fotográficos autorreferenciales con los que aquí trabajamos en

particular.

Volver sobre la tríada peirciana habilita pensar la situación de la fotografía en las culturas y economías visuales contemporáneas. Lo que muchas veces se olvida, es que la conceptualización propuesta por Charles Sanders Peirce no es sólo una taxonomía sino que también es en sí misma una lógica: una manera de entender nuestros modos de aprehender y sistematizar el mundo (Ruiz, 2012). Es por esto que es para nosotros un disparador, un sistema para pensar el lugar de la imagen en nuestras investigaciones.

Resultará también aquí un prisma para mirar a través de nuestras experiencias de trabajo de campo, y construir a partir de allí, nuestro propio modo de entender el lugar de lo fotográfico en la experiencia de cada sujeto. Atenderé aquí al lugar de la técnica en este proceso, a la relación con el texto (oral o escrito), a las estrategias de proximidad y distanciamiento ante la imagen de sí mismo/a y por último –y en síntesis– elaboraré aquí una concepción particular de la imagen fotográfica que operará a lo largo del texto, estableciéndose así como punto de partida. El desafío de este capítulo será el de mirar transversalmente nuestros campos de trabajo desde las categorías que Peirce propone, para luego pensar cómo operan en el encuentro con algunas de las imágenes, abordarlas no como elementos estáticos sino justamente como categorías dinámicas puestas en juego para el análisis de la problemática que aquí nos ocupa.

Concepciones de lo fotográfico: técnicas e instituciones

"Que se escape de las garras en que lo retiene el castigo, que una vez liberado quebrante su destierro: su retrato está entre las manos de la autoridad, no puede escapar; él mismo se verá obligado a reconocerse en esa imagen acusadora"

Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*

Desde su nacimiento, la fotografía ha sido pensada dentro del sistema peirciano principalmente bajo su aspecto indicial. Fue su carácter de huella fotoquímica la que habilitó que estuviese asociada desde sus orígenes a la idea de ser capaz de reproducir lo

real "tal cual era" y habilitó así a que las instituciones sociales que la acogieron en sus primeros años se apoyasen en tal paradigma para justificar sus usos y aplicaciones. Resaltar el carácter indicial del signo fotográfico se encuentra asociado a la necesidad de las instituciones modernas de pensar la fotografía como una huella de lo real, justificando su uso "objetivo" para representar el mundo. No obstante, si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido usos sociales considerados "realistas" y "objetivos" (Bourdieu, 2003: 136).

Una serie de instituciones modernas como hospitales, cárceles y neuropsiquiátricos se valieron de la fotografía para ordenar y catalogar visualmente a sus individuos. Primero, aquellas relacionadas con la gestión de lo marginal, de lo desviado de la norma: los institutos neuropsiquiátricos y las dependencias policiales se propusieron retratar y sistematizar los rostros de sus internos y buscaron establecer relaciones entre sus rasgos fisonómicos y su patología o su accionar delictivo. Años después, los estados nacionales implementaron la fotografía como mecanismo de identificación del ciudadano, mediante la incorporación de la fotografía en el documento y la cédula nacional de identidad.

La fotografía fue el dispositivo por excelencia de lo que Michel Foucault (1975) denominó el saber tecnológico, el que se forma de la observación y clasificación de los individuos, del registro, análisis y comparación de sus comportamientos. Tanto los sistemas jurídicos como la investigación médica y científica se valieron de esta valiosa herramienta que permitía el "inventario exhaustivo" y "la comparación".

En *El peso de la representación*, John Tagg (2002) analiza los modos en que las primeras fotografías funcionaron como testimonio y prueba en los juicios e investigaciones de diversas instituciones del poder: la medicina, el derecho, el aparato policial. En su análisis Tagg advierte acerca de la falta de conciencia de los sujetos del siglo XIX sobre el carácter testimonial de la imagen. En efecto, para éstos no era evidente su veracidad o por lo menos no se presentaba como mayor que las de otras técnicas como el dibujo y el grabado. Fueron otras instituciones –las ciencias sociales, las autoridades cívicas, los juzgados– los que establecieron los marcos interpretativos, mediante la definición de su uso en sus propios terrenos de acción, para que la fotografía pueda ser leída como verdad.

Más allá de la voluntad positivista de estas instituciones, la idea de la fotografía como un registro indicial convive con otras concepciones que la consideran un ícono y en ocasiones un símbolo. Como señalamos arriba, lo particular de esta técnica de representación –a diferencia de las técnicas precedentes– es que mantiene una relación fotoquímica con lo real: el procedimiento de registro de la imagen requiere de una cantidad de información lumínica, procesada ópticamente para lograr una impresión de cierta imagen. La aparente objetividad de este procedimiento químico-mecánico despertó el interés en el campo científico en general y en criminología en particular, que se propuso analizar y sistematizar un extenso número de fotografías de convictos/as y presidiarios/as con el fin de establecer relaciones entre su fisonomía y su accionar delictivo. La mediación del fotógrafo o incluso de la presencia del dispositivo de la cámara fotográfica misma se vuelve inexistente. La creencia en su capacidad de señalar –el índice señala, "apunta hacia"– lo real se impone allí con contundencia.

Si tomamos en consideración la mediación inevitable de la cámara –el *arjé* para Shaeffer– y la presencia de la mirada de quien por detrás del objetivo la opera ¿qué estaría señalando el índice? Friznot (2009) responde que, tratándose justamente de fotografías, "el índice señala a la luz, o mejor aún, a los fotones". Reducir la indicialidad fotográfica a su condición de huella fotoquímica de ciertas condiciones lumínicas –en definitiva, lo que permite que la imagen aparezca y se fije en el papel– libera a la imagen fotográfica del peso de la representación³² asignado por las instituciones modernas. Lo que el índice señala no es una realidad o un tema sino más bien condiciones particulares de luces y sombras que, a través de una lente y sobre una superficie fotosensible, dan como resultado una fotografía.

Pensar la fotografía de esta manera nos permite (re)ubicar el sentido de lo fotográfico en el sujeto. No hay nada en la imagen más que esta relación fotoquímica, a partir de la cual hombres y mujeres plasman su mirada sobre el mundo, lo interpretan y significan, van al encuentro de otras fotografías, producidas por otros y otras, en distintos tiempos y lugares. La potencialidad de la fotografía no reside en su mayor o menor fidelidad para representar lo real, sino más bien en su capacidad para poner en marcha la máquina interpretativa, para

³² Para un desarrollo *in extenso* de la relación entre fotografía e instituciones modernas, véase Tagg (2002). La expresión "el peso de la representación" utilizada aquí es tomada de este trabajo.

despertar en cada uno de nosotros y nosotras interpretaciones y significaciones del mundo.

Lo diremos una vez más: la idea de verdad que se desprende de la función indicial de la imagen no es una idea fija, es más bien una creencia, una norma para la acción: una idea de verdad productiva que funciona como una creencia a partir de la cual yo puedo actuar sobre el mundo (Ruiz, 2011).

Lo verdaderamente relevante no es el signo como representación, como si lo que definiera su importancia fuera su carácter sustitutivo, sino más bien su carácter productivo, lo que el signo produce: ya no importa qué ha quedado por detrás de él, sino más bien lo que le espera por delante, lo que puede producir, los sentidos que genera. La pregunta aquí es por los efectos de la acción de la imagen más que por su capacidad o incapacidad de referir correcta o incorrectamente a lo real. Recuperamos aquí otro aspecto del signo indicial, aquel que ha sido menos considerado: el de llamar la atención, el de irrumpir en la conciencia. La imagen que se nos impone, que pide ser vista.

Y justamente es en el retrato fotográfico donde esta relación indicial con lo real adquiere una relevancia particular. La práctica del retrato fotográfico y la tecnología que se desplegó para acercarse al cuerpo, introducen transformaciones fundamentales en la historia de la representación y la percepción (Cortés-Rocca, 2011: 42). Esta relación, primero con el cuerpo y progresivamente con el rostro, define a la fotografía como una escritura del Yo, en la que en el encuentro con la propia imagen el sujeto establece lazos de identidad e identificación con lo representado en la superficie de la imagen.

Modos de señalar: la fotografía en su función indicial

Lo hemos dejado en claro en el apartado anterior: la percepción analógica depende de una creencia. Si la cámara no explica, por lo menos garantiza la verdad de lo que muestra (Sorlin, 2004 : 206). Esta idea, concebida a la par del nacimiento mismo de la fotografía, convive hoy con otras maneras de entender la imagen fotográfica. La llegada de la imagen

digital vino a proponer otro tipo de lecturas e interpretaciones de la imagen, a habilitar la desconfianza y poner en evidencia el carácter construido de la imagen fotográfica. Si bien la fotografía analógica fue y es un discurso también condicionado por una mediación técnica y una voluntad subjetiva –más o menos consciente–, la fotografía digital vino a instalar una *doxa* interpretativa sobre la manipulación y la alteración de lo real en la imagen. Desarrollaremos esta idea más adelante. Basta aquí con señalar que la llegada de los lenguajes digitales no desplazan las concepciones anteriores sobre lo fotográfico, sino que vienen a complejizar los modos de entenderlo.

La confianza en el *analogon perfectum* (Barthes, 1996) por momentos parece agrietarse, o incluso se exige su corrosión en pos de una imagen estetizada, que más que dar testimonio de lo real pretende manipularlo a partir tanto de los elementos compositivos utilizados como de la mediación técnica propia de lo fotográfico.

Podemos ver cómo opera esta idea en la experiencia de trabajo en el taller de imagen fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48. Nos encontramos con la siguiente situación: el uso del blanco y negro es rechazado por los participantes del taller, eligiendo siempre la fotografía color. Este modo de registro es considerado "triste" o "falso". En uno de los encuentros, Leandro, uno de los talleristas comenta: "si el mundo tiene colores, es lindo así, ¿por qué se los vamos a sacar?".

Esta alteración de lo real producida por la mediación técnica de la cámara –generar un registro carente de colores– es entendida aquí como un disvalor, mientras que en otros grupos o clases la fotografía blanco y negro aparece como una atribución que da cuenta de un dominio de la técnica fotográfica más avanzado.

Mientras que para los jóvenes del penal el blanco y negro es percibido como triste, para las mujeres del taller de fotografía de Anisacate el blanco y negro aparece como un valor, dado principalmente por su carácter estetizante y la capacidad de remitir a técnicas y épocas anteriores. Estas imágenes son especialmente apreciadas no sólo por estar asociadas a la estética de su juventud –incluso aquellas elaboradas posteriormente, en los tiempos de la fotografía color– sino también porque son percibidas como especialmente artísticas y se le atribuye su calidad a que han sido elaboradas por un fotógrafo profesional, en un estudio

fotográfico.

Sin embargo, la alteración de lo real no es percibida siempre como un disvalor en el contexto de privación de libertad, sino que a veces ciertas alteraciones son entendidas como positivas. Tal es el caso de las fotografías de Alexis, uno de los participantes del taller. Alexis sabe, con el correr de los encuentros del taller, que sus fotos son buenas y que han ido mejorando progresivamente. Se destacan en los comentarios de sus compañeros, y la valoración que se hace de ellas es que logra “transformar”, que lo que fotografía no “parece ser lo que es”. Con el correr de los días Alexis ha ganado el derecho de manejar la cámara y para el retrato que regalarán a sus madres para el Día de la Madre, él es el elegido por sus compañeros para ser retratados. Es cierto que posee una facilidad para el manejo de cámara y ha incorporado los contenidos del taller a su forma de ver y construir la imagen: resuelve creativamente los encuadres y propone juegos visuales de la figura con el fondo, combina “acertadamente” los colores y dirige a sus retratados buscando el mejor resultado posible. Su popularidad como fotógrafo se funda en este saber adquirido, que se convierte en un valor a ser negociado, sobre todo con quienes quieren ser retratados y no participan de las clases del taller. Lo posiciona así en un lugar de ventaja, al menos en el espacio del taller.

Al preguntar por qué lo elegían a él para ser retratados, la respuesta tiene que ver con su capacidad de “alterar” el carácter documental de la imagen, borrando los elementos contextuales –principalmente mediante una cuidada composición de todo el cuadro y el uso del desenfoque– que permite abstraer el marco institucional que contiene a todos los retratos allí producidos. Su saber –y la consecuente elección de sus compañeros para que los fotografíen– se funda en que logra imágenes que se alejan del registro indicial para proponer una realidad embellecida, alterada desde los elementos mismos de la composición.

No estamos pensando aquí en manipulaciones complejas ni de segundo orden, como podría ser el retoque y la eliminación de elementos de la imagen mediante el uso de Photoshop – José Luis Brea (2003) definirá al programa de manipulación de imágenes como el segundo obturador–. Simplemente se trata de un uso consciente de los elementos compositivos, del recorte del cuadro fotográfico, de lo que deja ingresar al cuadro de la imagen y lo que decide dejar por fuera. Cada fotografía es el resultado de una serie de decisiones y, consecuentemente, su efectividad dependerá de cuán acertadas han sido a los fines

estratégicos que se le imponen.

Así, las fotografías de Alexis buscan disimular las referencias contextuales del encierro, de una manera discreta y utilizando los recursos que se encuentran a su alcance: encuadrando en contrapicado en exteriores para incorporar el cielo como fondo, eligiendo planos cortos (primeros planos del rostro) o colocando al retratado en los espacios de la biblioteca o el aula.

Lo que queda en evidencia es que cada imagen es valorada e interpretada en función de sus esferas de circulación. No son las mismas fotografías las que se eligen para ser enviadas al exterior del penal que las que se eligen para ser exhibidas en la muestra de fin de año o en la revista que publican desde el taller de periodismo de la Unidad. A ciertas imágenes se les exige que funcionen como mimesis de lo real; a otras, se les pide un distanciamiento de su carácter testimonial.

Parecidos y semejantes: la fotografía en su función icónica

La categoría peirciana de ícono subyace de alguna manera en casi todas las imágenes fotográficas. La relación de semejanza entre lo real y su representación fotográfica no siempre opera de la misma manera: en tanto mayor sea la presencia de la mediación técnica de la cámara la posibilidad de establecer una relación de semejanza con lo representado, de entenderla en tanto ícono. Así, cuando la fotografía establece un distanciamiento representacional con lo real, esta capacidad icónica se ve alterada.

En imágenes del pasado más remoto, cuando las transformaciones del cuerpo son marcadas y la memoria opera de forma imprecisa ante las imágenes que carecen de referencias textuales (notas por detrás, referencias en el álbum) que permitan anclar el contenido y otorgarle una significación específica. En una jornada del taller con las mujeres de Anisacate, una de ellas traía una fotografía blanco y negro de un estudio fotográfico, que era un retrato de ella de niña. Cuando la pone sobre la mesa, advierte: “esta la agarré convencida que era yo, pero ahora que la veo bien me parece que es mi hermana (...) somos

tan parecidas, ¡y en aquel entonces más! ¿Viste que todos los hermanos se parecen cuando son chicos?”. La fotografía que “agarró convencida” para la consigna de traer diez imágenes de ellas que las representen, vista con detenimiento se presta a la duda, si se trata de ella o de su hermana. La relación de semejanza que la imagen posee con lo real (sumado claro al parecido fisionómico entre personas que comparten vínculos de parentesco biológico) habilita este tipo de confusiones.

Estos desplazamientos ponen en evidencia las tensiones y conflictos que genera el encuentro con la propia imagen: no se limita al mero referente sino que abre toda una serie de disputas y reflexiones en torno a ella. Esto no sucede de manera lineal o directa, como ya lo hemos señalado: la relación con cada fotografía es particular, en algunas el sujeto se reconoce y se apropia de esa imagen como parte de su repertorio autorreferencial, mientras que en otras se desconoce y se aleja del contenido de la imagen. Puede saber a ciencia cierta que lo allí representado es su propia imagen, pero se distancia y no la significa como tal. Es su cuerpo allí frente a la cámara, pero no es reconocido.

La búsqueda del parecido en las imágenes fotográficas se basa en esta capacidad de convertirse en ícono del sujeto representado. El acercamiento está dado por una semejanza entre lo que vemos en la imagen y el rostro del sujeto real. Cuando el parecido fisionómico existente entre dos sujetos es registrado a través de la mediación técnica de la cámara, esa relación de icónica de semejanza (entre lo real y su representación) se habilita este tipo de relaciones “cruzadas”, fundadas en un parecido con otro referente. Veamos la siguiente imagen de perfil de una de las hijas de desaparecidos/as entrevistada y los comentarios que despierta:



De las imágenes trabajadas, esta merece especial atención, por los comentarios que se generan en torno a ella. Cuando Mariana coloca esta foto de perfil, el primer comentario que despierta es el siguiente: "Está buena, pero... Sos ya otra, no esa!!! Eso es lo que tendrías que mostrar en tu foto personal...", a lo que Mariana responde "Baci, no soy yo, es mi vieja".

El comentario que responde a la aclaración de Mariana pone de manifiesto esta misma idea: "Chan Mari, es verte a vos!!! Muy fuerte!!! OBVIO UN VOS DISTINTO A VOS, QUE COLGADA YO, DICIENDOTE, SOS OTRA NO ESA, digamos, tu lucha y vos otra cara pero muy parecida!!! Perdón...". Esta confusión también es posible ya que la imagen se nos presenta digitalizada, librada de las marcas del paso del tiempo y equiparada en la serie a otras tantas. Si bien la imagen está en blanco y negro, al ser un recurso que las cámaras digitales emulan, puede ser entendida de esta manera, como una fotografía anterior de Mariana.

El primer comentario de su amiga –"Está buena, pero... Sos ya otra, no esa!!! Eso es lo que tendrías que mostrar en tu foto personal..."– en el que se manifiesta un deber (tendrías que mostrar que ya sos otra) de lo que uno coloca en su fotografía de perfil ("tu foto personal"). El comentario siguiente, de un "vos distinto a vos" da cuenta de los modos en que opera el parecido fotográfico en cada imagen: no se trata de una cuestión de indicialidad, sino que es producto de una compleja combinación de imaginarios allí disputados entre lo que la fotografía efectivamente referencia, las proyecciones de los deseos de quien trata de encontrar allí un parecido, y los rasgos físicos genéticamente compartidos con los progenitores.

Mucho más de lo que ves: la fotografía en su función simbólica

Continuamos aquí con la categorización propuesta por Peirce. Muchas de las fotografías utilizadas como repertorios autorreferenciales –sobre todo aquellas puestas en circulación en las redes sociales virtuales aquí analizadas– son imágenes provenientes de otros dominios,

elaboradas por otros para otros usos. Su función aquí es simbólica más que indicial. Un símbolo es la representación perceptible de una idea, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada. Es un signo sin semejanza ni contigüidad, que solamente posee un vínculo entre su significante y su denotado establecido por una convención dentro de una comunidad específica.

La elección de ciertas imágenes que referencian al sujeto en cada una de sus intervenciones en la plataforma de Facebook no necesariamente propone un vínculo indicial con el sujeto. En su imagen de perfil –definida así por la plataforma– cada uno/a elige imágenes que ponen en relación algún aspecto de su subjetividad, su adscripción a colectivos más amplios –equipos de fútbol, partidos políticos, bandas de rock– y la elección de estas imágenes opera aquí de manera simbólica. Esto es: cuando nos encontramos ante la imagen de un jugador de fútbol, sabemos que no es el rostro de quien colocó allí la imagen, sino que se establece una convención que nos permite interpretar que, quien elige la fotografía de cierto jugador, adscribe al equipo de fútbol al que el jugador pertenece.

Esta operación, que pareciera ser simple a primera vista, posee lógicas propias, determinadas por intereses específicos de cada usuario, de cada sujeto que elige (de una cantidad innumerable de imágenes disponibles en la red) una imagen por sobre otra. Este tipo de representación simbólica puede manifestarse de dos maneras: mediante la elección de una imagen –que incluso puede no ser fotográfica– de objetos, abstracciones de colores, fotografías históricas, paisajes o lugares; o bien mediante la utilización de un retrato de otro/a figura pública. Las estrategias son diferentes. Mientras que la primera elección muestra imágenes que no representan a un sujeto y no ingresan a la convención del retrato, las segundas son, justamente, retratos de otros/as, rostros y cuerpos de personalidades históricas, culturales o políticas como también pueden ser retratos de familiares: imágenes de padres, hijos o sobrinos³³ puestas en lugar del propio perfil.

Si bien aquellos repertorios autorreferenciales que son además fotografías poseen una relación indicial con su referente, operan aquí desde su dimensión simbólica: se vuelven

³³ Analizaremos un caso específico, de la utilización de fotografías de padres y madres desaparecidos/as por parte de sus hijos/as en sus perfiles de Facebook en el capítulo 5. Aquí basta señalar que, en términos cuantitativos, es mayor la utilización de imágenes de la descendencia (hijos e hijas) que las de padres o madres.

efectivos mediante la apelación a una convención compartida que significa la imagen “más allá” de su contenido representacional.

Dado que la fotografía de perfil puede ser modificada la cantidad de veces que uno/a lo desee, la utilización de una imagen por sobre otra tiene una relación con los acontecimientos sociales, políticos y culturales de ese día, de esa semana o de ese mes. Así, ciertas imágenes son seleccionadas para conmemorar aniversarios del fallecimiento de figuras públicas, para señalar un acontecimiento por suceder (recitales, elecciones políticas, partidos de fútbol) o bien para marcar algún tipo de relación con los acontecimientos de la vida personal.

Un claro ejemplo de esto es la utilización de una imagen de una cinta negra en las fechas en que mueren figuras públicas. En los registros de los perfiles analizados, esta misma imagen puede ser utilizada para fechas diferentes, para diversas conmemoraciones. Tal es el caso de la muerte del presidente argentino Néstor Kirchner en 2010 y la del presidente venezolano Hugo Chávez en 2013. En las imágenes de perfil de algunos/as hijos/as de desaparecidos/as, podemos ver el uso de esta misma cinta en ambas ocasiones.



Agenda pública, acontecimientos familiares, conmemoraciones. Los repertorios fotográficos autorreferenciales son una manera de mostrar, de poner en claro una afiliación específica de pertenencia, definiendo así una afirmación identitaria particular. Son así una estrategia de mostración, de puesta en evidencia de algún aspecto que trasciende la imagen del propio rostro, de la imagen de uno/a misma.

Si bien aparecen como fotografía de perfil –aunque la plataforma las llame así, no siempre

son fotografías sino más bien imágenes que aparecen acompañando al nombre de cada sujeto— el contenido representacional es otro, son repertorios fotográficos autorreferenciales en los que no aparece la huella indicial de la presencia del sujeto ante la cámara. Proviene principalmente de Internet y son apropiadas y reubicadas en el propio perfil para empatizar y marcar pertenencia a un conjunto más amplio, a una comunidad a la que se adhiere. Allí, los repertorios fotográficos autorreferenciales se desplazan y desbordan su contenido representacional para dar lugar a la alegoría, una representación simbólica que significa más de lo que muestra.

Veamos otro ejemplo de esto, proveniente también de las imágenes de perfil de Agustín, uno de los hijos de desaparecidos con los que trabajamos. La elección de la fotografía de una tecla de la máquina de escribir como fotografía de perfil busca señalar, de manera sutil, su filiación política: el kirchnerismo.



Claro que esta imagen, por fuera de una comunidad particular, es interpretada desde su superficie indicial, sin poseer los elementos necesarios para trazar la relación entre la imagen de la porción de máquina de escribir y el significado específico que Agustín —y otros miembros de la comunidad a la que interpela—le asigna a la imagen. Incluso no ha sido producida por Agustín sino que ha sido tomada de algún sitio de Internet, o incluso, tomada del perfil de algún otro usuario. De la misma manera, Sebastián, uno de los jóvenes

pertenecientes a la escuela del Sindicato de Empleados de Comercio, utiliza los recursos de la web seleccionar su fotografía de perfil. En la imagen, vemos un cuerpo tatuado con el escudo del Club Atlético Boca Juniors. La imagen, colocada también como fotografía de perfil, posee una marca de agua³⁴ que pone en evidencia el origen de la imagen, el sitio web *mistatuajes.com*.



Fotografía de perfil de Sebastián

Lo particular aquí es que no es un tatuaje colocado en el propio cuerpo, sino que es tomado de un cuerpo otro, anónimo, colocado en la web. Sebastián no posee tatuajes en su propia piel, pero referencia simbólicamente su perfil con un tatuaje de otro. Su presentación en las esferas de la plataforma virtual utiliza un tatuaje, también virtual, que propone un señalamiento de pertenencia al club en cuestión.

Si tenemos en cuenta lo particular de cada esfera de circulación y cada acto de recepción de

³⁴ Una marca de agua es una manera de evitar que la imagen sea utilizada sin referir su origen o su autor. Es un texto colocado con transparencia sobre la imagen, que degrada el objeto que desea proteger. Su eliminación o reducción de la marca no debe ser posible sin degradar la calidad del objeto digital; y debe identificar inequívocamente al propietario intelectual de la imagen.

las imágenes podemos entender cómo la imagen fotográfica es "siempre más" que la realidad a la que refiere: los contextos de significación y sentido establecen toda una trama de relaciones con las esferas sociales, políticas y culturales en las que las imágenes son leídas e interpretadas por otros/as, a los/as que la imagen va a su encuentro. La elección de estas imágenes como fotografía de perfil busca significar otro aspecto diferente al de la representación indicial del propio cuerpo, del propio rostro.

Rescatar la imagen desde esta dimensión implica entenderla dentro de una comunidad interpretativa que la significa; ancla su significado en un referente externo mayor (como por ejemplo, el luto que representa la cinta negra) definida a partir de la existencia de una convención social común que enmarca su interpretación. Estas imágenes, simbolizan y significan el mundo según sus contextos específicos de circulación, según la comunidad a la que interpelan. Lo que cada sujeto le exige a la fotografía –y sus consecuentes claves interpretativas– varía según los usos y necesidades que cada uno/a le imprime a la misma en función del espectador que se prevé para ella y las estrategias de circulación previstas.

Por su parte, la lectura de una fotografía implica el reconocimiento –más o menos consciente– de una intención. Si bien el componente indicial aparece siempre por delante, avanzando en su significación social podemos advertir que, por encima de este componente, se establece una serie de sentidos que se constituyen como un símbolo social, significado mediante una convención establecida por la comunidad que lo define como tal. Allí es donde la imagen adquiere su verdadero peso y sentido: no en la referencia literal de lo real sino más bien en exactamente lo contrario, en "des-realizar" aquello mismo que fija (Castel, 2003 : 336).

Entendida así, la imagen fotográfica se vuelve un territorio de disputa de sentidos, tanto en el fuero interno de cada sujeto como en el encuentro de cada una de estas imágenes en el espacio público, en el encuentro con el otro. Veamos otra imagen en este sentido. Esta es una fotografía de perfil utilizada por Alejandro, uno de los jóvenes que participaron de la experiencia del taller del Sindicato de Empleados de Comercio. En la imagen vemos a la tribuna del equipo de fútbol River Plate.



Cuando llegamos a esta imagen, tenemos la siguiente conversación:

Alejandro: "Esta! Esta es mi mejor foto de perfil³⁵..."

Agustina: Pero no salís vos ahí...

Alejandro: Si claro que salgo! Yo estaba en la cancha ese día! Soy uno de esos! Además es una foto que está en una página... la saqué de ahí... no lo podía creer!

El valor que Alejandro atribuye a esta imagen está dado por dos motivos: primero por su presencia en la cancha ese día. Claro que sólo él sabe que está ahí, ya que en la multitud roja y blanca indiferenciada no podemos reconocerlo. Quizás incluso podría haber un error, y ser un registro de cualquier otro día (no hay nada que nos indique de qué fecha del campeonato se trata).

El segundo motivo por el cual el considera importante la imagen es que proviene "de una página", es decir que es un registro externo al suyo, que posee una circulación en Internet autónoma, por fuera de lo que él puede hacer con ella. Lo que le sorprende además es haberse encontrado en esa imagen, "no lo podía creer". Si pensamos que los partidos de fútbol son eventos masivos y altamente mediáticos (todos los medios los cubren y registran) no sería tan difícil encontrar imágenes de registro, sobre todo de uno de los principales clubes del país. Sin embargo lo que *punza* –en el sentido que hemos descripto más arriba– a

³⁵ Haciendo referencia al conjunto de imágenes contenidas en el álbum de fotografías utilizadas como fotografía de perfil que la plataforma de Facebook genera: allí se conservan todas las imágenes que han sido utilizadas alguna vez como fotografía de perfil por el usuario y que no hayan sido voluntariamente eliminadas.

Alejandro, lo que le interesa, es que él se sabe allí, y la imagen funciona –para él– como parte de sus repertorios fotográficos autorreferenciales.

Textos y relatos, una relación desde la imagen

Otra de las discusiones que atraviesa desde sus orígenes el campo de estudio de lo fotográfico aborda la relación que establece la fotografía con el texto escrito y con la palabra hablada. Roland Barthes, haciendo referencia a la relación entre el texto del epígrafe con las fotografías en su uso periodístico, señalaba que "el texto constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir a uno o varios significados secundarios (...) la imagen ya no ilustra la palabra; es la palabra que, estructuralmente, es parásita de la imagen. (...) Antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro) hoy en día el texto hace más pesada la imagen, le impone una cultura, una moral, una imaginación: antes había una reducción del texto a la imagen, hoy, una ampliación de una a otra" (Barthes, 1997).

El texto orienta la atención de la mirada, la hace reposar sobre cierto aspecto y deja otros al margen. La presencia de la palabra hace que la imagen posea otra consistencia: ni mayor ni menor, sino más bien como una guía que la esclarece y la vuelve significativa en uno de sus múltiples sentidos posibles. En este movimiento, el texto adquiere también un peso diferente: se transforma con la presencia de la imagen y su lectura ya no es la misma.

Analizaremos aquí dos imágenes que dan cuenta de modalidades de relación entre imagen y texto. Aquí el texto ancla un sentido en la imagen y lo potencia. Estos dos contextos visuales aquí reproducidos nos permiten complejizar la mirada que se tiene sobre esta relación, permitiéndonos abordar los marcos interpretativos con los que fueron gestadas, a partir de pasajes provenientes de las entrevistas.

La primera imagen –reproducida aquí como un fragmento de la pantalla, en la que aparece la fotografía con el texto tal como la plataforma lo dispone– pertenece a la secuencia de imágenes de Mariana, una hija militante de H.I.J.O.S. Córdoba.



La fotografía es colocada por Mariana para el aniversario de la masacre de Trelew, ocurrida el 22 de agosto de 1972, en la que fueron fusilados 16 militantes de organizaciones guerrilleras tras un intento de fuga del penal de Rawson. Entre los fusilados se encontraba Mariano Pujadas, militante de la organización Montoneros, en la que militaba también la madre de Mariana. El texto que acompaña la imagen señala: "nuestros nombres son, como nosotros mismos, una marca contra el olvido. Este es mi santo, la marca de una familia ampliada, el personaje de una película inolvidable. Mariano, asesinado en Trelew un día como hoy, sigue vivo en nuestras memorias, en nuestros sueños de libertad, en nuestros nombres".

Texto, imagen y origen de la nominación: la fotografía de Mariano Pujadas referencia el origen del nombre (de Mariana), y el texto que la acompaña inscribe esta imagen dentro de la biografía personal y su genealogía familiar (la "familia ampliada" y la inmediata, los compañeros y su madre). La fotografía de Pujadas colocada como imagen de perfil –en conmemoración de otro aniversario de la masacre de Trelew– funciona aquí como el eslabón entre Mariana y su nombre (propio), entre su historia personal y la Historia reciente, con mayúsculas. La fotografía de Mariano es la fotografía pública, hablando a la prensa durante las negociaciones previas a la masacre. Mariano habla al micrófono de un periodista, detrás vemos algunas otras personas. La fotografía pública, histórica, de Mariano Pujadas, es resignificada aquí en una genealogía personal, puesta a la vez en circulación en el espacio público de las redes sociales.

Lo que nos permite establecer esta relación es el texto escrito, que significa la imagen mientras a que a su vez es resignificado por la presencia de la imagen pequeña de perfil de Mariana (arriba a la derecha) acompañada por su nombre de usuario, que en este caso es su nombre y apellido. El retrato de Mariana, la fotografía pública de Mariano, el nombre de Mariana y la explicación textual de la relación: la presentación de estos cuatro elementos en el mismo espacio bidimensional de la pantalla elabora un discurso complejo y complementario a la vez.

Pasemos a otra secuencia de imágenes, proveniente del taller de mirada fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48. Si bien estas imágenes no pertenecen estrictamente a la categoría de repertorio fotográfico autoreferencial como la que aquí estamos trabajando, su análisis nos permite entender un aspecto relevante a nuestro problema, como lo es la ya planteada relación entre imagen y texto.

Para elaborar el cartel que llevaría el título de la muestra, se eligió fotografiar letra por letra, las señas del "abecedario tumbero", que "se usaba antes para comunicarse" de pabellón a pabellón. No todos los participantes del taller tenían conocimiento del abecedario –si de su existencia, aunque no lo sabían utilizar con velocidad– y quienes lo dominaban comenzaron a "hablar" con señas, entre ellos. Allí decidieron comenzar a grabar en video: la misma cámara fotográfica tenía la opción para hacerlo y alguna vez habían hecho grabaciones en otras actividades. Finalmente, el título de la muestra quedó impreso y colocado en la superficie del pizarrón con estas "letras" en lenguaje de señas.



Abecedario tumbero (fragmento), Taller de Mirada Fotográfica CUSAM 2011

Dos cosas me interesa señalar aquí a partir de estas imágenes. En primer lugar, el modo en

que la fotografía se vuelve un mecanismo de registro eficaz para todo aquello relacionado con la expresión kinésica y proxémica de sujetos: sus gestos y posturas corporales y en este caso específico, un modo preciso de colocar las manos para significar cierta letra del abecedario. El lenguaje de señas es también una convención –siguiendo a Saussure (1969)– una relación de arbitrariedad entre significado y significante, aunque algunos de los caracteres poseen algún tipo de relación de semejanza con los caracteres del abecedario occidental.

En segundo lugar, el necesario uso del video –de la "fotografía en movimiento"– para dar cuenta de una temporalidad, de una secuenciación extensa, de significación diacrónica, como puede ser una expresión en señas. Si bien el análisis de este tipo de producciones desborda los fines analíticos de este apartado, considero importante señalar cómo una limitación de la fotografía es espontáneamente superada, utilizando otra posibilidad disponible en el mismo dispositivo: el modo de grabación en video.

La fotografía de este abecedario opera como un registro de un código metalingüístico, de un otro tipo de texto, elaborado para una comunidad particular, con fines específicos. "Ahora ya casi ni se usa, va... en otra cárcel capaz, pero ahora con los derechos humanos y todo eso es muy distinto... mirá que estamos todos acá!", señala José mientras unos y otros se hacen señas, escribiendo y leyendo lo que cada gesto dice. Este comentario nos advierte que este lenguaje ya no tiene vigencia, de hecho no todos lo conocen o reproducen fluidamente. Es registrado en la imagen y así también es una manera de posibilitar su perdurabilidad.

Cuando decidimos finalmente escribir el título de la muestra con el registro de este abecedario, uno de los participantes objetó: "igual lo tenemos que poner escrito normal, porque va a venir gente de la calle³⁶ y no va a entender nada", a lo que otro compañero responde "para eso estamos nosotros amigo, para explicarles". El conocimiento de un lenguaje en común marca una vez más un límite entre el adentro y el afuera y ellos son quienes poseen en esta instancia, el capital que los habilita para facilitar a los de afuera el acceso a descifrar lo que la imagen contiene. Una relación entre texto e imagen que pone en evidencia lazos sociales de pertenencia y participación en una comunidad específica, que se

³⁶ "De la calle" se refiere a las personas que no están privadas de libertad de movimiento, aquellas que asisten a la actividad, como familiares, docentes y allegados.

encuentra en relación con otros/as (con el afuera) y con estrategias de mutuo conocimiento de un código –en el sentido lingüístico del término, pero también en su uso coloquial, en un “tener código”– sobre el que se funda una experiencia comunicativa particular.

Por último, atenderemos aquí a los nombres que utilizan las jóvenes que participan del taller del Sindicato como nombre de usuario, que acompaña su fotografía. En esta nominación podemos advertir dos estrategias. La primera consiste en que en el nombre de usuario se enfatiza algún aspecto físico que la misma imagen nos está mostrando. Reproducidos aquí tal como son escritos por ellas, nos encontramos con los siguientes usuarios: "Carito tu morocha (Bie Venidas Envidiosas)", "La morooh de Ortuzaar" y "Chiinitthaa Dee Retiro". La segunda estrategia –utilizada también por "Chiinitthaa Dee Retiro"– consiste en señalar el barrio al que se pertenece: "Faatii dee Vf II (Mas de Una SE Qiere Matar), “MoroChiiitta Carp” y "Erika De Fiiorittoh". Los varones también recurren a esta estrategia de señalar el barrio al que se pertenece: "Seba de Rt (de Retiro)", es un ejemplo de esto, y entrando al listado de sus contactos encontramos otros ejemplos: “Hernán de Rt (DéeRééttíróó), “Laah Puuchii DRt”, “Laa Morochiiithaa D Rt”, “Ivancitto Villa Crespo (Calle Pero Elegante)” y así como estos, toda una serie de ejemplos por el estilo.

En cada uno de estos nombres hay un uso del texto escrito propio, que se manifiesta en un distanciamiento del modo tradicional de escribir ciertas palabras, mediante marcas formales como el uso combinado de mayúsculas y minúsculas, poniendo por momentos por delante la sonoridad de la palabra por sobre su grafismo y correcta escritura. Hay además para el grupo de jóvenes dos motivos para señalar el barrio en el nombre de perfil. El primero tiene que ver con un uso estratégico: lograr que otros usuarios los encuentren fácilmente, siendo la referencia del barrio –espacio de sociabilidad que ellos/as mismo/as señalan como el más importante– la manera de identificarse en el espacio de la red. La manera de distinguirse de otras Fátimas, de otras Erikas, de otras Carolinas, no es mediante el uso de el apellido, sino por la manera de nombrarse y referenciar el espacio del barrio en el que viven.

El segundo motivo se funda en una reivindicación. Fátima comenta: "para que se vea, que en Fiorito hay pibas re lindas, como yo, (risas) que no somos todas unas villi". Sebastián agrega: "Yo lo pongo porque soy de ahí...". Aquí el barrio aparece como atribución positiva, que pretende demostrar, en el caso de Fátima: "que no somos todas unas villi", atribuyendo

un disvalor al "ser villera" en contraposición con la belleza, con las "pibas re lindas". Ante su comentario, se establece el siguiente diálogo:

Agustina: ¿que? ¿Las villeras son feas?
Fátima: No, son turras profe.
Agustina: ¿Pero lo contrario qué sería? ¿Ser linda? ¿No se puede ser turra y linda?
Fátima: No! No sé...
Maribel: Yo le explico profe... es que hay mucha chica cualquier cosa... nosotras no somos así...
Agustina: Ah... ¿y eso se nota en la foto? Digo porque en esas fotos que vimos...
Fátima: ¿Qué quiere decirnos!?! (risas)
Agustina: A ver, ustedes creen que se ve en una foto esa diferencia? Son bastante parecidas...
Maribel: Bueno profe, pero uno sabe...

Finalmente el "uno sabe" de Maribel viene a poner de manifiesto cuán tácitas e inexplicables nos resultan ciertas convenciones para entender la imagen. Lo que Fátima se propone demostrar lo deposita en la imagen –establezco una relación con el lugar desde el texto, pero para que "se vea que"–. Podemos ver aquí, una vez más, como se le exige a la imagen más de lo que la evidencia ofrece.

El espacio entre dos

"Todo el mal procede de haber *llegado a la imagen con una idea de síntesis* [...] La imagen es un acto, no una cosa".

J.-P. Sartre

Hemos llegado aquí a presentar nuestra manera de entender el lugar particular para la imagen fotográfica en la compleja trama de las múltiples culturas visuales contemporáneas y el de los repertorios fotográficos autorreferenciales en la experiencia subjetiva. El carácter performativo de la imagen para elaborar relatos sobre el sí mismo, lo que ella produce en cada sujeto, de manera individual y en el encuentro con otros es el foco de esta investigación.

La imagen es un acto, una serie de elecciones que la configuran, y define desde allí un terreno de posibilidades, de sentidos connotados y denotados. Es una manera de cristalizar

nuestra mirada sobre el mundo y sobre nosotros mismos.

Lo relevante aquí es lo que cada imagen fotográfica *produce*, lo que habilita discursivamente en los sujetos y los efectos sociales que genera: una imagen fotográfica es entendida aquí como un disparador punzante, como aquel *punctum* barthesiano, que produce efectos en quien la mira, proyecta desde la superficie de la imagen una manera de ver y entender el mundo.

La imagen por sí sola no tiene sentido –o quizás tiene demasiado y necesita limitarse, anclarse y reposar en otro significante–. La imagen tiene un poder. Su poder radica justamente no en la supuesta capacidad de "dar cuenta de" sino en su capacidad de "hacernos hablar", es decir, de generar relatos. Es armando relatos –como efecto propio de una imagen– que podemos establecer sentidos a partir de una fotografía. Sentido que parte de un estímulo visual, despertando un modo de entendimiento o razón ante lo que allí se presenta, pero también como la experiencia de experimentar sensaciones, de placer o de dolor, de alegría o de tristeza a partir de lo que la imagen muestra.

La imagen constituye así un territorio en donde proyectar deseos, donde elaborar un repertorio autorreferencial que nos presente en los escenarios sociales en los que consideramos relevantes aparecer. Detengámonos en esta otra fotografía de perfil de Sebastián, uno de los alumnos del Sindicato.



Lograda mediante la descarga de una imagen de Internet (podemos ver el link del sitio en el

borde del escote de la mujer en primer plano) incorpora una imagen de sí mismo dentro de una imagen mayor, en la que aparece desde un cuadro, desde lo que simula ser un espejo. La mujer, en actitud provocadora mira a cámara, terminando de construir un complejo juego de miradas. La imagen presenta un juego de planos en el espacio de la representación, que combinan un "detrás de cámara" con el cuadro fotográfico propuesto por el encuadre. Sebastián aparece mirando la imagen, "deseando" lo que mira y no posee en el orden de lo fáctico, pero que puede compartir un espacio en el plano de la imagen. La imagen le permite poner en relación dos realidades separadas mediante un juego de montaje: él sentado en su casa, frente a la computadora, ligada a un espacio otro, el de la mujer que posa provocativamente en una oficina, se levanta la pollera y mira a cámara.

Cuadro dentro de cuadro, propone un juego similar al del conocido cuadro del pintor español Diego Velázquez "Las meninas" (1734), en el que el pintor aparece representado pintando en un espejo que se encuentra por detrás de los retratados, abriendo así una ventana que habilita la reconstrucción de un espacio más amplio que el registrado en la superficie de la imagen. La aparición de Sebastián en el reflejo, lo introduce en el espacio físico de la toma, estableciendo una falsa continuidad entre ambos espacios. Sebastián orienta la mirada hacia ella, y es ella quien mira a cámara.

El juego de miradas deseantes compuesto por el gesto contemplativo de Sebastián desde el cuadro del supuesto espejo y la pose provocativa de la mujer de la oficina –sumada a la mirada del espectador, a quién dirige la mirada la modelo– nos presenta a la fotografía como el territorio óptimo para la imaginación. Aquí, la imagen habilita la proyección del deseo del joven adolescente. Es interesante la pose desde la que Sebastián contempla la imagen. Su computadora por detrás termina de incorporarlo a la imagen, al fondo de oficina en la que la mujer se ubica, dando una vuelta más al juego de la representación: no es una fotografía tomada desde la webcam, mientras el efectivamente mira la imagen. La mujer en la imagen se objetiviza como sostén del deseo, mientras que Sebastián se nos presenta como sujeto deseante. Su gesto y su pose terminan de definirlo de esta manera.

Sebastián aparece aquí como partícipe de una escena en donde él está sentado por delante de la mujer, la mujer lo mira provocativamente y el punto de vista de cámara (desde donde nosotros miramos) se encuentra por detrás de él. Sebastián aparece como un sujeto de

acción, movilizador de la actitud provocadora de la mujer, que es además una mujer mayor que él. Lo que el fotomontaje propone es a Sebastián como sujeto sexuado y deseado por el sexo opuesto. La imagen es pura sugerencia: podemos pensar a Sebastián como protagonista de esta acción, como un joven que ha ingresado y hace ejercicio de su sexualidad. Viendo las otras imágenes de Sebastián (jugando con sus hermanos, abrazando a su sobrina) notamos que es todavía un adolescente: su pose, su rostro imberbe, su altura. La imagen habilita una proyección de deseos mediante la cual Sebastián deviene sujeto: una masculinidad performática fundada en el acto de desear al sexo opuesto.

Como señala John Berger, la imagen femenina es construida para ser mirada, se completa en el encuentro de la mirada del otro. La mujer (desconocida, anónima) posa y configura su imagen respondiendo al un régimen escópico masculino, se termina de definir en la mirada deseante del hombre, de Sebastián. Berger analiza cómo opera esta construcción en la cultura visual occidental desde el retrato burgués pictórico. En esta imagen, esta mujer se nos presenta de la misma manera, incluyendo además la contemplación de Sebastián en el reflejo.

Nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales son una manera de estar en el mundo y por ello se paran en la fina pared que divide lo individual de lo social. En este fino punto de equilibrio se ubica la mirada analítica de esta tesis: en lo que estas imágenes producen en cada sujeto dentro de una comunidad específica, mediante la elaboración de relatos, orales o escritos, que la significan y vuelven relevante a la experiencia subjetiva.

Tanto al momento de producir imágenes como al momento de contemplarlas (en el papel o en la pantalla) se establece un sentido relacional: en la primera, entre el/la fotógrafo/a y el/la fotografiado/a; en la segunda, entre la imagen y su espectador/a. En definitiva, los sujetos significan y establecen valoraciones a partir de esa relación.

La fotografía podría definirse como “lo que está en el medio”, el espacio existente entre un motivo a fotografiar y el lugar elegido para la cámara. De la misma manera, mirar fotografías es también una relación de distancia o de proximidad con lo allí representado, que nos interpela de un modo particular.

¿Postfotografía?

Otros paradigmas para pensar la fotografía digital

Al comenzar la revisión bibliográfica para la elaboración de mi proyecto de beca para el CONICET, me encontré con que gran parte del debate contemporáneo en torno a lo fotográfico versaba sobre la idea de postfotografía. Parecía ser una categoría ineludible. Parecía que la llegada de la fotografía digital implicaba un quiebre radical en la concepción social de la fotografía, que ya nada iba a ser como antes. En un principio, la idea me sedujo, e incorporé la noción al proyecto. Con el paso del tiempo, y avanzado el trabajo de campo, noté que en las prácticas el "impacto" de la fotografía digital no había sido tan radical como parecía en un principio, al menos ubicándonos en la perspectiva de los actores y en las problemáticas que me interesaba trabajar. Allí, los cambios tenían que ver con otras cuestiones.

En el año 2008, Fred Ritchin, un investigador de la fotografía (New York University) y ex editor fotográfico de la revista del New York Times, publicó su libro "After Photography". El texto tuvo una importante recepción en la comunidad fotográfica local, sobre todo en quienes trabajaban en el ámbito de la prensa, los reporteros gráficos y fotógrafos documentales. Por ello, en el año 2012, los organizadores de la Bienal de Fotografía Documental de Tucumán invitaron a Ritchin a dar una conferencia. La idea

de que estamos ante el fin de la fotografía "tal como la conocemos hasta ahora" preocupaba al público presente: ¿cómo se vería modificado el estatuto de la imagen en los medios tras la creciente popularización de la imagen fotográfica? De ahí se desprendía una cuestión que parecía aún más importante, relacionada con la continuidad de su trabajo, de la especificidad de la práctica profesional de los reporteros gráficos.

Efectivamente, eran los fotógrafos profesionales los que percibían la popularización de la fotografía digital como una amenaza. La idea de que "cualquiera puede hacer fotos" sumada a que "hasta pueden ser buenas, porque tienen buenas cámaras hasta los celulares" generaba tanto un temor como un desafío.

De este problema se desprenden dos cuestiones diferentes. En primer lugar, al menos para ellos, las modificaciones en sus condiciones laborales, en su estatuto de profesionales de la imagen. En segundo lugar, el desplazamiento de la función social de la imagen en el medio gráfico, de ruptura de una creencia establecida de la fotografía como prueba, como verdad periodística, como testimonio de "esto ha sido", sumada a la creciente incorporación de registros de ciudadanos de acontecimientos abordados en los medios.

Mas allá de las condiciones laborales de los reporteros gráficos, atenderemos aquí a la segunda cuestión. El cambio en la materialidad de la imagen digital basada en codificación binaria de 0/1, junto con la difusión de programas de manipulación de los contenidos, viene a romper la relación ontológica indicial de la fotografía con su referente: allí donde había una emulsión sensible a la luz, encontramos un sensor que responde a estímulos lumínicos y los codifica en binario, obteniendo como resultado un archivo, equiparable a un documento de texto, una canción o la base de datos de un banco.

La unificación en el código de manifestaciones analógicamente tan diversas es probablemente el cambio tecnológico más significativo, y a su

vez sucede en un orden tan subrepticio que pareciera que nada ha cambiado: todavía pensamos en términos de fotografías, canciones, videos y textos más allá de este cambio ontológico tan radical. En este punto y ubicándonos en el terreno de las prácticas, cabría hacernos la siguiente pregunta: ¿Existe realmente desde la mirada de los actores una ruptura tan radical entre la fotografía digital y sus tecnologías precedentes?

Los cambios en los dispositivos no necesariamente implican un cambio en los modos de entender sus usos. Sin embargo, podemos advertir tendencias y negociaciones que dan cuenta del carácter de transición e hibridez que caracteriza al lugar de la imagen en nuestros días.

En este terreno, la fotografía digital vino a instalar –en el sentido común sobre el proceso fotográfico– la posibilidad de una manipulación consciente por parte del fotógrafo. Si bien las técnicas de retoque, ensamblado y eliminación de elementos de la imagen posee larga data, el paradigma indicial poseía tanta vigencia –sumado a los usos documentales de la fotografía por diversas instituciones sociales– que parecía imposible cuestionar su carácter de verdad. La fotografía digital en cambio se asocia al universo de la simulación, se inscribe en el terreno de lo aparente, en donde todo puede ser manipulado –según los intereses del fotógrafo– en un sentido u otro. La divulgación de las posibilidades del Photoshop –como la aplicación más difundida de manipulación digital de imágenes– ha desplazado a la fotografía del terreno de la verdad absoluta al de la duda. Para Ritchin, si antes hablábamos de fotografías, ahora hablamos de imágenes.

Dar cuenta del carácter construido de la imagen nos permite alejarnos de la mirada testimonial (indicial), que caracteriza las lecturas de la fotografía como discurso de verdad. En las prácticas que son aquí de nuestro interés, la llegada de las tecnologías digitales ha inscripto la producción del autorretratos en la trama de lo cotidiano. Si bien el acceso a cámaras fotográficas analógicas domésticas había bocetado ya una tendencia en

este sentido, la digitalización de la imagen fotográfica –junto con la convivencia de lentes fotográficos en dispositivos de uso cotidiano– viene a fortalecerla y desplegarla hacia otros terrenos de la práctica social. La cámara se vuelve hacia quién fotografía, como un espejo levemente desfazado temporalmente.

En este sentido, podríamos decir que la fotografía digital ha generado así una manera diferente de fotografiar, tanto desde la cantidad de imágenes capaces de ser producidas como desde las temáticas abordadas. No obstante, aún con estas nuevas posibilidades, los acontecimientos y temáticas a abordar no son azarosas, sino que responden a tácitas reglas y convenciones que regulan esta práctica.

A la hora de establecer qué motivos o temáticas merecen ser fotografiadas, en el límite entre lo *fotografiable* y lo no fotografiable continúan operando ciertos mecanismos de control social que son determinantes a la hora de la elección. Philippe Quéneau (1993) equipara al “nacimiento de las nuevas imágenes” con la aparición del abecedario, la pintura y la fotografía. Sobre este horizonte, se desarrollan toda una serie de teorías y autores que califican al cambio –en mayor o menor medida– como revolucionario.

Esta idea debe ser tomada con cuidado ya que en lugar de hacer justicia con los fenómenos, vistos en una trama de relaciones y disputas, plantea un progreso lineal que dificulta la percepción de las continuidades y rupturas. Para estos autores, nos encontramos ante un discurso radicalmente nuevo: "Hoy, a medida que entramos en la era posfotográfica, debemos enfrentarnos una vez más a la fragilidad imposible de erradicar de nuestras distinciones ontológicas entre lo imaginario y lo real, y la quimera trágica del sueño cartesiano" (Mitchell 1992: 225).

Los dos puntos de vista extremos en torno a lo fotográfico que conviven en la actualidad son el paradigma realista asociado a la fotografía

analógica, y el paradigma constructivista de la imagen digital (Lister, 1997). Entre estos dos extremos, encontramos toda una serie de puntos intermedios, de negociaciones y realizaciones posibles, de los que se desprenden significaciones específicas ante manifestaciones visuales particulares.

Pensar en términos de postfotografía implica otorgar un protagonismo a los cambios técnicos que desconoce la permanencia y continuidad de modos anteriores de elaboración de la imagen. Si bien la fotografía digital viene a proponer otras herramientas y posibilidades, éstas no implican un abandono de los modos anteriores de fotografiar ya aprendidos. Las cámaras digitales siguen generando fotografías, e incluso el diseño del objeto cámara y su manejo se afianzan en una continuidad con los modelos analógicos.



Tony Valdez Bitácora.

Lente John S, Película Ina's 1969, sin flash



Alfredo Srur AU 25 Mayo. Camino a casa

Estas imágenes fueron realizadas por dos fotógrafos documentales argentinos mediante la utilización de la aplicación Instagram, para teléfonos celulares y dispositivos móviles. Mediante la utilización de distintos filtros que emulan el efecto de distorsión cromática o de falta de definición propia de los registros con rollos fotográficos analógicos de distintas épocas. Así, la aplicación permite “quitar” la definición propia del registro digital, le coloca un borde que emula las fotografías polaroid y logra así una imagen diferente. Lo que el proceso le otorga es una falsa materialidad, un falso deterioro, que aparece como un valor estetizante: una transformación de lo real mediante la emulación de otras técnicas analógicas anteriores.

Otra consideración. Al momento de pensar alteraciones en los usos y concepciones de la imagen fotográfica en la cultura digital debemos tomar en cuenta las diversas esferas y terrenos sobre los cuales lo fotográfico se desempeña. Como señala Tagg (1988) es quizás más productivo pensar en fotografías que poseen historias particulares, en lugar de una “enorme historia singular” del medio fotográfico en su totalidad. Cada uno de sus usos sociales posee trayectorias particulares: no pueden equipararse los cambios que la llegada del digital conlleva en el trabajo cotidiano de los

reporteros gráficos, en el arte, o en sus usos domésticos. Se trataría entonces de evitar caer en una mirada monolítica de la fotografía digital por fuera de sus prácticas específicas en los diversos campos de lo social, como si la técnica en sí misma generara cambios en todos los terrenos de incidencia y circulación de las imágenes de la misma manera.

Debemos pensar estos campos no como autónomos, sino como esferas en constante relación de intertextualidad. Por ejemplo, los modos en que se definen poses y actitudes ante la cámara en la fotografía doméstica están en estrecha relación tanto con una convención cultural que ordena los cuerpos como con un “tipo ideal” de disposición corporal que proviene del mundo de las imágenes publicitarias. La fotografía en cada esfera se encuentra en constante relación con la institución que la regula (Bourdieu, 2002). Podemos decir que la llegada de las tecnologías digitales de producción de imágenes es asimilado de diversas maneras por cada una de estas instituciones en función de las trayectorias y movibilidades posibles dentro de las mismas: los cambios poseen un dinamismo diferente en el campo del arte que en el del periodismo gráfico o que en los usos domésticos de la fotografía familiar.

Por otro lado, las tecnologías y las imágenes que pueden ser generadas con ellas no son el eje de la cuestión, sino más bien los modos en que las mismas reordenan el campo visual en general y ponen en tela de juicio las culturas y tradiciones de la imagen vigentes. En esta línea Phillips (1993) advierte la necesidad de atender a las continuidades de los modelos antiguos de visualidad. En su crítica a los modelos foucaultianos –fundada en que no existe una secuencia lineal de culturas de la imagen que se suceden una tras otra– el autor advierte que “la visión actúa como un palimpsesto que combina muchos modos diferentes de percepción” (Phillips 1993: 137). El análisis no debe dar prioridad a las imágenes nuevas por sobre las anteriores, sino más bien atender a la multiplicidad y convivencia de unas con otras.

Está claro que lo específico de la imagen digital no puede entenderse por

fuera de la cultura fotográfica que la precede. Los modelos interpretativos, tanto desde la teoría como desde la experiencia práctica, provienen de una tradición, dialogan con ella y se acercan y distancian de modos específicos en prácticas que son siempre específicas, con sujetos atravesados por relaciones sociales y culturales, de deseo y de poder. En este sentido, el desafío analítico radica en dar cuenta de elementos propios del universo de la visualidad contemporánea, las continuidades y rupturas con prácticas anteriores, a partir de atender a las prácticas de actores concretos y producciones específicas. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos/as, con accesos diferenciados al consumo (material y cultural) llevan adelante prácticas particulares: el modo en que construyen la imagen de sí difiere de unos/as a otros/as.

Para ello es fundamental reconsiderar nuestra relación con las imágenes, tanto las nuevas como las viejas, dejando de lado cualquier tipo de determinismo tecnológico. Modelar un modo específico de ver y entender lo visual que comprenda y considere a las múltiples historias de la fotografía, las de sus usos y técnicas desde la perspectiva de sus propios actores, las de los significados otorgados en sus cotidianidades y las posibilidades de generar, a partir de las imágenes con las que se encuentran, sus propios relatos.

Capítulo III
Tiempos múltiples
Pasado, presente y futuro en la imagen fotográfica

"Toda fotografía expresa un juicio de preferencias: lleva la
marca de quien la ha hecho y evidencia sus valores
revelando lo que ha juzgado suficientemente digno de ser
arrancado a la fugacidad del tiempo."

Robert Castel, *Imágenes y Fantasmas*

Una de las temáticas más trabajadas en torno a la imagen fotográfica ha sido su relación con el tiempo, sobre todo con el registro del pasado y su recuperación desde el presente. Esto se debe a que la fotografía es inherentemente un arte y una técnica que requiere de tiempo para su ejecución: hablamos de tiempo de exposición para definir la cantidad de luz necesaria para que en el material fotosensible –o en los sensores digitales– se logre registrar la imagen que se encuentra por delante de la lente. Estos breves tiempos –apenas fracciones de segundo en la mayoría de los casos– deben ser cuidadosamente manejados, junto con la apertura de diafragma, para lograr una correcta exposición de la imagen, permitiendo así reproducir luces y sombras de la escena fotografiada.

Barthes (1996) afirmaba que el órgano del fotógrafo no es el ojo (como se suele pensar),

sino el dedo índice, mediante el cual aprieta el disparador de la cámara en el instante preciso: es el dedo "lo que está ligado al click, al deslizamiento metálico de las placas". Claro que está haciendo referencia a un tipo de fotografía específico, aquel que requiere de velocidad para registrar escenas cambiantes, fugaces, en el momento exacto, o aquella fotografía que inmortaliza un gesto de un rostro siempre cambiante. Esta idea de fugacidad se encuentra asociada a lo que Walter Benjamin (2009) definió tempranamente en su "Breve historia de la fotografía" como el inconsciente óptico: ese gesto fugaz que por su velocidad es imperceptible al ojo humano.

Esta breve digresión técnica nos sirve de puerta de entrada para pensar una serie de juegos de temporalidades que habitan en la imagen, en quien la contempla y en la materialidad misma que la compone. La manera en que las distintas temporalidades se articulan en torno a la imagen fotográfica se define en la combinación de una dimensión pasada de la toma con una dimensión de encuentro con esa imagen en el presente y una proyección de un potencial futuro, de un potencial encuentro de otros con la imagen que allí se nos presenta.

Cuando se piensa la relación de la fotografía con el tiempo, la clave que orienta y domina el análisis parte de la idea de que las imágenes fotográficas construyen con la realidad del pasado un nexo doblemente demostrativo: por un lado, funciona como testigo de un tiempo que ha sido, y lo inscribe necesariamente en el registro del pasado, asegurando su anterioridad y, por el otro, pone de manifiesto la idea de que lo que vemos fue real: una realidad objetivamente comprobada por un dispositivo técnico (Richard, 2000).

Podemos pensar como un punto de partida válido, la relación demostrativa y constatativa que la fotografía posee con su registro: demuestra que lo que está allí efectivamente existió y constata también que dicho acontecimiento "fue visto", sucedió ante, al menos, los ojos de la cámara.

Como ya hemos desarrollado en el capítulo anterior, esta relación con "lo real" es compleja, de la misma manera que lo es la relación de la fotografía con el pasado, tanto con el pasado representado en la imagen como con el pasado de la fotografía en tanto materialidad, desgastada por el paso del tiempo, alejada de los marcos que facilitan su interpretación. En los repertorios fotográficos autorreferenciales, estas relaciones se vuelven particularmente

evidentes: no sólo se trata de ver las imágenes del pasado como un documento o evidencia de existencia sino que se busca establecer allí relaciones de distancia o de proximidad del presente con ese pasado, de apropiarse de una serie de transformaciones que se suceden en el interior del sujeto. Reconocerse en la imagen es una instancia de autoafirmación fundada en el “este/a era/soy yo”, asumiendo en ese gesto las dinámicas de cambios y transformaciones que han sucedido a lo largo de su biografía.

La temporalidad puede ser pensada aquí a partir de la distinción de una serie de dimensiones que habitan en toda imagen. En primer lugar, en el juego de pasado(s)-presente(s)-futuro(s) que se despliega ante quien observa la imagen: la fotografía es un registro de un pasado – que puede ser reciente o lejano (como lo son las fotos de la infancia), o incluso de registros previos al nacimiento– que se recuperan desde el presente. En el momento de mirar y narrar las imágenes, se proyectan potenciales futuros, entendidos aquí como los usos y esferas de circulación que los sujetos se proponen dar a ciertas fotografías, abordados en sus propias manifestaciones de deseo y en las expectativas que depositan sobre ellas.

En segundo lugar, la temporalidad de la toma fotográfica: el modo en que la imagen se construye técnicamente, que va desde la pose estática y conscientemente elaborada de la fotografía en estudio –incluso del estudio de fotografías carnet– a la instantaneidad de las fotografías realizadas con teléfonos celulares, con toda una serie de posibilidades en el medio. Cada una de estas imágenes es elaborada de un modo particular y, en algunos casos, la narración del momento de producción de la imagen se vuelve relevante para el sujeto: la experiencia de estar frente a la cámara, del ritual de ser fotografiado/a, gana interés por sobre el contenido representacional de la imagen. Son aquellos relatos que abordan, por ejemplo, la visita al estudio del fotógrafo o la presencia de un fotógrafo profesional en algún evento familiar.

En tercer lugar, la temporalidad misma de la sustancia fotográfica: la fotografía como materialidad sensible al paso del tiempo, que se transforma y deteriora pero que también es transformada por los propios sujetos: recortes, collages, anotaciones, tachaduras, digitalizaciones y retoques, son algunas de las prácticas a las que las imágenes son sometidas, elaborando nuevas significaciones a partir de las mismas fotografías.

Una cuarta consideración que no es propia de la imagen fotográfica pero que merece ser puesta en valor para pensar los modos en que las fotografías son significadas y emplazadas en una clave interpretativa particular. A lo largo de la investigación hemos trabajado con sujetos de diversas generaciones: su manera de comprender y narrar las imágenes se encuentra condicionada por el momento vital que atraviesan, por el lugar que la imagen posee en su historia de vida y el lugar que se le otorga en la construcción de su relato biográfico. Así, las mujeres de Anisacate poseen una relación bien diferente con la imagen a la de los jóvenes participantes del taller del Sindicato o, incluso, de los adultos jóvenes del taller del penal. Es aquí donde esta diferencia generacional se cristaliza de manera más evidente.

Es importante señalar otra relación temporal de la imagen fotográfica que, si bien no resulta relevante a los fines de esta investigación, habita a toda imagen dada su condición indicial. Cada fotografía incorpora una serie de elementos descriptivos de su época que pueden no ser el motivo de la toma, pero que constituyen un documento que nos habla de modos de vestir, de andar, configuraciones familiares y sociales, así como también las marcas de época que refieren a procesos político sociales y culturales más amplios. La fotografía posee la capacidad de referir a la Historia, con mayúsculas, sin que sea el registro de la misma la motivación de la toma. Lo que vuelve a estas imágenes verdaderos testimonios del pasado es la destreza del investigador para formular a cada imagen las preguntas correctas, aquellas que la imagen puede responder y obtener así respuestas relevantes para su interés.

En la primera parte del capítulo presentaremos una serie de materiales elaborados y puestos en circulación por nuestros/as entrevistados/as y talleristas que nos permiten ubicar y profundizar las relaciones entre imagen fotográfica y temporalidad. Siguiendo estas cuatro dimensiones temporales propuestas – a) la del juego temporal de la recepción, b) la de la toma, c) la de la materialidad fotográfica y d) la relación generacional con la imagen– analizaremos las imágenes y relatos elaborados por quienes participaron en las diversas experiencias de trabajo. En la segunda parte del capítulo, nos centraremos específicamente en las imágenes y reflexiones de los sujetos con los que aquí hemos trabajado, abordando en profundidad de qué manera se construyen y despliegan allí los juegos de temporalidades ante la imagen de sí mismos/as.

Imágenes del pasado, visionados en el presente, proyecciones a futuro

El momento específico –tanto en términos de circunstancias personales como de contexto sociohistórico– en el que nos encontramos con nuestra propia imagen se convierte en un elemento decisivo para definir desde ese presente particular lo que cierta imagen significa para cada uno/a de nosotros/as. Lo que encontramos y depositamos de nosotros mismos en cada una de nuestras fotografías varía en relación a este factor, definido por las condiciones de cada momento particular de la contemplación. Las marcas de época que cada imagen contiene habilitan una puesta en relación de aspectos del pasado con el presente, así como también una puesta en perspectiva con acontecimientos contemporáneos a la imagen pero que no se encuentran estrictamente representados en su superficie.

Cada fotografía presenta al sujeto fotografiado en cierto momento del pasado, en que se fija un instante irrepetible, único en el tiempo. El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por esto, el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser (Deleuze, 1995). Esta posibilidad de volver presente un pasado se funda en el relato mismo, en la narración que detalla los acontecimientos y las reflexiones en torno a lo que la imagen nos muestra. Desde un nuevo tiempo y un nuevo lugar se ponen en relación un momento particular de la biografía –delimitado por ciertos rasgos físicos que la imagen denota, pero también por las marcas de contexto que la imagen posee– con el momento presente.

Podemos advertir una estrecha relación entre las imágenes fotográficas y las prácticas de memoria. La fotografía es uno de los tantos soportes que permiten sistematizar y otorgarle una lógica al acto de recordar, permite anclar recuerdos en imágenes y así permite también socializar con otros/as aquello que se ha vivido. El registro fotográfico es una herramienta que posee la potencialidad de ayudar a los sujetos a evitar que ciertos acontecimientos caigan en el olvido, permite elaborar memorias fotográficas que pueden, a futuro, despertar relatos. No todas las imágenes corren con esta suerte. Si los marcos de conservación e interpretación que las contienen (ya sean físicos, como álbumes comentados o anotaciones

al dorso, o inmateriales como relatos orales transmitidos) no pueden ser interpretados – reconocimiento de lugares y personajes– o no son considerados relevantes para la elaboración de los relatos –ya sean memorias familiares, institucionales o personales– son descartados o significados de otra manera.

Una de las mujeres del taller de fotografía de Anisacate muestra una fotografía de ella de niña, junto a un grupo de personas: "andá a saber quién era esta... habría que preguntarle a mamá, pero qué se va a acordar, quizás mis tías de Rosario...". Con el paso del tiempo y la pérdida de las referencias narrativas que los relatos orales despiertan, la capacidad designativa para encontrarle un nombre propio a la figura en la imagen se desvanece. Son fotografías que el mismo paso del tiempo ha convertido en imágenes mudas. Muchas de estas imágenes proponen así un desafío, una labor detectivesca para asignarle un referente.

Sin embargo, puede establecerse una relación diferente: muchas de las imágenes que carecen de vinculaciones certeras entre el contenido representacional y el correlato fáctico de lo allí representado (lugar, fecha, personajes) son apropiadas por el sujeto para significar algún aspecto relevante de su experiencia. Por un lado, existen imágenes que son apropiadas por lo que allí representan y, por el otro, están aquellas imágenes que son apropiadas por su poder evocativo, de despertar en el sujeto otro tipo de identificaciones. Como en la imagen de Alejandro que vimos en el capítulo anterior: la relación que establece entre la imagen y su presencia en la cancha no puede corroborarse fácticamente (no hay referencias de la fecha del partido) sino que se basa en algunas pistas de ubicación espacio temporal que le permiten apropiarse de la imagen y decir "yo estoy allí".

Pensar la fotografía como una práctica de memoria implica pensarla en relación a su condición técnica de registro testimonial de lo vivido, de aquello que conforma la experiencia de los sujetos y que corre el riesgo de perderse. Mirar fotografías habilita el impulso al regreso, al recuerdo. Ante la arbitrariedad de los procesos de memoria, la fotografía se presenta como una técnica privilegiada –junto a otros registros indiciales, como las cartas y los documentos– que contribuye a la organización de los acontecimientos relevantes para la vida del sujeto. Como dijimos en el capítulo anterior, la condición indicial de la imagen, que se nos presenta con la fuerza evocativa del esto-ha-sido, construye la tríada fotografiado-fotógrafo-espectador, poniendo en relación dos tiempos en una imagen:

el tiempo de la toma y el tiempo de su contemplación, sobre la cual cada sujeto particular establece relaciones de distancia o de proximidad con lo allí representado, se reconoce o se desconoce, se apropia de esa imagen que la fotografía le devuelve o la niega como parte de sus repertorios relevantes.

Difícilmente permanecemos indiferentes frente a las imágenes de nuestro pasado, sobre todo a aquellas imágenes en las que nos reconocemos diferentes: pareciera que no somos siempre nosotros ante la cámara, no nos reconocemos en todas las imágenes, pero sí sabemos que quien nos muestra la imagen, el sujeto allí contenido, habita de cierta manera en nosotros/as. Es lo que fui, el/la que ya no soy, quien quisiera volver a ser. Las fotografías que asumimos como parte de nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales vienen a colaborar y materializar la idea de una continuidad en el sujeto, que más allá de las transformaciones a lo largo del tiempo, es uno y es muchos a la vez. Estas fotografías nos dan la certeza de que aún somos los/as mismos/as, que nos sujetamos a un mismo referente, a un mismo cuerpo, que si bien se encuentra en constante transformación, sigue siendo el mismo. Cuando vemos una imagen de la infancia podemos reconocernos allí, mediante la operación designativa de “este/a soy yo”, aunque pocos sean los parecidos con nuestra imagen presente.

La fotografía es apreciada en la medida en que se aprecia esa distancia con respecto al presente, en la medida en que se percibe y se tiene conciencia de ella (Castel, 2003: 335). Existen diversos modos y grados de reflexión sobre el acto fotográfico. Los mismos varían según cada individuo, según la clase social a la que pertenece, según su género y según el grupo generacional (y el consecuente momento vital) en el que se encuentra.

En algunas fotografías, las mujeres de taller de fotografía de Anisacate se sorprenden de lo que la imagen les devuelve. Rita, al referirse a una imagen de su libreta cívica advierte exaltada: ¡esa *era* yo! En la imagen se reconoce pero a la vez se distancia: existe una continuidad entre la imagen y el presente, sin embargo se enfatiza una transformación: era esa, ahora soy otra (pero siempre "yo"). Distancia y proximidad habitan la imagen: distancia en el "era", proximidad dada por la continuidad del Yo.

En sí misma la imagen fotográfica es la cristalización atemporal de un acontecimiento. La

temporalidad plasmada en la superficie de la imagen termina de fijarse en las referencias que le impone la subjetividad de quien mira y los sentidos que canaliza mediante su relato.

Desde el momento en que existe una conciencia sobre la trascendencia de la imagen fotográfica como testimonio de ese presente que está siendo fotografiado, es posible pensar en la posterioridad, en el momento de recepción de esa imagen en el futuro. El mismo movimiento del que hablábamos en el apartado anterior puede ser pensado desde el presente en relación al futuro: si sabemos que las imágenes del pasado son entendidas hoy de una manera específica, las imágenes de hoy, de nuestros presentes, serán interpretadas, significadas y narradas en otros marcos interpretativos, que no serán los de este presente particular. Sin embargo, es posible pensar en cuáles son las imágenes de este presente que nos gustaría trasciendan, que se vuelvan documento de estos días, cuando el presente se vuelva pasado.

Proponer pensar las imágenes del presente para el futuro nos permitió abordar qué es lo que los sujetos consideran relevante de su experiencia hoy, lo que amerita condensarse para la posteridad. En cada contexto, las respuestas fueron diferentes. En algunos casos, existe una inscripción de estos futuros en la superficie de la imagen dada por la conciencia de una trascendencia de la materialidad de la fotografía: así, al momento de la producción de imágenes, los alumnos del penal y las mujeres de Anisacate piensan en la posteridad, en el momento en que "esta foto la vean" y hacen referencia a sus descendencias, al momento en que sus hijos/as o sus nietos/as –respectivamente para unos y para otras– crezcan y se encuentren con ellas.

Por su parte, los y las jóvenes –sobre todo ellas– que participan del taller en la escuela del sindicato, imaginan también ese instante de la recepción: "cuando la vea el/la chico/a" haciendo referencia a un par, del sexo opuesto, con quienes también proyectan ese potencial encuentro con la imagen. Dado que el momento vital de unos y otros es diferente –los jóvenes internos en el penal y las mujeres de Anisacate han ingresado a la adultez (los primeros más recientemente), mientras que los y las jóvenes están en una dinámica subjetiva diferente, con constantes transformaciones físicas y actitudinales propias de la edad– su capacidad de inscribir la imagen en uno u otro futuro se asemeja, mientras que los y las jóvenes esta inscripción temporal de mayor alcance se les desdibuja. Algunas de las

fotografías que muestran en el taller las guardan en la memoria de su teléfono celular. En las entrevistas, estas imágenes son visionadas desde la pequeña pantalla. Al preguntar cómo se imaginan que esas imágenes van a ser vistas o interpretadas en el futuro, la respuesta es muy concreta:

Maribel: Qué futuro profe, si no sé si llego a fin de año con este teléfono (risas)

Carolina: Es que si no te lo roban, lo perdés o se te rompe.

Fátima: O te aburrís y lo querés cambiar...

Maribel: Yo se lo regalé a mi mamá, se lo cambio y hago que me pague el nuevo (risas) Y ahí si hay algo que me guste voy al cyber y pido el cablecito... sino borro todo y chau... total las fotos son las mismas que el face³⁷...

Agustina: ¿Son las mismas?

Maribel: Bueno no, las mismas no, pero casi...

Dos cuestiones nos parecen relevantes de rescatar de esta secuencia. En primer lugar, cuando Maribel señala la imposibilidad de pensar un futuro para estas imágenes dada la vulnerabilidad del dispositivo de almacenamiento, Carolina se refiere inmediatamente a las condiciones materiales de lo que puede suceder, no con las imágenes sino con el dispositivo de captura, que es además el dispositivo de almacenamiento. El riesgo de robo, pérdida o rotura pareciera ser tan alto que ya que no se puede pensar en conservarlo "hasta fin de año". Otra posibilidad es simplemente querer cambiarlo, y ahí "si hay algo que me guste" se considera la opción de trasladarlo a otro medio de almacenamiento. El mecanismo para hacerlo es conocido y se presenta como una operación accesible. Sin embargo, pareciera que lo fotografiado no representa nada excepcional, pareciera estar disponible para ser fotografiado nuevamente.

El acto de fotografiar se vuelve finalidad en sí misma, como gesto de existencia, de autoafirmación desde la imagen en un constante presentismo, un aquí y ahora disponible para ser fotografiado, más allá de las esferas de circulación que esas imágenes puedan llegar a tener después de haber sido tomadas. Aquí la fotografía no se piensa en su condición de archivo, de registro de algo que ya no estará en un futuro sino más bien pareciera que lo que se está fotografiando estará disponible para ser vuelto a fotografiar cada vez que se considere necesario. Las imágenes son producidas por el acto mismo de registrar, sin pensar en estrategias de conservación, como podría ser, descargar las imágenes y grabarlas en

³⁷ Abreviatura de Facebook.

algún dispositivo de almacenamiento. La fotografía constituye aquí un acto, un gesto performático de registrar lo cotidiano, un modo de vinculación con el presente desde la producción de imágenes efímeras, que luego son borradas o extraviadas dentro de dispositivos obsoletos.

En segundo lugar, y en este mismo sentido, las imágenes se presentan igualadas a otras, carecen de algo específico que las diferencie o las vuelva relevantes: "son las mismas que el face", señala Maribel. Sin embargo, no son exactamente las mismas imágenes –las estamos viendo desde la pantalla del celular y desde el monitor, en simultáneo–, pero lo que hace que se equiparen es la similitud de los motivos representados: son autorretratos, solos o acompañados, casi siempre elaborados frente al espejo, la mayoría realizado en los últimos seis meses. La repetición de un modo de hacer imágenes deviene en que lo específico de cada una de ellas se disuelva en la cantidad. En este sentido, al preguntarles cuál elegirían para conservar –en el caso de que hubiera que conservar sólo una– la decisión parece difícil, pero termina simplificándose:

Maribel: ...y en la que estoy más linda.
Agustina: ¿Por qué estás más linda en esa?
Maribel: ...y no sé profe...
Carolina: ¡Porque parece más grande!
Maribel: ¡Sí eso! ¡Porque parezco más grande! ¡Re!

La elección de la imagen se termina por definir en un parecer, en un deseo de ser mayor a la edad que se tiene. La secuencia demuestra, una vez más, que la fotografía tiene más que ver con los deseos que los sujetos depositan en ella que con una relación indicial. La decisión de seleccionar una imagen por sobre otra no tiene que ver con su capacidad mimética de representar al sujeto de la manera más “fiel” posible, sino más bien con su capacidad de construir una imagen estratégicamente elegida para un fin específico: el interés de parecer mayor. Si pensamos que el teléfono celular es un dispositivo de uso personal y privado, esas imágenes que allí permanecen sin ser puestas en circulación en la red poseen una función diferente a las que finalmente son colocadas en el espacio público virtual. Las fotografías de mí mismo/a funcionan aquí como un espejo detenido que registra momentos en los que considero que soy tal o cual cosa, registra un peinado o una vestimenta, asienta en la imagen un estado físico particular de la persona.

Las fotografías del celular en las que aparecen representados seres queridos son para exhibir. Así como las fotografías carnet que suelen llevar los padres de sus hijos/as en las billeteras, las fotografías del celular constituyen una galería a ser mostrada a otros/as. En el caso de las galerías de los celulares de los/as jóvenes del SEC, éstas contienen una cantidad de imágenes de personas con las que poseen vínculos afectivos. Entre esas imágenes predominan las auto-fotos abrazadas con jóvenes del sexo opuesto y fotografías de niños: sobrinos/as o hermanos/as. Muchas de estas imágenes son colocadas posteriormente en Facebook, donde también se les otorga una centralidad. Veamos aquí algunos ejemplos.



Fotografías de Carolina y Sebastián utilizadas como fotografías de perfil en Facebook

Es importante destacar aquí que ninguno/a de ellos/as tiene hijos/as, y el vínculo establecido con estos niños posee un lugar especial en sus biografías. Es una manera de vincularse con el universo de lo paternal-maternal, condensado en el ejercicio de ocuparse de ellos/as, haciéndose cargo de algunas tareas y responsabilidades relacionadas con su cuidado. Carolina señala: "yo no quiero ser mamá, pero me encantan los bebés! Cuido a mi hermanita cuando mi mamá trabaja, o a veces mi mamá está y entonces cuando me canso se la doy a

mi mamá, me voy a la calle, porque a veces es hartante! Bah, como cualquier chiquito...". Sobre todo para Sebastián y Carolina, la relación con sus sobrinos posee centralidad, tanto por la cantidad de imágenes producidas sino por los lugares destacados en los que son colocados en la plataforma de Facebook. Al respecto Sebastián señala: "además, ella es mi ahijada, vive en casa y soy yo el que la cuido siempre". Sebastián elabora *collages* con las imágenes de sus sobrinas, incorpora textos y fotografías de sí mismo. De las 21 fotografías de perfil utilizadas por Sebastián desde que se unió a Facebook, 11 de ellas son fotografías de su sobrina. En 5 aparecen juntos, él con la niña en brazos, en las otras 6 vemos a la niña en distintas situaciones: bañándose, de pie tomada de una silla, haciendo muecas a la cámara. No sólo en las fotografías que ponen en circulación, sino también en los comentarios que realizan sobre las actividades cotidianas que publican en Facebook, podemos observar que este vínculo posee una gran relevancia en la elaboración de sus biografías, en acciones cotidianas que señalan en las actualizaciones de estado: "cuidando a la princesa", "me voy a dormir con mi hermanita", "hoy no salgo me kedo con la prinse", entre otras.

Pensar la imagen poniendo en relación las condiciones que de cada presente registra con las potenciales circunstancias de recepción de esa imagen en el futuro nos permite inscribir sobre ella proyecciones y deseos, expectativas y experiencias por venir. La relación con las fotografías de sus sobrinos y sobrinas se establece como un ejercicio de cuidado, de lo que posteriormente deviene, en algunos casos, la función maternal y paternal.

Un futuro en constante construcción precisa reemplazar la idea de certidumbre –depositada en la creencia de un significante indicial que ancla y delimita los significados de la imagen– por una idea de esperanza, de territorio incierto (Ruiz, 2011: 23). Allí es donde el sujeto parte del contenido de la imagen para ir más allá en el tiempo, hacia una idea de futuro. Explorar el terreno de lo potencialmente posible, donde se permite fantasear sobre los posibles devenires de cada fotografía, dejando de lado la certeza indicial como única clave posible de interpretación, nos permite atender a otras funciones sociales de la imagen que han sido ignoradas.

Es ante la imagen de sí mismo donde la experiencia vital inscrita en un horizonte temporal es contemplada, con mayor o menor grado de reflexión. Ese horizonte temporal contiene,

además de la puesta en sentido del pasado, una serie de ideas de futuro, más o menos cercanas, más o menos posibles. Cuando los/as jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio conservan sus imágenes en dispositivos vulnerables, o incluso ellos/as mismos/as eliminan las imágenes de días anteriores para dar lugar a otras nuevas, similares a las anteriores, establecen una relación con el tiempo de la imagen diferente a la que establecen las mujeres del Taller de Fotografía de Anisacate. Mientras que unos/as realizan imágenes compulsivamente sin pensar demasiado en su durabilidad, otras conservan cuidadosamente las imágenes que poseen de tiempos pasados y su única preocupación en tanto a las fotografías contenidas en sus álbumes o en sus hogares es quién será el guardián o la custodia de la memoria visual familiar. Por su parte, los/as hijos/as de desaparecidos/as, si bien pertenecen a una generación bastante más joven que las mujeres de Anisacate, guardan cada imagen de sus padres en lugares privilegiados. Algunos/as poseen pocas imágenes, ya que muchas fueron quemadas o tiradas por familiares tras la desaparición de sus padres o incluso, durante la clandestinidad, no permitían ser fotografiados. Las imágenes que sí existen en el presente se reproducen infinidad de veces, garantizando su permanencia en su constante multiplicación: son las imágenes de las pancartas, de las campañas gráficas de las conmemoraciones, las que circulan en los sitios web de las organizaciones y en los perfiles personales de los/as hijos/as en Facebook.

Los jóvenes del taller del Penal piensan también en dejar registros de su paso por la experiencia de encierro, pero registros cuidadosamente elaborados, donde el contexto carcelario queda por detrás, sin tener mayor protagonismo. La posibilidad de acceder a una cámara en las condiciones de encierro es bastante más limitada que en cualquiera de los otros contextos de trabajo. Cada oportunidad de ser fotografiado merece ser aprovechada y la fotografía resultante es especialmente valorada: se piensa desde el momento mismo de la toma a quién estará destinada la imagen.

La inscripción del futuro en la imagen tiene que ver con sus potenciales circuitos de exhibición y las posibles lógicas de conservación que se le asigna a cada fotografía realizada. Los/as jóvenes que asisten a la escuela del sindicato les resulta imposible pensar en estos términos. Inscriben su relación con el acto fotográfico en un presente continuo. Para las mujeres del taller de fotografía de Anisacate o de los/as jóvenes hijos/as de

desaparecidos, el lugar de las imágenes del pasado (y también, aunque en menor medida, las del presente) implica también la elaboración de una estrategia para su conservación. Para los jóvenes del Penal, la inscripción del futuro en sus fotografías tiene que ver con los lugares a donde la imagen llegará, en el interior del hogar familiar y sus vínculos afectivos.

El tiempo de la toma. ¿Fugacidad estática?

Demos unos cuantos pasos hacia atrás a través de la historia de la fotografía, yendo hacia sus primeros años, justamente al momento de su nacimiento: 1839, la presentación del daguerrotipo. Tras su presentación en París, el invento recorre el mundo y se comienza a hablar de sus usos y posibilidades. Pero ¿qué sucede realmente en esos primeros años? Una imposibilidad técnica no le permite aún a la fotografía detener el tiempo en intervalos cortos. Las ciudades aparecen vacías, el retrato aparenta fantasmal, ya que resulta realmente imposible permanecer inmóvil durante varios minutos, a pleno sol, sin parpadear, sin transpirar. La toma requiere largos tiempos de exposición, dado que los materiales de soporte no son lo suficientemente sensibles a la luz. Para solucionar el problema, y poder elaborar retratos, se diseña el apoyacabezas: inspirado en el cepo, un famoso instrumento de tortura, esta prótesis invisible para el objetivo de la cámara, sostenía y mantenía el cuerpo erguido, inmóvil.

La postal se nos presenta lejana, no sólo porque han pasado más de ciento setenta años desde el nacimiento de la fotografía, sino también porque los modos de elaboración del retrato se han visto fuertemente modificados. Es en el retrato –no así en el paisaje, por ejemplo, género que acompaña también a la fotografía desde sus inicios– donde ocurrieron grandes transformaciones que habilitaron el surgimiento de nuevos usos sociales y la posibilidad de construir y materializar una imagen de sí mismo diferente a las anteriores, con cada llegada de las nuevas técnicas. Así, la temporalidad misma de los avances técnicos fue habilitando nuevos usos sociales.

En el género del retrato, la llegada de la fotografía tuvo una importancia adicional. Los modos de representación anteriores –como la pintura, la escultura y el grabado– establecían

una relación entre lo representado y algo que se encontraba "más allá" connotaban el alma, el carácter o el espíritu del sujeto en la imagen. Con la técnica fotográfica, el rostro no fundamenta la representación por ser una superficie que se contempla en busca de otra cosa, sino que se convierte en metonimia de lo único que puede ser conocido: el cuerpo, lo que aparece o lo que se da a ver (Cortés-Rocca, 2011: 43).

A medida que los avances técnicos propiamente fotográficos se fueron desarrollando, otro cambio importante en la retratística tuvo que ver con los modos de relación con la instantaneidad: a medida que los dispositivos de captura se volvían más transportables y accesibles, la industria de la imagen fotográfica instaló servicios cada vez más veloces de revelado e impresión, –recordemos, durante la década del noventa en Argentina, la proliferación de minilabs de “revelado en una hora”– hasta llegar a la fotografía digital, donde es posible ver el registro realizado segundos después de la toma. La fotografía ya no sólo es instantáneamente producida sino que además puede ser instantáneamente “revelada” en la superficie de la pantalla de la misma cámara. Si consideramos la posibilidad de ciertos dispositivos móviles que además de permitir la captura de imágenes tienen acceso a internet –principalmente teléfonos celulares pero también, y cada vez más, cámaras fotográficas– la instantaneidad se ubica ahora, al menos potencialmente, en un territorio más amplio, el de las plataformas virtuales de socialización de imágenes: la imagen se produce y se comparte en el espacio público de la web también de forma inmediata.

La conciencia de que cada fotografía es el resultado de un instante preparado y controlado por el fotógrafo, propia de la práctica de la fotografía de estudio y dominante a lo largo de más de la primera mitad del siglo veinte, generaba una imagen controlada y precisa, consciente y estática: así la pose preparada y dirigida por el operador ilustrado –el fotógrafo profesional– estandarizó no sólo los motivos sino también los modos de relación con la imagen fotográfica, el lugar que ocupó en las biografías personales y en las historias familiares. La llegada de la cámara fotográfica familiar, portátil y de fácil manejo, permitió no sólo una popularización del recurso en cantidad sino que también trajo aparejada la posibilidad del registro íntimo y doméstico de los sujetos, y en parte como consecuencia de ello, un importante número de foto aficionados se acercaron a la práctica.

En la medida en que la fotografía se encuentra ligada invariablemente a una mediación

técnica, las prácticas asociadas a ella se encuentran en relación con los cambios y transformaciones en los dispositivos: en un principio, los retratos fueron realizados por profesionales; luego, con la llegada de la cámara fotográfica compacta, esta función comenzó a desarrollarse en el seno de las familias, y por fin, los últimos diez años estuvieron marcados por el avance de los usos domésticos de la fotografía digital. La posibilidad de fotografiar se ha instalado progresivamente en dispositivos de uso cotidiano, con lo que se habilitó la elaboración de imágenes en casi cualquier circunstancia (Triquell, 2012). Ahora bien, estas transformaciones no significan el abandono o la superación de prácticas anteriores, sino más bien su convivencia, en un diálogo constante entre representaciones (Poole, 2000).

La técnica fotográfica brinda cierta percepción de cercanía con los sujetos representados – los que fuimos en el pasado, los que ya no están–, gracias al valor testimonial de la imagen, a su condición indicial, a la que hicimos referencia *in extenso* en el capítulo anterior. Pero la capacidad de la imagen fotográfica se limita a generar una experiencia de segundo orden, en la que los sujetos alcanzan a recuperar *parte* de lo vivido: cada fotografía plasma sólo un fragmento espacio-temporal, de un pasado cercano o lejano. Es justamente su carácter fragmentario, de detener apenas una fracción de segundo del *continuum* temporal, el que habilita prácticas de subjetivación que desbordan el contenido intrínseco de la imagen.

Podemos pensar aquí que esa fracción de segundo no es del todo consciente, como dijimos más arriba, y se despliega allí lo que Walter Benjamin definió como inconsciente óptico. José Luis Brea recupera esta idea, y plantea que el ojo de la fotografía es también, y en primera instancia, lo mecánico de la cámara, no sólo lo estructurado por la conciencia del sujeto que mira desde detrás de ella: es por esto que lo que se entrega en una fotografía no sea sólo lenguaje, sino también huella, rastro de acontecimiento, justamente aquello que resiste al lenguaje. Es ese ojo óptico-químico el que es capaz de percibir el acontecimiento, de capturar el tiempo-ahora al ritmo de su paso instantáneo –y en última instancia de resistir a la regulación interesada del orden de la representación (Brea, 2003).

Los modos de apropiarse de esos fragmentos varían en la capacidad que poseen de ajustarse a una idea de autorrepresentación existente previamente en el interior del sujeto, a la que la imagen viene simplemente a reafirmar. Cuando Facundo, uno de los participantes del taller

del Centro Universitario del penal se sorprende ante una imagen de sí mismo en que aparece con un gesto en el que no se reconoce me comenta: “¡Esa no la imprimas! No sé qué pasó que salí así...”. Cuando la fotografía congela un gesto en el que el sujeto no se reconoce, no la incorpora a sus repertorios, o prefiere incluso eliminar la imagen.

Muchos de los repertorios fotográficos autorreferenciales realizados con cámara digital son descartados casi al instante posterior a su ejecución, en todos nuestros campos de trabajo. Aparece aquí una constante: ni las mujeres de Anisacate, ni los jóvenes del Penal ni los del Sindicato de Empleados de Comercio, eligen imágenes en las que la cámara registra un gesto con el que no se reconocen. Ese gesto fugaz, imperceptible al ojo humano, nos enajena, nos vuelve otro, sobre el que no podemos pensar ningún tipo de reconocimiento. En esos gestos que nos (de)forman, no soy yo sino un otro construido por y en la mecánica de la cámara.

Los repertorios fotográficos autorreferenciales con los que nos encontramos evidencian la relación entre el instante de la toma y la continuidad de la existencia: la toma es fugaz, congela apenas un gesto, mientras que nuestra experiencia subjetiva se encuentra en constante transformación y se constituye de incesantes cambios. La elección de una imagen por sobre otra radica en qué fragmento de ese *continuum* se congela y cuánto de nosotros/as mismos/as nos es posible depositar en él.

Deterioros y conservas: la materialidad de las fotografías

Pero esa corrupción cromática fue lo que menos lo perturbó. Al fin y al cabo, ¿no era algo propio de todas las fotografías? ¿Y no era ésa la razón última que explicaba la supervivencia de algo tan primitivo como la fotografía: el deseo de ver cómo ese trozo de papel, llamado en teoría a inmortalizar un rostro, un cuerpo, un lugar, un instante de amor, *también* se deterioraba, envejecía, era mortal?

Alan Pauls, *El pasado*

Cada una de las fotografías con las que aquí trabajamos posee marcas materiales particulares que permiten identificar una temporalidad específica en la que fue tomada, más

allá del contenido representacional que posean. Así, ciertas maneras de revelar y copiar se corresponden a cierta época, siendo principalmente el deterioro cromático un indicador de la fecha estimada de realización.

Si bien el componente representacional de la imagen constituye el eje sobre el que versa el relato, aparecen tanto en los talleres como en las entrevistas una serie de referencias a las transformaciones en los modos de producir y reproducir fotografías, estableciendo relaciones entre modos de hacer imágenes y las tecnologías disponibles en cada época³⁸.

La materialidad de la imagen constituye un dato para su inscripción en un pasado específico: la reflexión ante la imagen de sí mismo contiene y sugiere algún tipo de relación con su soporte, con la situación particular de ser fotografiado de tal o cual manera, de lo que "hay detrás" de esa situación, de ese trasfondo sólo conocido por quien recuerda el instante de la toma, el contexto de los instantes previos y sucesivos al acto fotográfico. Recordar la visita al estudio fotográfico, o narrar descripciones que no están en la imagen pero que ayudan a su significación son prácticas frecuentes al momento de encontrarse con ciertas fotografías. Cuando Alexis, uno de los participantes del taller del penal, muestra una fotografía de algunos de sus integrantes familiares comenta: "esta foto es del 2006 más o menos, mi hermana más chica no estaba todavía, y la foto la sacó una tía que vino. La hicieron con su cámara, nosotros no teníamos." La serie de datos que Alexis recupera le permite ubicar la imagen en un tiempo específico (el año 2006) en función de saber que su hermana más chica no había nacido y que la fotografía había sido tomada por su tía, antes de poseer cámara. La elaboración de la imagen y su posterior impresión habían estado en manos de su tía, que luego había obsequiado la fotografía a la familia. De la materialidad misma de la imagen –su formato de impresión, su deterioro– así como de su contenido –la ausencia de su hermana menor en la imagen– Alexis reconstruye el momento de la toma.

Cuando pensamos los procesos de digitalización de la imagen fotográfica, no estamos haciendo referencia exclusivamente a las transformaciones en el orden de la producción de las nuevas imágenes sino también a los modos en que la imagen fotográfica circula y es

³⁸ Si bien no las abordaremos aquí en profundidad –ya que se aleja de la pregunta que moviliza a este trabajo– es importante señalar la aparición de este tipo de reflexiones: en todos los grupos de trabajo aparece un interés por explicar las transformaciones en la técnica, descubrir de qué manera el dispositivo registra y genera imágenes.

significada en diversos espacios de recepción. Los archivos familiares en papel fotográfico y otras imágenes realizadas con otras técnicas de reproducción previas a la fotografía digital pueden ser sometidos al escaneo o la reproducción fotográfica otorgándoles así una nueva materialidad. Esto habilita una serie de transformaciones a partir de esas imágenes originariamente analógicas, pero que ahora son puestas en circulación de una manera diferente. La práctica del *collage* digital habilita la convivencia de distintas temporalidades en una misma imagen, manteniendo intactas las fotografías originales de las que se nutre. Un ejemplo de esto es la siguiente imagen:



A partir de una fotografía analógica escolar (tenemos además, la referencia del año, 1983, y del grado y la división, séptimo “A”) se escanea y se le colocan por encima fotografías del presente, de los mismos compañeros ya adultos. Y es colocada en Facebook. Allí se etiqueta³⁹ con su nombre a cada uno, incluso a aquellos/as cuya fotografías no han sido actualizadas. Una manera de “actualizar” la imagen allí colocada, un juego temporal de

³⁹ El botón "Etiquetar foto", es la herramienta de Facebook para vincular la imagen de una persona con su perfil. Esto posibilita identificar a otro usuario sobre cualquier imagen subida, siempre que se trate de usuarios "amigos". Una vez realizada tal acción, la fotografía aparece en el muro de quienes hayan sido etiquetados. La persona etiquetada tiene la opción de eliminar esa etiqueta, pero la fotografía permanece circulando en los perfiles de los demás usuarios. La manera de eliminar definitivamente la fotografía de una persona, subida por otro usuario, es mediante la opción "Denunciar foto". La plataforma ofrece una serie de motivos para hacerlo y elimina la imagen de modo inmediato. Volveremos sobre este punto en el último excursu, en el que abordaremos cuestiones relacionadas a la propiedad de la imagen y sus esferas de circulación.

antes y después, en el que el grupo permanece intacto (son sus mismos miembros, pero con imágenes del presente).

Otra de las prácticas comunes para elaborar imágenes que ponen en relación dos temporalidades diferentes, es la puesta en relación de dos fotografías de bebés o niños/as, con el sentido de encontrar similitudes fisionómicas entre padres o madres y sus hijos/as. Encontramos así antiguas fotografías blanco y negro escaneadas y puestas en relación con imágenes color, digitales, de los/as hijos/as, fotografiados por sus propios padres.



Fernanda (1979), mamá de Valentina (fotos de la izquierda). Valentina (2010), fotos de la derecha

Transformadas a código binario, las imágenes que estaban perdiendo color o deterioradas por el avance de los hongos sobre su superficie pueden ahora perdurar y multiplicarse mil veces: las fotografías ya no se alojan en el recinto privado, ahora las imágenes del pasado se multiplican, elaboran nuevos relatos, se comparten y actualizan. La digitalización de la imagen conlleva un detenimiento del deterioro de su materialidad que tiene como consecuencia una igualación de todos los materiales: tanto las fotografías tomadas con cámaras digitales como las analógicas, tanto la de nuestros/as hijos/as como las de nuestros/as abuelos/as son ahora archivos fotográficos digitales. Las fotografías así procesadas unifican su materialidad bajo un mismo código, al igual que los sonidos, videos y textos que se albergan en nuestros discos rígidos y tarjetas de memoria. Estas nuevas (y

viejas) imágenes nos permiten establecer identificaciones con elementos del pasado, con nuestras filiaciones familiares, con las imágenes múltiples de los que fuimos y también, en estas últimas secuencias, de lo que seremos, de lo que vendrá. Como decíamos en el capítulo anterior, la capacidad de la fotografía de establecer un vínculo de semejanza con lo real –en su función icónica– permite trazar este tipo de relaciones, de analogías y referencias al pasado.

A esto se le suma que el inicio del relato biográfico se ha visto "adelantado", con la posibilidad de digitalizar –en algunos casos, la entrega misma del material es en formato digital– las imágenes intrauterinas de los niños y niñas por nacer. Estas imágenes son puestas en circulación por sus padres, en sus perfiles o en sus muros de Facebook. Veamos aquí dos ejemplos:



Esta otra materialidad permite la resignificación de archivos analógicos anteriores, su puesta en diálogo con otros materiales, con otras imágenes provenientes de otros dominios, como

por ejemplo los controles de desarrollo del embarazo. El relato del avance del embarazo –en el caso de Fernando que nos informa sobre los "seis centímetros" de su bebé– o la presentación "en sociedad" de Celeste, que nos introduce a su niña, son maneras de narrar sus propias biografías como padres –en ambos casos, primerizos– y de generar un archivo visual diferente para ese niño o niña por nacer. Incluso, esta primera fotografía intrauterina se vuelve una imagen a la que se puede referenciar como "este/a es" y con la que se puede establecer un vínculo previo al nacimiento. Veamos la siguiente secuencia:



La imagen se vuelve una manera de comunicación y presentación en el espacio público de la niña que está por nacer. Allí, la madrina de la niña le "habla", se presenta y narra una serie de acciones a futuro que se propone compartir con ella. Como las imágenes de Carolina y Sebastián, esta es la imagen de una tía (aún) sin descendencia. La fotografía permite aquí una relación con el futuro, con una proyección de posibles acontecimientos a suceder.

Mirar las experiencias desde el prisma de las temporalidades

Las mujeres de Anisacate: el tiempo del cuerpo

El encuentro con los repertorios fotográficos autorreferenciales en los que se representan nuestros cuerpos despierta –quizás más que cualquier otro referente– una reflexión particular sobre el impacto del paso del tiempo en las biografías particulares. No se trata sólo de advertir las maneras en que el tiempo impacta sobre los cuerpos, envejeciéndolos, transformándolos, sino que posibilita también la articulación de estados anteriores con una serie de valoraciones morales y jerarquizaciones en relación al presente, sobre modalidades socialmente aceptadas en un tiempo anterior y las nuevas formas de relación social en el presente. Cuando las mujeres del taller de fotografía de Anisacate se encuentran con imágenes de su juventud marcan una distancia entre lo que era y lo que es, entre un modo de relación y otro. En la siguiente secuencia lo vemos con claridad:

Mabel: Esta soy yo con mi marido, el día que nos casábamos. ¡Qué joven que era! ¡Parezco de primera comunión! Era otro tiempo, él era un desconocido...

Teresa: ¡Y te casabas igual!

Mabel: ...y te quedabas con él! (risas)

La oposición entre los modos de vincularse con el sexo opuesto en el pasado y el presente se manifiesta en el chiste de Mabel: “y te quedabas con él”, sugiriendo que ahora los vínculos conyugales pueden ser disueltos con mayor facilidad. Incluso se señala también la velocidad con la que se concretaba el vínculo, incluso antes de llegar a conocerse (“él era un desconocido”).

Otra secuencia de nuestro interés: las mujeres hablan sobre las fotografías de sus identificaciones, de sus libretas cívicas y de los nuevos documentos de identidad. Se sucede la siguiente conversación:

Mabel: ¡La de la libreta cívica no la usarías en tu vida!

Rosalía: Como ahora te sacan con esas camaritas de frente...

Laura: ¡Yo la de la libreta cívica sí! Porque era... viste estaba linda, era joven! A los dieciocho años...

Rosalía: Pero la del DNI digo, saqué el DNI en color...

Laura: Como yo no tengo DNI a la libreta cívica le pegué una foto de, más actual... En un voto me dijeron.. esto qué es?, y si la otra no sirve!

Ángeles: ¡Vos hacés cualquier cosa!

Laura: El número, todo... Uno del trueque que vino en el trueque y nos sacó a todas en colores. Esa foto puse...

Ángeles: ¡En color! En la libreta cívica del año del pedo!

Laura: Si vos vas a viajar te miran. Yo un día a propósito, sabía que las cédulas viejas no servían, que había que tener con foto actualizada me dice "pero esta no es usted señora!", yo sabía, esa *era*!

Mabel: ¡Era! (risas)

Laura reconoce cierto distanciamiento con la mujer representada en la imagen. Es ella, claro está, sin embargo señala el tiempo pasado, "*era esa*". Ya no lo es. Lo que la fotografía de la libreta cívica pone en evidencia es la transformación de los sujetos con el paso del tiempo, la multiplicidad de identidades posibles según diferentes momentos vitales.

El paso del tiempo no sólo aparece en las reflexiones sobre los cambios en el cuerpo, sino también en los cambios de orden afectivo, personal. "No sólo (se) tiene que conjurar la desaparición total sino también el alejamiento provisional, el riesgo de cambio afectivo, el hábito y el envejecimiento" (Castel, 2003: 365). La fotografía se vuelve aquí una manera de pensar las transformaciones no sólo corporales, sino también la continuidad o la ruptura con ciertos valores morales, ciertas elecciones estéticas y ciertos contextos afectivos que se han visto alterados a lo largo del tiempo.

En el momento de mirar imágenes en las que las mujeres aparecen jóvenes, antes de casarse por ejemplo, lo que prevalece es el silencio de quien (se) mira. Los comentarios son de las demás, que comienzan a establecer analogías con el presente o con sus propias biografías. Silencio que marca una introspección, un alejamiento de la situación del grupo para sumergirse en la reflexión silenciosa. Al intentar incorporar a la conversación a la poseedora de la imagen, los comentarios se refieren a las marcas de época y a datos biográficos que buscan inscribir la imagen en el punto de la biografía más preciso posible, fundando allí su verdad testimonial. Instalar el instante en el lugar adecuado del pasado; garantizar que esa imagen propia se condiga con un momento vital particular. La importancia de ubicar la imagen en una temporalidad lo más definida posible les permite a estas mujeres fijar allí cada eslabón de sus biografías. Engarzadas una tras otra, estas imágenes no sólo se definen como unidades sino en la secuencia de transformaciones relevantes, que dan cuenta de un estado actual, permiten contemplar lo vivido y fijar unidades de sentido no sólo de cada imagen sino de la relación entre una y otra. Esto resulta claro en la elección de todas sus imágenes. Ante la consigna de seleccionar diez imágenes que las representen, sin dar ningún

tipo de limitación más que la cantidad de imágenes –pudiendo haber elegido 10 imágenes de su juventud, o 10 imágenes de los últimos años– todas seleccionaron diversos momentos vitales: las primeras fotografías de niñas, algunas de la juventud, alguna del casamiento (sólo dos de ellas no se han casado), alguna de sus hijos/as pequeños, y finalmente, las fotografías de sus nietos (en las que ellas no aparecen).

Es importante señalar que, si bien dos de estas mujeres están separadas (una divorciada incluso) y dos de ellas son viudas, todas las que se han casado seleccionan imágenes de ese momento de sus biografías, considerándolo el acontecimiento fundante de la vida familiar. Teresa señala cuando coloca la imagen del casamiento sobre la mesa: “y mal que me pese, esta también”, a lo que Mabel responde: “bueno Tere, pero en ese momento qué iba uno a saber, no?”. La distancia entre el contenido de la imagen y el presente del visionado es lo que tensiona aquí la elección. Desde el presente, los acontecimientos han llevado a la separación de Teresa y Pantera pero, como bien señala Mabel, en el presente de la imagen “qué iba uno a saber.”

Otro conjunto de reflexiones hacen referencia a los modos en que los acontecimientos vividos "impactan" en el propio cuerpo: "esto es después de que nació, quedé así"; "acá ya me había quedado sola", son comentarios en tal sentido. Cuando pregunto cuál es la forma mediante la cual se dan cuenta, la respuesta es, ni más ni menos "se me nota". En la superficie del cuerpo, en la capa exterior –la única a la que accede la fotografía– se imprime el tiempo vivido, al igual que en la emulsión fotográfica se imprime la imagen que ahora contemplamos.

El tiempo adentro, el tiempo afuera. Condenas y libertades.

Una de las primeras consignas de trabajo en el Taller de Mirada Fotográfica del Unidad Penitenciaria 48 consistió en traer imágenes –las que tuvieran en el pabellón– para compartir con los demás. El ejercicio se propone como una presentación –no todos se conocen– pero también como un primer acercamiento a la concepción de la fotografía y a la modalidad de trabajo que el taller tendría: abordar imágenes de distintos dominios, no sólo el aprendizaje de una técnica sino también ejercitar la destreza analítica para mirar imágenes. De las

imágenes compartidas en este encuentro, sólo dos eran anteriores al tiempo de la reclusión. Todas las demás habían sido tomadas por otros durante la condena y entregadas en los días de visita.

Lo que definía la presentación y la clave de lectura de las imágenes no era priorizar una ubicación temporal sino más bien espacial, remarcando las referencias del lugar en el que sucedía la acción fotografiada, por sobre la fecha o el evento que registra. Para anclar un acontecimiento, se lo ubicaba primero geográficamente: "esto es la casa de", "esto es en Tigre". Las fotografías reconstruían una cartografía del adentro y del afuera, y representaban aquello a lo que no se podía tener acceso: actos escolares, cumpleaños, primeros días de clase; que suceden en lugares a los que en el presente de la reclusión no pueden participar.

Las imágenes habían sido tomadas por otros, durante el tiempo de reclusión, en acontecimientos familiares y escolares a los que ellos no pudieron asistir. Pocas imágenes anteriores a la experiencia de encierro fueron traídas a la mesa: una fotografía familiar grupal (tomada por él, en la que él no aparecía) y una fotografía de una fiesta de quince, plastificada y muy deteriorada.

Para el cierre de los talleres, el taller de Mirada Fotográfica (en su edición 2010) produjo, de manera colectiva, un calendario. Para hacerlo, seleccionamos una imagen por mes, cada una representativa de algún acontecimiento correspondiente a esas fechas. En algunos casos, efemérides tradicionales (como el día de la bandera), en otros, fechas relacionadas con imágenes propias de su experiencia en la unidad: la puerta de ingreso al centro universitario como representación del inicio de clases para el mes de marzo, las flores del jardín delantero como representación del día de la primavera para septiembre, el predio de la granja como representación del día del animal para abril, y así sucesivamente.

Y la elección de un calendario tampoco resulta casual en un lugar donde "tiempo es lo que sobra" y donde, en parte, la legitimidad y el honor son medidos por el tiempo transcurrido allí dentro. Y las condenas, claro, medidas en tiempo por transcurrir. Aquí operan dos modos diferentes de la temporalidad: el tiempo cíclico que propone el calendario, en el que se puede proyectar cierta certeza sobre el futuro, sobre, por ejemplo, el inicio de las clases el año próximo y el tiempo lineal biográfico, del cumplimiento de la condena y del paso del

tiempo de todo lo que no se puede vivenciar estando allí dentro.

Detener el tiempo

Convertir imágenes analógicas en archivos digitales no sólo constituye un modo de detener los procesos de deterioro y envejecimiento de la emulsión, como dijimos más arriba, sino que también posibilita una puesta en circulación de estas imágenes por otras esferas, por otros circuitos de exhibición, como lo es el espacio público de la web y las redes sociales.



Las fotografías de los militantes detenidos desaparecidos de la última dictadura militar argentina puestas en circulación por sus hijos e hijas con las que hemos trabajado ponen en evidencia algunas lógicas de funcionamiento de este proceso. Las imágenes de estos/as jóvenes, hermosamente vivos/as, hacen culto de su vitalidad, antes de todo lo que sucedió después. El dilema de la fotografía y las temporalidades radica en que justamente da

testimonio de vida de sujetos que ya no están.

La vitalidad de la imagen, de su gesto joven, entra en tensión con lo que (sabemos) vino después. Ese "por fuera" de la imagen es lo que tensiona la relación temporal entre el momento de la toma y el momento en que nos encontramos con ellas recorriendo Facebook. Se multiplican. Ya no son sólo las fotografías de las pancartas, sino imágenes provenientes de álbumes familiares. No están solos ni estáticos, se nos presentan ahora de cuerpo completo, en reuniones familiares, cumpleaños, tocando la guitarra, con sus hijos. Los vemos en acción. La fotografía ya no es el instante estático de la fotografía carnet, o el primer plano del rostro recortado que busca darle presencia en el espacio público, sino el irrumpir con su rostro (junto con otros tantos) las calles de la ciudad, hacerlos "aparecer". A esto se le suma que las imágenes aquí pueden ser múltiples: no es la presentación de la imagen única, sino la posibilidad de construir un relato, compuesto de una sucesión de postales y situaciones que dan cuenta de una temporalidad continua, de una vida compuesta por una sucesión de instantes, por un conjunto de acontecimientos vitales que casi todos conocemos, porque o bien los hemos vivido o porque son parte de nuestra memoria familiar. Los vuelve sujetos de acción, están –como dijimos más arriba– vivos en la imagen.

Si bien las imágenes utilizadas tradicionalmente en las pancartas también son puestas en circulación aquí, lo particular de su circulación en Facebook radica en la posibilidad de colocar otro tipo de registros que, además, permite que quienes acceden a ellas dejen comentarios y establezcan allí una conversación: las fotografías son aquí el espacio para el debate –si bien la plataforma posee otros espacios destinados exclusivamente a tal fin– ya que son la manera en que los sujetos ponen en relación las esferas del mundo material con la realidad virtual de la web social.

La vital circulación de estas imágenes instala otra temporalidad para ellos y ellas: al borramiento que el Estado desaparecedor ejerce sobre sus cuerpos se le escapa esta proyección de sus rostros, de sus caras, de esa felicidad joven que se multiplica. De ese "antes de".

En muchas de las imágenes elegidas por los/as hijos/as de desaparecidos/as como fotografía de perfil, aparecen sus padres o sus madres en momentos vitales similares a su propio

presente. Esta concordancia temporal, en este presente en que los hijos y las hijas son padres y madres en muchos casos, fortalece la relación mimética entre la imagen de unos/as y otros/as.

Biografías invertidas

Otra transformación relevante en torno a la relación fotografía y temporalidades se inscribe también en las lógicas de organización de los relatos al momento de ser colocadas en la plataforma de Facebook. Cuando recorremos las biografías que esta plataforma propone de los y las jóvenes que participaron de la experiencia del taller de "Fotografía e identidad" del Sindicato de Empleados de Comercio podemos advertir que las imágenes que más se recuerdan, que más se recuperan en los encuentros del taller no son las de los momentos más importantes (como podrían ser las correspondientes a los rituales de lo fotografiable tradicionales de la fotografía analógica) sino más bien aquellas imágenes realizadas en las últimas semanas.

En parte esto se debe a que estas imágenes son pensadas, desde su concepción, para ser puestas en circulación en Facebook. La plataforma propone un modo de organización en el que las "novedades" son las actualizaciones de estado: cada nueva imagen que aparece desplaza a las anteriores para abajo; así, al recorrer las imágenes, siempre comenzamos con la más recientemente agregada, dando como resultado una organización temporal que va desplazando cada vez más hacia atrás lo sucedido a medida que pasa el tiempo. Si recorremos la biografía y descendemos con la barra de navegación lateral hacia el final de la página, nos encontramos con los dos primeros acontecimientos: el nacimiento y el momento de incorporación a Facebook.

La fecha de nacimiento está dada por los datos que suministra el usuario al momento de registrarse, y es el primer acontecimiento que aparece en la biografía, representado con un pequeño ícono de un bebé. Cuando recorremos la biografía podemos retroceder hasta este momento y encontrarnos con esta información:



El siguiente acontecimiento que aparece es la incorporación del usuario a Facebook. Veamos el caso del muro de Sebastián, uno de los chicos del Sindicato con el que ya hemos trabajado en capítulos anteriores:



Los modos de organización de las imágenes y los acontecimientos narrados están definidos por la plataforma misma. Así, los relatos visuales colocados en estos dispositivos narrativos poseen un carácter fragmentario y dinámico que termina de completarse en el momento de encontrarse con el otro: por momentos se presenta como una pregunta o una afirmación abierta que no interpela a nadie en particular, por momentos se establece como un diálogo que espera ser respondido por algún otro usuario (al que se nombra en la publicación misma para hacérselo saber).

Al recorrer los usos de la imagen en los perfiles de Facebook, podemos advertir que de

todos los sujetos de nuestro campo de estudio, los espacios destinados a la puesta en circulación de imágenes son utilizados casi diariamente por los jóvenes menores de veinte años –los alumnos del Sindicato–, mientras que otros grupos etarios mayores (los/as hijos/as de desaparecidos/as) desarrollan su actividad en el espacio del muro, los comentarios sobre notas y enlaces propuestos por otros, y discusiones que allí tienen lugar. Existe un interés particular de los y las jóvenes por la puesta en circulación de su imagen en la red. Las imágenes son aquí pensadas para ser exhibidas y al momento de la toma se piensan potenciales interlocutores, potenciales receptores para cada imagen. Si bien la plataforma presenta las mismas aplicaciones para todos sus usuarios, son los/as jóvenes del taller del Sindicato quienes actualizan constantemente los espacios destinados para colocar fotografías. Colocar fotografías en sus perfiles construye un vínculo entre lo que sucede en sus marcos de sociabilidad tradicionales (aparecen aquí el barrio y la escuela) con otras redes ampliadas: a partir de vínculos contruidos por fuera de la web, se incorporan "amigos de amigos", creciendo bajo la lógica de la bola de nieve.

Lo que Facebook habilita para la puesta en circulación de imágenes conlleva una transformación en torno a la construcción de repertorios fotográficos autorreferenciales: la función social que moviliza la elaboración de estas imágenes se encuentra motivada por un "hacer presente", por un "aparecer". Ya no se trata de pensar la imagen desde su condición testimonial, de dejar un registro duradero de cierto acontecimiento, sino más bien de dar cuenta de un presente en una constante e inmediata transformación, de una imagen cuya meta se presenta en un horizonte temporal cercano: lograr una visibilidad ante los otros, notificar un cambio físico –como cortes de pelo, la adquisición de nuevas vestimentas– o algún acontecimiento cotidiano, más o menos excepcional –un encuentro fortuito, un partido de fútbol, un hallazgo curioso en el espacio urbano–. La manera de verificar si estas presentaciones cumplen o no su objetivo se manifiesta en la cantidad de comentarios que despiertan en otros/as, la cantidad de usuarios que señalan que "les gusta"⁴⁰.

⁴⁰ La plataforma de Facebook habilita tres tipos de acciones sobre cada publicación. Sin embargo, alguna de ellas pueden estar restringidas por el usuario. Las imágenes pueden a) ser compartidas, o bien ser "trasladadas" al perfil del propio usuario o de algún amigo en común, o bien ser enviadas a otro usuario por mensaje privado; b) comentar al costado de la imagen, abriendo la posibilidad a que el comentario sea respondido y visto por los demás y c) marcar el botón de "Me gusta", para señalar aprobación o afinidad con tal o cual contenido.

El interés por unas imágenes sobre otras se mide en la capacidad que poseen para ser vistas y aceptadas por el colectivo que las mira, compuesto por los propios pares. Los repertorios fotográficos autorreferenciales elaborados por estos/as jóvenes se plantean como una manera de renovar y decorar sus biografías, como un modo de aparecer y estar en el mundo.

Hacer presente el pasado, proyectar futuros: una lectura de la imagen desde las temporalidades.

Hasta aquí hemos recorrido diversas modalidades de relación de la imagen fotográfica con las temporalidades, con las relaciones que se establecen entre el presente de la imagen (vuelto pasado), el presente de la contemplación al momento de reencontrarse con ella y el momento previo de edición y selección cristalizado en la decisión de mostrar y compartir unas imágenes por sobre otras.

La imagen fotográfica funda un espacio para la proyección de lecturas e interpretaciones, de memorias y de olvidos por parte de los sujetos que en ellas se reflejan. La fotografía habilita una apropiación estratégica del pasado, una resignificación desde el presente del contenido representacional de la imagen y toda una serie de usos creativos, en el sentido que crean nuevos relatos, cuentan otras historias, o nuevas versiones de los mismos relatos. Con las imágenes del pasado puedo ser el/la mismo/a o elegir ser otro/a.

Los repertorios fotográficos autorreferenciales nos permiten una construcción en el espacio fantasmagórico e imaginario (donde significo cada imagen en función de un deseo de mostrarme de tal o cual modo), definiendo para la imagen un territorio de posibilidad para proyectar y establecer temporalidades futuras. Un modo específico para elaborar y dar consistencia al deseo, o incluso a la esperanza, de aquello que de cada presente selecciono para que trascienda y sea visto por otro/a en un tiempo futuro.

Posar ante la cámara no siempre implica una conciencia sobre la posteridad, como lo vimos en las imágenes de los y las jóvenes del taller del Sindicato. Allí, el peso de la imagen se

define en su efectividad inmediata, en una puesta en valor de un presente continuo, sobre el cual resulta difícil establecer proyecciones a futuro. La temporalidad dominante aquí es el presente: fotografiar es aquí un gesto de presentismo, de señalar una posición determinada, de estar en un constante aquí y ahora, que se actualiza con cada nueva imagen, día tras día, semana tras semana. Lo que queda detrás, poco importa.

En cambio, las imágenes a las que se refieren las mujeres del taller de la biblioteca de Anisacate han sido concebidas para la posteridad, como esas imágenes de sus casamientos que incluso –más allá del éxito o el fracaso posterior de la alianza matrimonial– son recuperadas desde el presente, casi cincuenta años después. "Y es que si la fotografía, si no inventa por lo menos universaliza una relación original con el tiempo. Si la fotografía literalmente crea una temporalidad "destemporalizada", esos flashes sobre la vida manifiestan un esfuerzo por reconstruir un tiempo diferente a escala humana, donde el sujeto es el centro de sus permanencias" (Castel, 2003: 366).

Las fotografías de desaparecidos/as que se utilizan como fotografías de perfil de sus hijos/as en el espacio de Facebook son recuperadas y valoradas desde el presente, en algunos casos, en los H.I.J.O.S. orgánicos como un homenaje y una adscripción como su descendencia, un reconocimiento de su legado. El desenlace violento, la muerte joven combinando con la heroicidad de la militancia lo que impregna estas imágenes de una significación particular. Son los hijos y las hijas quienes se apropian de este legado, lo ponen en circulación y lo significan en el presente. La siguiente imagen merece especial atención:



La fotografía es de María, una de nuestras entrevistadas, militante de H.I.J.O.S. De espaldas, vemos a su hija, saltando sobre la cama con una remera que dice “qué maestro es mi abuelo”. El abuelo de Malena, la niña de la fotografía, desapareció cuando su madre era niña. El frente de la remera tiene impresa un texto y un dibujo proveniente del cuaderno de tercer grado del padre de María en el que narra los motivos por los que quiere ser maestro cuando sea grande. La remera, realizada por uno de sus compañeros del Archivo Provincial de la Memoria (lugar en el que María trabaja) es utilizada por Malena en actos y marchas, como homenaje y como conmemoración. Al igual que las fotografías de Lucila Quieto, esta imagen propone una temporalidad imposible pero efectiva: el verbo en presente que designa la condición de “abuelo”, pone en relación a la niña con su abuelo desaparecido, mediante la apropiación y herencia del legado militante por parte de su madre.

La fotografía aquí posee también la función de recordatorio, año tras año, que viene a dar testimonio, a poner un rostro para renovar el reclamo de las consignas (“Juicio y castigo”, “los desaparecidos nos faltan a todos”). Son imágenes valoradas y significadas desde su constante recuperación, su efectividad es la de decir una y otra vez lo mismo, poner en escena cierto discurso desde cada fotografía. Son las mismas imágenes que se repiten, pero que cada vez que aparecen se renuevan y generan toda una nueva serie de comentarios y adhesiones.

Su vinculación con el presente es también importante. Son imágenes del pasado que no son recuperadas en cualquier fecha, sino que responden a finalidades específicas de la agenda pública: aparecer en los juicios, en las conmemoraciones de las fechas de desaparición, en los aniversarios del 24 de marzo.

La relación de la fotografía con el paso del tiempo plantea un abanico de posibilidades diferentes: desde la valoración del gesto presente de tomar fotografías por fuera de las consideraciones sobre su futura circulación o conservación (los/as jóvenes de la escuela del Sindicato), la puesta en circulación de una imagen del pasado para finalidades específicas en presentes particulares (el uso de los/as hijos/as de desaparecidos/as de las fotografías de sus

padres), hasta la recuperación de imágenes de un pasado con el que se plantea cierta distancia (las fotografías del casamiento, en las mujeres de Anisacate). Como hemos visto a lo largo del capítulo, cada uno/a significa la relación de la fotografía con el paso del tiempo de manera diferente. Sin embargo, todos/as consideran, en mayor o menor medida, que la fotografía permite establecer relaciones temporales dentro de la propia biografía.

Excursus II

A través de la cámara

Proponemos aquí un ensayo visual para pensar el avance técnico de la fotografía y las temporalidades de la imagen advirtiendo diversos modos de relacionarse con el dispositivo fotográfico. Presentamos aquí una serie de imágenes elaboradas entre 2003 y 2013, en las que vemos a personas haciendo registros fotográficos de diversa índole. El desafío aquí es el de hacer un seguimiento de las relaciones que se plantean entre una imagen y otra prescindiendo del texto. La secuencia de imágenes propone un discurso en sí mismo y el sentido se revela en las relaciones entre unas y otras.









Capítulo IV
Mucho más que un encuadre
Decisiones estéticas estratégicas en repertorios fotográficos autorreferenciales

El trabajo con imágenes no puede dejar de lado una reflexión sobre los modos en que ciertas decisiones estéticas definen y seleccionan algunos elementos por sobre otros, ya que son estas decisiones la sintaxis misma que define lo que vemos en ellas. Las decisiones estéticas tomadas por quien realiza la imagen subyacen a cada fotografía y son el resultado de motivaciones específicas, más o menos conscientes, que manifiestan distintos grados de inmersión en las culturas visuales contemporáneas: establecen intertextualidades y guiños de sentido con otras imágenes, se relacionan con ciertos usos en otros contextos de circulación y generan así nuevos significantes. Si bien no nos proponemos aquí un análisis estricto de contenido y en profundidad de las imágenes producidas, haremos hincapié tanto en los modos técnicos y compositivos la imagen, como en las reflexiones que despertaron en sus participantes según cual fuera el contexto de trabajo.

Los juicios estéticos y las valoraciones de unas fotografías por sobre otras por parte de los sujetos implican una estrategia de legitimación y diferenciación de los otros, una manera de

fundar un Yo particular. Las normas subyacentes a la práctica fotográfica se manifiestan en las justificaciones de la acción (qué imágenes, cómo y por qué) por lo cual abordaremos aquí no sólo un análisis de las imágenes sino también, como hemos hecho en los capítulos anteriores, los diálogos y negociaciones que tuvieron lugar en los talleres y entrevistas. Las decisiones estéticas se cristalizan tanto en el modo en que la imagen es construida como en las valoraciones que posteriormente se realizan sobre ella, tanto mediante el reconocimiento y la puesta en valor de algunos de sus atributos como mediante la negación y deslegitimación de otros.

Las decisiones estéticas propias del campo de lo fotográfico se definen en elecciones técnicas –óptica utilizada, color, focalización, exposición de la luz, velocidad de obturación– y en cuestiones compositivas –disposición de los elementos en el cuadro, relación de la figura con el fondo– que, en conjunto, dan como resultado una imagen única.

La elaboración de una imagen de carácter autorreferencial pone en consideración y arroja al mundo una potencial relación con los otros, por lo que recurre a una cuidada selección de los elementos estéticos y compositivos que la conforman. Esta confección de nuestros propios repertorios se encuentra en estrecha relación y diálogo con la estética de los repertorios de los demás. Atender a las decisiones estéticas que subyacen en cierta imagen implica inscribirla en una trama de relaciones con otras imágenes, provenientes de otros dominios.

A lo largo de este capítulo atenderemos a cómo operan estas decisiones en cada contexto de trabajo. El desafío aquí radica en pensar cada una de estas elecciones dentro de una relación con imágenes anteriores, de las que se toman algunos recursos y se descartan otros. Mediante el recorrido de una serie de imágenes producidas y puestas en circulación en nuestros contextos de trabajo, nos proponemos reconstruir los diálogos y negociaciones entre los participantes de los talleres, atendiendo tanto a las condiciones de producción de la imagen (y todo lo que se dice sobre las imágenes en proceso de elaboración en los talleres) como también a los significantes puestos en circulación en el momento de ser exhibidas.

Estéticas del control, estéticas controladas

En el momento de trabajar con autorretratos en el taller de mirada fotográfica del CUSAM, la primera actividad consistió en incorporar un contenido técnico específico (las velocidades de exposición) y –de manera colectiva– producir las imágenes correspondientes. La propuesta era la de “escribir con luz de linterna una palabra que los represente”, en una habitación oscurecida y utilizando una exposición larga de 15 segundos. El carácter colectivo colaborativo de la actividad era imprescindible: alguien prende y apaga a luz, otro obtura la cámara, otros dos recorren con linternas al retratado, el resto da indicaciones, y quien posa se queda lo más quieto posible durante los 15 segundos que dura la exposición.



Autorretratos con luz (selección), Taller de Mirada Fotográfica, CUSAM 2010

De las palabras elegidas –exceptuando el caso de Alexis que eligió “hacerse una cruz” (fotografía de abajo a la izquierda)– la mayoría eligió nombres propios. Pero no eligieron sus propios nombres. Eligieron el nombre de sus hijos o el de sus parejas (las dos imágenes de la derecha, respectivamente). Quienes tenían más de un hijo, escribieron la inicial del nombre de cada uno. Uno de ellos, escribió la palabra amor. Todas las imágenes eran concebidas para ser entregadas.

Lo que señalamos más arriba sobre el destino de las imágenes se vuelve marca en su producción: las fotografías son pensadas para ser entregadas desde el momento mismo de la toma. La circulación prevista forma parte de sus condiciones de producción⁴¹.



En esta imagen lo vemos claramente. Cuando Alexis (quien hizo la toma) me muestra este retrato, pienso en que el nombre escrito en el pizarrón se corresponde con el nombre del fotografiado. Pero al hablar con él, me comenta que Tobías es el nombre de quien recibirá la imagen. Para escribir el nombre en el pizarrón fue convocado otro de los estudiantes, conocido por su prolija caligrafía. En la producción de la imagen participan entonces quien posa, quien obtura y quien escribe –a modo colaborativo– para construir una imagen que será entregada a Tobías, el hijo del retratado. La construcción estética de la imagen utiliza el recurso del texto escrito, y se inscribe en la tradición de los fondos pintados de los primeros estudios fotográficos utilizados para "ambientar" la imagen en otros paisajes, otros escenarios. Elegir el fondo verde y liso del pizarrón permite proyectar allí cualquier contenido, dibujos o palabras. Todo recurso disponible es válido (no sólo la escritura y el dibujo en el pizarrón) para la realización de este tipo de imágenes. Vemos aquí otro ejemplo:

⁴¹ Si pensamos la producción de discursividad desde la perspectiva de Eliseo Verón (1980), las condiciones de circulación no dejan marcas en los textos, por lo que resulta un territorio inaccesible a la mirada del analista. La ventaja de analizar producciones discursivas elaboradas en el marco de la experiencia de taller radica en que podemos atender a los contextos de producción y circulación de las imágenes en el momento mismo en que son elaboradas y significadas.



En la imagen lo vemos a Patón sosteniendo un libro sobre China, al que por debajo le agrega un texto escrito por él que dice "te amo mi amor siempre". Cuando le pregunto por la imagen, me comenta que a su mujer la apodan China. Entonces, recurre al libro, posa y genera la imagen, en la que el título del libro –dedicado al país asiático– se resignifica y adquiere una nueva connotación, se vuelve nombre de la persona a quien la imagen va dirigida.

Muchas de las imágenes allí producidas tuvieron un riguroso manejo de los elementos compositivos, con el fin de eliminar todos aquellos datos contextuales que habilitaran una lectura del entorno en el que las imágenes habían sido producidas. Sin embargo, no en todas las imágenes allí realizadas se recurrió a tal procedimiento. En una actividad específica realizada a partir del visionado y posterior discusión sobre la obra de la artista inglesa Gillian Wearing llamada "*Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*" (Carteles que dicen lo que se quiere decir y no carteles

que dicen lo que otro quiere que se diga). En esta obra, Wearing invita a personas –que intercepta en las calles de Londres en su intervalo laboral a la hora del almuerzo– a escribir un mensaje en un pedazo de papel y luego los y las fotografía con el cartel en la mano¹. Después de ver este trabajo, se discutió sobre la relación entre texto e imagen, y de qué manera la imagen significa algo que puede estar en contrapunto con lo que el texto enuncia, o pueden incluso enfatizarse mutuamente.



Secretos y mensajes (selección), Taller de Mirada Fotográfica, CUSAM 2011

En la secuencia de imágenes, en la que seleccionamos algunas de las 24 imágenes que la componen, podemos ver algunas diferencias sobre el modo de abordar la toma. Las tres primeras imágenes corresponden a internos, las primera a un alumno del taller y las dos siguientes a otros que ellos (los participantes del taller²) decidieron retratar e incorporar a la actividad. La persona en la última imagen soy yo, fotografiada por uno de los participantes del taller. Como podemos ver, las primeras fotografías –y así también todo el resto de la serie– poseen un encuadre cerrado y utilizan como fondo partes de los distintos murales pintados en las paredes externas del edificio en el que funciona la sede del centro universitario. Todas las fotografías utilizan este fondo, a excepción de la mía. Al momento de retratarme, no sólo el cuadro se abre, sino que la locación elegida para hacerlo es el exterior del centro, donde "se pueda ver la garita". Para incorporar estos elementos de contexto, Jonathan se pone en cuclillas, apunta hacia arriba la cámara e incorpora así al

- 1 Para ver el trabajo de la artista Gillian Wearing, esta y otras obras, véase www.tate.org.uk/art/artists/gillian-wearing-obe-2648
- 2 Incluyo en los anexos la totalidad de retratos realizados para esta actividad. El contenido del cartel no posee demasiada relevancia a los fines analíticos de este apartado, pueden ser leídos en las imágenes adjuntadas en el anexo a mayor tamaño.

cuadro los alambrados por detrás, la garita a la izquierda del cuadro y el cielo por encima. Pareciera que estos elementos de contexto eran necesarios para la fotografía de mí pero no para las de los demás. De hecho, los murales elegidos como fondo representan atardeceres, cielos estrellados y paisajes. En el tercer retrato de esta secuencia, podemos ver parte del mural del personaje "el Eternauta", emblemática historieta argentina creada por Héctor Oesterheld e ilustrada por Solano López que decora la habitación en la que funciona el centro de estudiantes del CUSAM.

Pero los elementos compositivos no son los únicos que definen la construcción estética de la imagen. Cuando advertimos que la imagen dialoga con otras imágenes de la historia de la visualidad carcelaria, con los modos en que son retratados tradicionalmente los presidiarios, con el tradicional cartel identificatorio en el que se coloca el número de prontuario que le pertenece, de frente y perfil. Si bien en las imágenes de Wearing que funcionaron como disparador de esta actividad muchos de los retratados posan de esta manera, podemos inscribir estas imágenes en una genealogía que reconoce imágenes anteriores y, una vez más, se distancia del retrato que ellos mismos realizan de mi persona: en las indicaciones de pose, Jonathan me pide que levante los brazos, que coloque el cartel en el aire, por encima de la cabeza. Tanto la incorporación de la garita de seguridad en el cuadro como las indicaciones de pose que Jonathan me señala son una manera de incorporar(me) a la serie de retratos realizados en ese contexto. La diferencia fisonómica (mujer-no presa) se compensa con diferencias de composición y resolución estética, dando como resultado una imagen radicalmente distinta a las demás, pero que incorpora elementos del repertorio semántico penitenciario (la garita, los alambrados).

Lo que resulta interesante aquí es la manera en que los sujetos invierten y se apropian de recursos del bagaje visual y de las herramientas que disponen con el fin de elaborar una representación diferente: quien sostiene la cámara no es aquí el sistema de control, sino los propios sujetos empoderados por el uso de la cámara.

Miradas múltiples, estéticas jóvenes

Al trabajar con imágenes fotográficas realizadas por jóvenes, el ejercicio analítico se

complejiza: por un lado, porque la cantidad de imágenes que producen y ponen en circulación en distintas redes sociales es numerosa y, por el otro, porque las funciones sociales que les atribuyen son también diversas y complejas, en constante relación con imágenes provenientes de otros dominios.

Recorreremos aquí una serie de imágenes provenientes del taller de *Fotografía e identidad* de la experiencia educativa del Sindicato de Empleados de Comercio. Además, abordaremos otro conjunto de imágenes provenientes de las respectivas páginas de Facebook de los/as mismos/as jóvenes, así como los comentarios que unas y otras despiertan en ellos y ellas.

Una de las primeras actividades del taller de fotografía consistió en la construcción de una cámara estenopeica, realizada en grupos de cuatro o cinco alumnos. La confección de la cámara permite entender lo "simple" del procedimiento fotográfico y, a partir de ese punto, abordar nociones técnicas más complejas. Uno de los requisitos técnicos que la cámara estenopeica posee es que el tiempo de exposición sea prolongando, ya que el orificio a través del cual ingresa la luz para formar la imagen es muy pequeño. Por este motivo, los participantes del taller retratados debían permanecer inmóviles por un par de segundos. Al ver los resultados la semana siguiente, muchos se sorprendieron.



Registros elaborados con cámara estenopeica, Taller SEC 2012

El registro difuso, sumado al movimiento de algunos de los fotografiados durante la toma produjo en el grupo cierta extrañeza: no eran imágenes familiares, incluso "no parecen fotos" dijeron. Sin embargo, al reconocer la representación del espacio, la ropa de los fotografiados –en muchos casos con sus rostros difusos– se llegó a la conclusión de que "son otro tipo de fotos, parecen más una pintura". Como señala Bourdieu, una estética diferente podrá buscar intencionalmente las imágenes borrosas o desenfocadas que la estética popular rechaza como fallidas o como fruto de la torpeza (Bourdieu, 2003: 142). El reconocimiento de las posibilidades del uso expresivo de la imagen –entendido como una aproximación a la función artística de la fotografía– que el espacio del taller propone habilita una mirada reflexiva sobre otras estéticas que no pertenecen a la estética dominante con la que estos/as jóvenes se encuentran relacionados. Entender la propuesta del taller y las imágenes allí producidas en relación a otras imágenes que estos mismos jóvenes producen y consumen cotidianamente permite nutrir de otros elementos del abecedario visual a una práctica ya instalada.

Lo que se puso en discusión en las fotografías elaboradas con cámaras estenopeicas –aunque no estrictamente en estos términos– es qué es lo que necesita una imagen para considerarse fotográfica. Si bien había ciertos indicios de, justamente, una relación indicial con el referente, la falta de nitidez del resultado ponía en duda su condición de "fotográfico" y lo inscribía dentro de las convenciones del lenguaje pictórico más que de las del lenguaje fotográfico.

Sin embargo, en el momento de trabajar bajo la consigna de elaborar fotografías –ahora con cámaras digitales– para contar una historia ficcional o documental que transcurra en el espacio de la escuela, se utilizó la condición indicial de la imagen con el fin de elaborar relatos ficcionales, que no poseían una relación con las biografías de sus realizadores. Empero, no eran relatos fantásticos, como lo eran aquéllos elaborados a partir de las fotografías estenopeicas, en los que había fantasmas y mujeres con dos cabezas. En esta oportunidad, los grupos elaboraron tres historias. Un primer grupo de varones elaboró una secuencia de imágenes en la escalera de la escuela, en la que un grupo de jóvenes discutía hasta llegar a agredirse físicamente. Un grupo de mujeres elaboró una breve historia en la que dos jóvenes se acercaban a la oficina de la psicóloga y realizaban una consulta.

Por último, ambos grupos se juntaron y realizaron una secuencia de imágenes de un embarazo. Una de las jóvenes se colocó un abrigo para engordar su panza y simular estar embarazada. La trama que las imágenes van narrando es una disputa entre dos varones por la paternidad del bebé pero también porque allí se devela la existencia de una infidelidad.



Lo que la fotografía instala aquí es lo que podríamos definir como la "estética del protagonista": lo que se vuelve relevante no es en sí mismo la presentación de la persona, sino más bien la secuencia de imágenes en las que se monta el personaje, que interpreta ante la cámara una serie de acciones que no son parte de su experiencia (si bien potencialmente podrían llegar a serlo). La acción sucede sin apelar de manera directa a la cámara hasta el final de la secuencia. Cuando el conflicto se resuelve, la pareja establecida, posa mirando a cámara: ella se toma la panza, él la abraza y sonríe.

El punto de vista de cámara, la manera en que se elabora el relato, pone en escena una joven que decide con quién de los dos hombres quedarse. Podría representar, en algún sentido, un rito de pasaje a la adultez, dejar de ser hija para ser madre. Las imágenes dialogan aquí con la estética de la fotonovela, con una secuenciación clara: la presentación de la situación, el desarrollo del conflicto y el desenlace. Carolina, la protagonista de esta secuencia, aparece en todas las imágenes, posee toda la agencia necesaria para tomar decisiones.

Por último, si vemos las fotografías utilizadas por los alumnos y alumnas del sindicato en sus páginas personales de Facebook, el registro difiere considerablemente. Al respecto, al momento en que me piden el nombre con el que figuro en Facebook, para "agregarme", tenemos la siguiente conversación:

Maribel: Mire que en la foto del Facebook somos otras, no soy yo.

Fátima: Como es que dicen... había un chiste con la foto del DNI, re desastre, la foto común y la foto del Facebook re "ahh" (y hace un gesto de con las manos, levanta la vista y mueve la cabeza)

Agustina: ¿Qué? ¿Cómo son las fotos del Facebook?

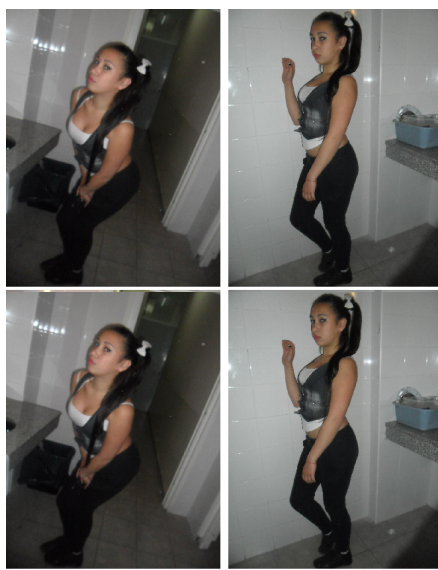
Fátima: re producidas profe, nos pintamos, nos arreglamos. Yo parezco otra, más grande, yo qué sé...

De todas las imágenes colocadas en Facebook por los/as chicos/as del grupo de primer año del sindicato, analizaremos aquí algunas de las imágenes provenientes de una serie de tres álbumes realizados por Carolina, que tienen a todas las jóvenes como protagonistas aunque en algunas de ellas aparezcan también sus compañeros varones. El motivo de esta selección radica en que los tres álbumes fueron realizados en la escuela, la que aparece como escenario y como protagonista. Si bien son tres álbumes, las imágenes que contienen fueron realizadas el mismo día. De los 111 álbumes con 637 fotografías que Carolina posee a la fecha colgados en su Facebook nos centraremos en estos tres, titulados "we,weeee... muchas fotos y menos estudios... jajaja" (con 37 fotos), "en el cole" (con 33 fotos) y "yoo en el

cole” (con 4 fotos). Las imágenes allí contenidas fueron realizadas en los distintos espacios del predio educativo: el aula, el baño, la recepción, los pasillos y la escalera.

A modo de ejemplo, vemos aquí la secuencia de fotografías realizadas en el baño, en la que se utiliza el espejo como superficie reflejante, generando un juego de miradas, entre la cámara, el fotografiado y su reflejo en el espejo. Es una manera de mirar "indirectamente", un rebote que no mira directo al espectador, sino que utiliza el espejo como intermediario.

La fotografía de sí misma realizada mediante la utilización de un espejo responde a una tradición explorada por diversos /as fotógrafos/as a lo largo del siglo XX. Con el incremento de las cámaras digitales esta estética ha sido apropiada por los jóvenes, en gran medida por la tribu urbana (Ocampo Cea, 2009) conocida como *floggers*¹, pero también aparecen imágenes de este tipo en las páginas de muchos jóvenes que no se definen a sí mismos/as como tales. Sin embargo, muchos comentarios sobre estas imágenes se inscriben en esta reciente tradición ("re *flogger* salí", "que te hacés la *flogger* ahí"). Vemos entonces dos secuencias de imágenes, agrupadas de esta manera a los fines analíticos, pero que conviven en el mismo álbum:



Secuencia I

1 Se conoce como *flogger* a la persona vinculadas estrechamente con la plataforma para subir fotos fotolog.com. Se volvió muy popular entre los jóvenes en Argentina entre 2007 y 2008. La palabra *flogger* proviene de “flog”, apócope de fotolog. La popularidad de cada fotolog está dada por la cantidad de “firmas” que otros usuarios marcan en cada imagen. La mayoría de las imágenes allí publicadas son autorretratos.



Secuencia II

La estética de la repetición domina las imágenes y este abordaje lo acerca más a una lectura del conjunto que a una lectura de cada imagen individualmente. Esto se evidencia más en la segunda secuencia que en la primera. Al no haber ningún criterio de selección en el proceso de colocar las fotografías en la web (la selección se realiza en cámara, eliminando las imágenes en el momento inmediato de la toma o bien posteriormente “cuando hay tiempo y estás aburrída”) la cantidad de imágenes es abundante. Incluso vemos fotografías carentes de foco o movidas.

El ritmo de lectura de las mismas es veloz: un click tras otro, como si en ese paso fugaz de las imágenes se estableciera un dinamismo de lectura en donde la imagen individual y particular no merece más de dos segundos de atención. La relación entre una y otra pareciera ser lo importante, la reconstrucción performática del momento en que las imágenes fueron tomadas.

Lo que parece volverse importante no es ya la estética de cada imagen sino más bien, el acto de transitar el conjunto de imágenes. Lo que se reproduce allí ya no es el instante excepcional que amerita ser fotografiado, sino el sentido mismo de hacer fotografías, “revivir” una sesión fotográfica que se vuelve acontecimiento en sí misma por el sólo hecho de haber ocupado tiempo en hacerla, un tiempo que es ante todo lúdico y performático. Por este motivo, la cantidad de imágenes o las separaciones en álbumes no resulta un dato de mayor relevancia, ni hay nada de particular en el día en que decide llevar la cámara a la escuela.

En las fotografías de estas jóvenes, y siguiendo el análisis de Shawn-Michelle Smith (1999), la multiplicidad de las imágenes presenta un archivo de múltiples identidades de una singularidad. Estas imágenes son en su conjunto una colección de modos de objetivar la propia subjetividad.

Algunos autores han trabajado ampliamente las relaciones entre género y poder en el campo específico de la visualidad (Vieira Botti, 2003; Caggiano, 2012). Lo que resulta interesante aquí es que la representación del cuerpo femenino se inscribe por fuera de la relación miradas masculinas deseantes / cuerpos femeninos deseados (Caggiano, 2009). Smith (1999) señala también cómo la fotografía contribuye en su nacimiento a configurar este eje de visión, a partir de un modo de construcción de la imagen pero también de lógicas particulares de circulación, en las que el cuerpo femenino objetivado en la imagen se vuelve mercancía².

Por fuera de esta lógica, los retratos producidos por las jóvenes del Sindicato da cuenta de una manera particular de autorrepresentación, que se funda justamente en lo múltiple, en la cantidad. En cada pose, las chicas llevan adelante una experiencia subjetiva particular en la que definen modos específicos de ser mujer, de ser joven, y elaboran así en cada uno de estos repertorios fotográficos autorreferenciales una manera particular de estar en el mundo. Como dirá Smith (1999) sobre las fotografías de la Condesa de Castiglione³, reconocemos también en esta multiplicidad de imágenes la imagen única de un sujeto: el cuerpo deviene aquí el *locus* de identidad, es la superficie que señala y conecta, la característica que unifica y nos dice que estamos ante un mismo sujeto.

Sin embargo, podríamos pensarlo de otro modo: si pensamos que la identidad no está fijada al cuerpo sino más bien a la representación, el cuerpo se vuelve aquí un producto de la misma en lugar de un productor de subjetividades. Si el Yo no está fijo sino que más bien es mutable, lo que las chicas elaboran aquí en cada imagen es una manera de mostrar(se) a sí mismas que no implica la revelación de una subjetividad esencial sino un repertorio de múltiples representaciones posibles. Cada imagen es así una faceta complementaria de muchas otras definida en una constante multiplicación de la propia imagen.

Mary Ann Doane (1999) significa este acto de imitación y multiplicación como una estrategia propia de una visualidad alternativa que viene a contrarrestar la mirada patriarcal establecida en un modo de definir la imagen de la mujer. No se trata de la imagen única de la mujer que mira a cámara y que se define como sujeto apoyándose en un eje unidireccional de mirada, esperando completarse en el encuentro con el otro, en el contacto con la mirada

2 Cuando hablamos en términos de mercancía estamos pensando en producciones culturales fotográficas materializadas en una superficie bidimensional. El objeto fotografía en tanto bien susceptible a ser intercambiado.

3 Para ver los autorretratos a los Smith se refiere en su análisis véase *La Divine Comtesse": Photographs of the Countess de Castiglione*. Exhibition Catalogue by Pierre Apraxine and Xavier Demange, with the collaboration of François Heilbrun and Michele Falzone Del Barbarò. New Haven and London: Yale University Press, in association with the Metropolitan Museum of Art, 2000.

masculina que contempla del otro lado. En cada imagen hay una performance de género que se funda en la multiplicidad de sus reflejos, imitaciones y reproducciones (Doane en Smith 1999: 109) que permite burlar el paradigma de la mirada masculina objetivante al que las autoras hacen referencia.

Existe también otro tipo de construcciones que puede ser interpretado también bajo esta lógica, como esta imagen elaborada por Carolina y colocada en su Facebook el día de su cumpleaños de dieciocho.



Lograda mediante la utilización de alguna aplicación disponible *online*, Carolina construye una imagen en la que posa dos veces en dos posiciones diferentes puestas en relación: en una de ellas posa sobre la mesa y mira con un gesto provocativo a cámara, mientras que la otra se acerca y apunta a la otra Carolina sonriendo, con un gesto que denota picardía. Como descripción de la imagen, escribe lo siguiente: “Que decirme a mi? ya que firmé muchos muros también me firmo a mii.. Solo yo. me conozco mas que todos. solo yo se que es lo que me pasa, solo yo siento mis dolores, solo yo trago mis lagrimas. solo yo se mis sentimientos, solo yo soy mi mejor amiga, solo yo puedo confiar en mi misma. Y solo yo se

que tengo a muchas personas que me quieren y me desean un gran dia!! yo carolina soledad roldan me comprometo a ser feliz durante toda mi vida pase lo que pase. ya soy mayor. y quiero pasarla bien hooy y siempre #quepelotudamefirmabayosola”

Dos instantes sucesivos que conforman una única imagen. En el texto, Carolina se habla a sí misma, se felicita por su cumpleaños y “se compromete a ser feliz durante toda (su) vida”. La imagen doble habilita un desdoblaje reflexivo en el que Carolina se saluda y se habla a sí misma. Finalmente cambia el tono: en el hashtag⁴⁷ final se insulta por haberse firmado a sí misma “qué pelotuda me firmaba sola”.

Veamos ahora algunas de las imágenes de los varones. Además de diferir en cantidad –los álbumes son comparativamente menos y poseen menor cantidad de fotografías– las imágenes con las que aparecen y se muestran en la red provienen en gran parte de descargas realizadas desde la web misma, desde sitios en los que aparecen imágenes de bandas de rock o equipos de fútbol. Sin embargo, tanto unos como otras combinan imágenes propias con imágenes y plantillas gráficas provenientes de la web, algunos *collages* con textos y dibujos. Estos *collages* están dirigidos, en la mayoría de los casos, a personas del círculo inmediato, como familiares, parejas o amigos cercanos, con los que se tienen fotografías compartidas en otros espacios de la plataforma.



⁴⁷ Se denomina *hashtag* a la manera de asignar un tema en ciertas redes de microblogging, principalmente Twitter. Al tomar la expresión completa antecedido por el símbolo numeral y sin espacios, uno puede rastrear todos los posts asociados a esa temática. Si bien Facebook no lo reconoce como un link y no opera de esta manera, se ha tomado este modo de expresión como una manera de poner en evidencia un tema de fondo, que quizás no está directamente en el contenido, como un metacomentario a lo que allí se escribe.

Los *collages* incorporan imágenes propias como así también referencias a la estética de marcas y publicidades. Sebastián que vive en la villa 31 (Retiro), elabora este *collage* con la estética de la cerveza Quilmes y la utiliza como fotografía de perfil. El barrio así representado se presenta como un repertorio autorreferencial, como un lugar de referencia. Así como Quilmes es una localidad que alberga y da nombre a la cerveza, "Retiro" viene aquí a ocupar ese lugar.

Lo que resulta interesante aquí es que tanto para las mujeres como para los varones, las imágenes no son elegidas por criterios técnicos: no se eliminan las fotografías defectuosas sino aquellas en las que quien opera la cámara no está conforme con el resultado, aquellas imágenes en las que la representación de sí mismo/a no se corresponde con la expectativa del operador y este criterio no siempre coincide con el correcto desempeño técnico.

Las fotografías de perfil utilizadas por estos jóvenes muestran una actitud proactiva –y provocativa también, en algunos casos– ante la cámara. La miran y posan en la mayoría de ellas. Hacen gestos, acomodan sus corporalidades, reclinan el cuerpo hacia la cámara.



Imágenes de este tipo habitan masivamente las redes sociales, las tarjetas de memoria de los teléfonos celulares y en cámaras digitales, computadoras y en menor cantidad, unidades de almacenamiento como CDs o DVDs. Son los/as jóvenes quienes poseen una relación cada vez más estrecha con la imagen, produciendo y consumiendo grandes cantidades de material visual en su vida cotidiana.

Las tecnologías de elaboración y puesta en circulación de imágenes establecen un territorio a ser disputado por los jóvenes, un espacio en el que se busca participar generando estrategias específicas de pertenencia, percibidas como funcionales a intereses de su vida social más amplios: un modo específico en que esto se lleva adelante es mediante la presentación de sí mismos en la imagen fotográfica, en la visibilidad de sus cuerpos.

Poner en circulación la propia imagen en la web implica establecerse en el universo de lo visible, mediante una serie de decisiones estéticas y estilísticas. Implica también la revalorización de la propia mirada y de la propia manera de ser joven, de ser mujer o de ser hombre y de ser habitante de un espacio físico particular.

Los repertorios fotográficos autorreferenciales representan en este grupo una estrategia de presentación del sí mismo dominante. Las imágenes provenientes de otros dominios (como podría ser el álbum familiar) escasean o más bien son casi nulas⁴⁸. Prevalen en su lugar los collages y las imágenes descargadas de sitios de internet. Realizar un retrato de uno mismo se establece como uno de los territorios en donde el sujeto canaliza cierta “mirada artística”, se desliza de los usos tradicionales *amateurs* de la fotografía –el registro documental de eventos sociales y la fotografía de viajes principalmente– para inscribir su práctica en el terreno de la intencionalidad artística expresiva⁴⁹. En la práctica del autorretrato se pueden incluir elementos compositivos que en otro tipo de imágenes exceden la capacidad de control: soy yo solo/a ante la cámara, puedo posar, mostrar, gesticular, todo lo necesario para que el montaje del personaje sea más efectivo.

Sin embargo, no hay territorio exclusivo del autorretrato: necesariamente se define en el

⁴⁸ Podríamos pensar aquí una relación entre el acceso a las tecnologías y la estética de las imágenes allí colocadas. Por un lado, las imágenes analógicas pueden ser escaneadas, pero quizás esta tecnología no esté popularizada en estos sectores. A esto se suma la disponibilidad o no disponibilidad de imágenes realizadas en este soporte, ya que el acceso a la fotografía analógica era más limitada que la fotografía digital. Dejaremos abiertas estas inquietudes para desarrollarlas a futuro.

⁴⁹ Cuando decimos “lo artístico” no estamos pensando en el campo artístico como tal, con sus *habitus* y reglas específicas sino más bien en un imaginario relacionado con la imagen elaborada en un registro que articula elementos compositivos y visuales más complejos, que se alejan de la estética *amateur* tradicional asociada principalmente pero no exclusivamente al álbum familiar. Si bien el *snapshot* (o fotografía directa) es una de sus posibilidades, el terreno del autorretrato habilita otro tipo de discursos y metadiscursos relacionados más o menos directamente con estéticas de distintos momentos de la historia del arte. Las producciones aquí analizadas no pretenden insertarse en el campo artístico, si bien el autorretrato es un género fotográfico que tiene cierta centralidad en el campo del arte fotográfico contemporáneo. Para un abordaje del autorretrato fotográfico en este campo véase Bright, Susan (2010): “*Autofocus. The self-portrait contemporary photography*”, The Monacelli Press, New York.

territorio de encuentro con el otro; su existencia depende del encuentro con cierta comunidad. Por esto las decisiones estéticas para construir imágenes necesitan comulgar con un modo de posar y fotografiarse ya establecido, mediante el que se busca establecer un reconocimiento por parte del resto de la comunidad, para ser aceptado tanto en un sentido más tradicional de pertenencia al grupo como en un sentido pragmático de "aceptar la solicitud de amistad" en las redes sociales que administran los contactos y vínculos entre los usuarios de esta manera, mediante la propuesta de uno y la posterior aceptación del otro. Los recursos que espacios virtuales comunitarios como Facebook proponen son utilizados y apropiados por los jóvenes cotidianamente. Los modos en que se componen y recomponen día tras día las biografías de estos/as jóvenes están determinados por una serie de elecciones estéticas, las imágenes que eligen, las músicas que las acompañan, los videos que comparten (Winocur, 2009).

Esto se vuelve evidente en estas dos imágenes elaboradas a partir de una única toma por parte de uno de los jóvenes. En la primera imagen, vemos a Sebastián tomando una fotografía de sí mismo utilizando el espejo de su casa para reflejarse. Vemos el entorno de su casa, el lugar en el que el espejo está colocado. En la siguiente imagen, hay un reencuadre de la misma toma, en la que los colores han sido alterados (mediante el aumento de la luminosidad de la toma) y ha agregado su nombre en el extremo superior izquierdo. Como estas imágenes hay innumerables más.



Lo que estos espacios habilitan es la posibilidad de poner en acto la propia biografía desde una construcción en el espacio fantasmagórico, imaginario. Los relatos visuales que los dispositivos proponen poseen un carácter fragmentario y dinámico que requiere de otros para generar sentidos, sentidos que también son dinámicos y polisémicos dentro de una ciudad donde la experiencia aparece mediatizada por dispositivos diversos (Triquell, 2012a). Así, la cultura visual de algunos/as jóvenes se alimenta de producciones televisivas, de imaginarios del pop –en escalas globales y locales–, de la publicidad y de la moda. Conocen los códigos estético-culturales que ponen en escena, mediante los cuales construyen una imagen de sí mismos que los/as inscribe y los/as presenta dentro de una comunidad específica. En las composiciones fotográficas no es difícil leer el grupo social que el usuario quiere comunicar, su status, sus consumos, sus aspiraciones de cómo quiere ser reconocido socialmente (Cabrera Paz 2009: 270).

Las imágenes, puestas en circulación, establecen otros modos de intercambio en el universo de lo visual existente: si bien hay visionados que no dejan huella –*voyeurs* que no desean dejar rastro de su paso por las galerías– el grado de recepción de la imagen allí colocada es cuantificado mediante la cantidad de comentarios o aprobaciones que posee.

En tal sentido, se establece una jerarquía entre las imágenes, estableciendo una economía visual⁵⁰ particular, fundada en reciprocidades de aprobación o desaprobación. En el intercambio se establece un efecto de posición particular en relación a los otros, de constitución efectiva del sujeto-en-proceso precisamente en sus *actos de visión* (en el ver y ser visto). En este sentido, el sujeto no es otra cosa que "el efecto por excelencia (por supuesto sin exclusión de ninguna de las muchas otras prácticas que también al respecto son constituyentes) de los actos de representación y de visionado, de su participación en las redes de intercambio –producción, consumo y circulación– de la imagen, de la visualidad" (Brea, 2003). El autorretrato fotográfico se monta sobre la coincidencia entre el sujeto que

⁵⁰ Pensar en términos de economía visual habilita abordar las imágenes visuales como parte de un comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos. En un sentido general, la palabra economía sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que ver con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida (Poole, 2000).

enuncia y aquél producido en la imagen –su cuerpo es “puesto en escena”, es productor y producto de la imagen a la vez. La “puesta en obra” del sujeto de la mirada es también la puesta en evidencia del carácter constituyente de los actos de mirada –y al mismo tiempo del carácter no constituido del sujeto en cuanto preexistente a sus propias prácticas.

La potencialidad de los repertorios fotográficos autorreferenciales en las culturas visuales contemporáneas radica en su capacidad de dismantelar cualquier presupuesto ontológico de las identidades, cualquier idea de preexistencia del sujeto a sus actos de presencia en el espacio de la representación, para inscribirlo en una trama más compleja de escenificaciones, trastiendas y negociaciones con los otros. El autorretrato que circula en Internet pone en escena esta diversidad, manifiesta distintos modos de ser joven, de ser mujer o de ser varón, de ser *rollinga* o cuartetero, de ser *flogger* o de ser *otaku*, o simplemente ninguna de estas categorías.

Como pliegos de un origami, las subjetividades de estos jóvenes son completadas, modeladas e interpeladas en el encuentro con otros, en un escenario que habilita múltiples personajes. La puesta en escena estratégica de uno u otro es una decisión que empodera a los jóvenes que allí conviven, en un juego reflexivo en constante transformación.

Estéticas del tiempo

Las mujeres de Anisacate, depositan en la mediación técnica de la cámara una esperanza de "alteración beneficiosa". El éxito o el disgusto ante su imagen dependen de la cantidad de recursos utilizados para disimular el paso del tiempo y las marcas que deja en el propio cuerpo. Al proponer la actividad de generar autorretratos, algunos de los comentarios fueron los siguientes:

"¿y el que no se quiere ver? yo no me quiero ver hace rato! Hace mucho!". "En sepia, en blanco y negro por ahí, pero en color ya... el color es muy crítico, te mata, ya no tengo edad para fotos color".

"Cada uno le gusta a cada uno, yo soy re... es un re desafío!".

"Si a vos te gusta, te la sacás bien de cerca, yo me la voy a sacar del árbol aquel, me entendés? y de perfil!".

Lo que una de las mujeres aquí señala es que pareciera existir una relación entre ciertos abordajes estéticos y la edad del retratado: "ya no tengo edad para fotografías color", como si el color pusiera en evidencia ciertos aspectos y rasgos que merecen permanecer velados. Lo mismo sucede con el punto de vista de la toma: para evitar detalles, la imagen que Ángeles propone tomarse es desde una distancia, para evitar la percepción del detalle sumado además a una pose particular: el rostro de perfil. La conciencia sobre los efectos de una pose por sobre otra es el resultado del conocimiento sobre la tradición del género, de las convenciones y de la experiencia previa de haber sido fotografiado. Posar es mostrarse en una postura que se supone no es "natural". "A través de la preocupación por rectificar la actitud o por ponerse el mejor traje, a través de la negativa a negarse sorprender con la ropa de todos los días y en una tarea cotidiana, es la misma intención la que se manifiesta. Posar es respetarse y exigir respeto" (Bourdieu, 2003: 143).

Cada una de las imágenes producidas por estas mujeres posee un alto nivel de concientización sobre las implicancias del acto fotográfico, sobre lo que allí se cristaliza y sobre las variables visuales que en cada imagen se manejan. Al punto que no querer compartirlas más allá del espacio del taller. Aquí aparece un interesante cruce entre género y grupo generacional: mientras que las jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio están siempre dispuestas a ser fotografiadas, estas mujeres se niegan a exponerse ante la cámara, porque "ya no tienen edad" para hacerlo. Sin embargo, como vimos en el capítulo anterior, la fotografía opera como un disparador de memorias, y disfrutan de mirar fotografías de tiempos pasados, de recorrer sus biografías plasmadas en imágenes.

Estéticas de lo colectivo: relaciones y comunidades fundadas en la imagen

Ciertas definiciones estéticas parecieran aparecer como un *a priori* del contenido, otorgándole más relevancia, como si el contenido estético de la imagen definiera su función social. Al entrevistar a un hijo cuyo padre es desaparecido de la última dictadura sobre las fotografías de su padre y sus lógicas y estrategias de circulación, me comenta: “las fotos [de su padre] son como de antepasados inmediatos, la foto de mi viejo es la foto de los desaparecidos, la foto de los museos, me cuesta pensarlo como fotos familiares. Él siempre fue para mí esa foto, que es la de tantos otros también. La foto de mi viejo no me pertenece sólo a mí”.

El desplazamiento de imágenes de los desaparecidos pertenecientes al álbum fotográfico familiar al espacio público en gran escala, hace que las imágenes adquieran una significación diferente, poniendo en tensión su función tradicional. De la misma manera, otra de las entrevistadas señala al referirse a los modos en que circulan las fotografías de familiares desaparecidos en Internet: "Cuando alguien me hace una solicitud⁵¹ me fijo antes las fotos que tiene. Si tiene alguna foto así⁵² [haciendo referencia a la fotografía blanco y negro carnet] es porque se trata de un huerfanito". Lo que el comentario de Mariana pone en evidencia es que ciertas cuestiones formales que definen a la imagen definen también su función social: establece la aceptación de la solicitud de amistad, y consecuentemente un vínculo entre ellos/as. La presentación de dicha imagen como fotografía de perfil se establece como la "carta de presentación" que habilita el acceso a la comunidad de los "huerfanitos". Elegir la fotografía de un familiar desaparecido como fotografía de perfil define mucho más que un homenaje (como podría considerarse en el marco de otras acciones o en otros espacios destinados para colocar imágenes en Internet). La fotografía del padre o madre desaparecido/a/os habilita también el acceso a una comunidad –a priori virtual– de comunión con los pares.

⁵¹ Una "solicitud de amistad" es el requisito que la red social Facebook establece para generar un vínculo entre dos personas, para que puedan comunicarse y acceder a toda la información allí publicada por uno y otro. El procedimiento es el siguiente: una persona busca –o encuentra por recomendación de Facebook o de algún contacto en común– a otra persona con la que desea establecer un contacto en la plataforma. Para poder hacerlo, le envía una solicitud de amistad, que puede ser aceptada o rechazada.

⁵² Otro comentario sobre este procedimiento: si bien pueden variar las configuraciones de seguridad de cada usuario (es decir que Mariana quizás no pueda acceder a las imágenes de este potencial contacto sin antes aceptar la solicitud de amistad, porque las imágenes han sido bloqueadas y sólo se comparten con quienes ya son "amigos") por lo general, las imágenes de perfil son de acceso público, para poder "identificar" visualmente de quién se trata, cuando quizás el nombre puede no corresponderse con su nombre verdadero. Esta es la configuración preestablecida, por lo tanto, la más difundida.

Por su parte, quienes no lo hacen y tampoco militan en el espacio de H.I.J.O.S. o de cualquier otra organización de derechos humanos, establecen argumentaciones de este tipo: "yo no quiero establecer un diálogo con nadie a partir de ser hijo de desaparecido. (...) Facebook me parece una frivolidad, no querría poner a mi padre en ese espacio. Tiene mucho más sentido, aunque si lo pienso ahora tampoco lo hago, juntarse con la familia el 24 de marzo o el 6 de diciembre" [haciendo referencia a la fecha de desaparición].

Tanto quienes ponen en circulación la imagen de sus padres como quienes no lo hacen reconocen que, en el espacio de la red social, poner la imagen como fotografía de perfil establece una vinculación con quienes forman parte de la comunidad de hijos de desaparecido/s que participa en la red. La performatividad de la imagen se define de antemano por sus características estéticas: son fotografías blanco y negro, de formato carnet en la mayoría de los casos. Además, ciertas características de los sujetos fotografiados son consideradas un elemento propio de la imagen, que sirve como referencia de época y hasta pareciera en algunos casos, dar algunas pautas sobre sus inclinaciones ideológicas. En el lenguaje de todas las estéticas, la frontalidad significa lo eterno, por oposición a la profundidad, allí por donde se introduce la temporalidad y el plano expresa el ser o la esencia, en suma, lo intemporal (Bourdieu, 2003: 138). Estas fotografías son a la vez atemporales y propias de una época a la vez.

Al respecto una entrevistada señala: "Esta es una foto que uno la reconoce en el acto, no se te ocurre dudar que es un desaparecido... [pasa a la siguiente imagen, la de la derecha] ¡Éste menos! ¡Con la cara de Monto que tiene!". El uso de las patillas o los bigotes parecieran ser los rasgos comunes entre los sujetos retratados en las imágenes que Mariana me muestra que habilitan este comentario. Esto se repite en muchas imágenes de los años setenta en general y de los militantes de la organización Montoneros en particular. Así, la resolución estética de la imagen –y de las elecciones estéticas de los retratados– habilita una modalidad particular de vinculación entre quienes acceden a ella, entre quienes la reconocen y la vuelven significativa mediante su inscripción en un conjunto más amplio de imágenes.

Las características estéticas de imagen (provenientes de álbumes familiares o de fotografías carnet) son las que habilitan este tipo de relaciones, dada su forma y su contenido. El "efecto película familiar", puede intervenir a partir del momento en que relacionamos cualquier

película con una familia posible (Friznot, 2009). En el ejercicio de interrogar a las imágenes podemos proyectar toda una serie de informaciones sobre los sujetos allí representados, pero en gran medida ella no es más que nuestro deseo de construir lazos y semejanzas. Estas conexiones entre la historia de los demás y nuestra propia historia son maneras de establecer relaciones entre lo que está en la imagen y lo que se encuentra fuera de ella, que nos incluye a nosotros mismos, en tanto observadores, en tanto sujetos.

Este "más allá" del contenido representacional de la imagen se funda en una idea de comunidad imaginaria en y mediante la imagen, en la que la misma funciona como mecanismo de reconocimiento y como práctica de identidad, en la que se establece algún tipo de alianza: es la superficie de la imagen, su composición, las marcas del paso del tiempo (detenidas ahora tras la digitalización de las mismas) lo que habilita la fundación de este tipo de relaciones.

En cada trazo de nuestra propia imagen

A lo largo del capítulo advertimos diversos abordajes estéticos en cada uno de los contextos de trabajo y las estrategias elegidas en cada uno de ellos para la elaboración de repertorios fotográficos autorreferenciales. La construcción de una imagen de sí mismo pone en consideración las posibilidades y alcances de diversos recursos y éstos difieren según las estrategias de reconocimiento puestas en juego en distintos escenarios. Los elementos con los que se construye la imagen establecen modalidades específicas de relación con otras imágenes, y habilitan así relaciones sociales particulares.

La imagen de sí mismo/a es esa multiplicidad de máscaras posibles, cada una de ellas es la forma particular en que los sujetos aparecen y dan consistencia a un modo específico de estar en el mundo, de experiencias de socialización y expectativas previas, de posibilidades y limitaciones, cristalizadas en y por la presencia de esa imagen que define por su estética el producto de una mirada.

Cada una de estas imágenes propone y se enmarca en una estética determinada, y cada una de las elecciones está definida mediante un doble movimiento: por un lado, la experiencia de verse a sí mismo en la imagen, por el otro, la proyección de los potenciales otros con los que la imagen se encontrará. Cada decisión estética se encamina a la definición de un repertorio fotográfico autorreferencial que posea la mayor efectividad posible: para ello, establece relaciones con las imágenes ya existentes, con los repertorios propuestos por los demás, en un juego complejo de intertextualidades visuales.

Mientras que las mujeres de Anisacate eligen una serie de manipulaciones estéticas como el blanco y negro o posar desde lejos para evitar el detalle –devienen cuerpos, siluetas donde el detalle del rostro se pierde en un paisaje que las contiene– los jóvenes del Penal eligen la operación inversa: la individualización del rostro con el menor contexto posible, identificar un rostro sin señalar el lugar en el que se enmarca la toma. Son rostro para la cámara y posan y gesticulan pensando en el/la destinatario/a de la imagen.

Por su parte, las chicas del taller del Sindicato elaboran su imagen conscientes de un espectador, posan y se entregan a la cámara sin perder el control de lo que allí está en juego: conocen y reconocen cierta tradición estética del modo de construir y entregar su cuerpo a la cámara. Los chicos, a su vez, posan dentro de una convención, elaboran una menor cantidad de imágenes y intervienen en la instancia de postproducción, armando collages que incorporan otros elementos de su interés, complejizando así el universo de sus repertorios fotográficos autorreferenciales.

La mediación de la cámara es un terreno en donde tomar decisiones, en función de intereses específicos. Para algunos/as en el momento mismo de la toma, para otros/as, en intervenciones posteriores o en el momento mismo de ser puestas en circulación, pero siempre implica una serie de elecciones.

Capítulo V
La performatividad política de la imagen:
Repertorios fotográficos autorreferenciales proyectados hacia el espacio público

Desde que comencé a sistematizar el trabajo de campo –y quizás también durante su desarrollo – me parecía relevante trabajar una dimensión que llamaba informalmente "politicidad" de la imagen. Hasta bien entrada la redacción final, el nombre asignado a este capítulo fue ese, y también el de la carpeta en la que iba conservando las imágenes que analizaría en su desarrollo. En un primer momento, sólo las imágenes de los/as hijos/as –y los H.I.J.O.S.– habitaban esa carpeta. Si pensaba en usos estratégicos de la imagen, podía incorporar casi todo, incluso el contenido de los demás capítulos. No podía definir qué era lo propio de este conjunto de imágenes, o qué idea de politicidad estaba detrás de ellas. Por momentos, aparecía la sospecha de estar reduciendo la politicidad de la imagen a un uso militante, sin pensar qué otro tipo de politicidades habitan de manera más compleja, menos literal, en cierto tipo de fotografías. Finalmente decidí modificar el nombre del capítulo, y construir una categoría que permitiese dar cuenta de aquellos aspectos de los repertorios fotográficos autorreferenciales que se desplegaban estratégicamente en relación a un colectivo más amplio, en diálogo con otras imágenes y con finalidades específicas para su circulación en el espacio público.

Así, los repertorios fotográficos autorreferenciales aquí tratados son aquellos que buscan inscribirse en un horizonte de la acción colectiva. Esto es: reconocerse como parte de una comunidad más amplia, no sólo destacar aspectos individuales o de la biografía personal sino cómo estas imágenes dan cuenta de una pertenencia a un colectivo mayor. Si hasta aquí pensamos en estrategias individuales, en este capítulo atenderemos a ciertas imágenes individuales que se orientan a formar parte de un sujeto colectivo, en relación con una serie de imágenes de otros y otras, con los que se funda una identidad colectiva. Si hasta aquí estábamos mirando hacia el sujeto, parados en esa fina pared que separa lo individual de lo colectivo, lo subjetivo de lo social, ahora orientaremos la mirada hacia el otro borde, donde el sujeto se (re)presenta a la comunidad en la que alude.

Como también nos proponemos aquí pensar en estrategias de visibilización, prestaremos especial atención a las lógicas de circulación elegidas para estas imágenes, como lo hemos hecho en capítulos anteriores. Los repertorios se despliegan y posicionan en función de un juego de miradas con los demás. Hasta ahora el otro era un lugar de proyección, en procesos que fueron abordados desde su dimensión individual. Aquí atenderemos a estrategias de mostración y (re)presentación en distintas esferas de lo social.

Como hemos dicho reiteradas veces a lo largo de este trabajo, el interés por los repertorios fotográficos autorreferenciales nace de un interés primero por la performatividad de la imagen, por lo que la imagen produce, estableciendo una forma particular de relación con los demás, en el encuentro con una trama más amplia de imágenes con las que dialogan, disputan sentidos y establecen identidades. Poder atender a las tramas de sentido en las que cada imagen se encuentra inmersa –y las relaciones de poder sobre las que se sostiene– ha sido una de las motivaciones de todo el trabajo, y lo abordaremos aquí en mayor profundidad.

La elección de una imagen por sobre otra conlleva un gesto de determinación de valoraciones morales y afinidades ideológicas, en las que la afinidad y la empatía con ciertas causas se manifiesta en el modo en que me presento a mí mismo/a en el espacio público y mediante las imágenes con las que elaboro discursos fotográficos autorreferenciales.

Recuperaremos aquí dos experiencias del trabajo de campo que dan cuenta de diversas

modalidades de relación de la imagen fotográfica con la presentación en cierto escenario particular de la vida social. El primer caso, recupera una serie de pasajes que sucedieron a lo largo del taller de mirada fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48. Atenderemos allí a las estrategias de construcción de la propia imagen, y los recursos visuales utilizados para construir una imagen de sí mismos que les permitiera alejarse de la imagen estigmatizada para dar lugar a repertorios visuales autorreferenciales alternativos. Si bien la secuencia de imágenes aquí analizada podría estar también en el capítulo tercero –ya que da cuenta de una serie de elecciones y decisiones estéticas– propone además una inscripción en un colectivo más amplio, (el de los estudiantes universitarios) *mediante* la utilización de ciertos recursos estéticos en la elaboración de la toma. En el mismo sentido, abordaremos los modos en que las imágenes allí producidas circularon en el espacio interior de la Unidad y los canales de comunicación que se establecieron con el afuera.

La condición material de la imagen fotográfica habilita aquí la posibilidad de convertirla en valor, en mercancía susceptible a ser intercambiada. Los modos de capitalizar los saberes adquiridos en el espacio del taller fundó una verdadera economía visual (Poole, 2000): los intercambios entre los participantes del taller y hacia afuera con sus familias aquí recuperados nos permiten habilitar una reflexión sobre las maneras en que las imágenes del sí mismo devienen en mercancías que establecen lógicas particulares de reciprocidad e intercambio.

La segunda parte del capítulo establece una reflexión sobre la utilización de una determinada imagen de sí mismo en la plataforma de la red social Facebook como mecanismo de acción colectiva en Internet. Tomaremos las acciones fomentadas por distintos sujetos en la plataforma con motivo de la conmemoración del aniversario del 24 de marzo de 1976, el último golpe militar en Argentina. Para reconstruir la trama de discusiones, además del seguimiento de los debates que se sucedían en Internet por esos días, realizamos una serie de entrevistas a militantes de la organización H.I.J.O.S.⁵³ (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) así como a hijos de detenidos

⁵³ Como ya hemos dicho en la introducción, la elección de trabajar con esta organización y no con otras pertenecientes al movimiento de Derechos Humanos en Argentina, radica en que por la franja generacional a la que pertenecen, poseen una intensa actividad en las plataformas de Internet, considerando esta herramienta como una posibilidad más de "difusión" y "discusión".

desaparecidos no pertenecientes a la organización⁵⁴. Comencemos con la experiencia del penal.

Este soy (por ahora) yo: historias personales, identidades colectivas

La fotografía de quien está privado de libertad condensa en su rostro lo subjetivo y lo social, “pues deviene signo que condensa una psique individual anómala en tanto que transgresora de las normas del pacto social de convivencia colectiva” (Rosa Martínez en Fontcuberta, 2010). Sin embargo, no es producto exclusivo de la privación el hecho de que la fotografía posea un valor tan importante dentro de estas instituciones, sino más bien se funda en la posibilidad de generar registros –fuera de los oficiales– de su paso por la experiencia carcelaria, funcionando como un testimonio discreto de la misma: no se trata aquí de hacer culto a “lo tumbero”, sino más bien dar cuenta de un tránsito –*a priori*, temporario– por la vivencia de estar privado de libertad de movimiento, la que constituye una experiencia relevante en la configuración de sus biografías.

En este sentido, los modos de nombrarse y significarse dentro del marco de la institución carcelaria recurren a toda una serie de repertorios específicos que trascienden la categorización impuesta por el sistema penal. Podemos entender estos procesos de autoidentificación en disputa con las imposiciones y categorizaciones dominantes, que reducen las complejidades identitarias allí desplegadas a la única dimensión de su relación con el delito.

Las imágenes fotográficas de mayor valoración entre los internos no son aquéllas que hacen culto a su condición presente, sino las que dan cuenta de ciertos rasgos más sutiles que insinúan el contexto carcelario pero no lo vuelven su temática central; desvían la mirada del espectador hacia otros elementos, dejando los elementos propios de una unidad

⁵⁴ Recordemos también aquí que la decisión de incluir a hijos de detenidos desaparecidos no pertenecientes a la organización H.I.J.O.S. se funda en la necesidad de tener una referencia a prácticas y gestos de homenaje individuales que no se enmarcan en las actividades y agendas de conmemoración oficial. En el seguimiento de la utilización de estas fotografías de perfil, no siempre coinciden con la agenda "oficial" de conmemoración del 24 de marzo como fecha en que se instala el "Proceso de Reorganización Nacional" sino más bien con un recordatorio de la fecha de cumpleaños o secuestro de sus padres.

penitenciaria en segundo plano. Considerando que el taller se imparte en el particular contexto de un centro universitario dentro de una unidad penitenciaria, las imágenes producidas apelan a la identidad del “ser estudiante”, por delante del “estar preso”. Así, apelando a este tipo de repertorios, “un miembro de una sociedad se identifica, es interpelado e interpela a los otros, se afilia y se desafilia, estigmatiza y es estigmatizado, contraestigmatiza” (Grimson 2011: 186).

En este sentido, el marco carcelario subyace a lo evidente, a la superficialidad de la fotografía, como si esta condición quedara plasmada en la imagen sólo para quien la protagoniza: por fuera de ello, parece apenas una fotografía descontextualizada, o incluso, que utiliza los elementos propios del contexto áulico (bancos, pizarrones) para connotar otros significantes.

Los recursos visuales utilizados para construir este tipo de relatos son diversos, pero se valen siempre del carácter indicial⁵⁵ de la práctica fotográfica. No se trata de generar un discurso documental⁵⁶ sino más bien de construir una imagen verosímil, realista, fundada en la confianza analógica del dispositivo (Edwards, 1992). Un ejemplo notorio de esto, son las siguientes imágenes:

⁵⁵ La difundida distinción entre las tres dimensiones del signo elaborada por Charles Sanders Peirce resulta de gran utilidad a la hora de abordar fenómenos relacionados con la percepción de los signos en la trama de la cultura, como ya hemos dicho en el capítulo 1. Tal distinción define al índice por la relación de contigüidad con su referente, al ícono por un aspecto o característica que lo liga al objeto al que representa por semejanza y por último, el símbolo responde a una convención social establecida, en función de una “ley” mediante la cual adquiere significado. Considerando esta clasificación, podemos decir que en la imagen fotográfica prevalecen los aspectos indiciales y, en segundo lugar, los icónicos.

⁵⁶ De hecho, de los trabajos documentales realizados por autores reconocidos que fueron proyectados a lo largo del taller –como el trabajo “Mujeres presas” de Adriana Lestido [<http://www.adrianalestido.com.ar/6.htm>] o el ensayo sobre cárceles rusas de Donald Zeks [<http://donaldweber.com/2011/in-the-underworld/>]- no despertaron interés alguno, o incluso en el caso del ensayo de Lestido, les generó rechazo. Ambos trabajos ponen de manifiesto y muy por delante las marcas más superficiales de la “identidad tumbera”, recurriendo a un repertorio de recursos visuales estandarizados: tatuajes y rejas, paredes escritas y murales pintados. Una hipótesis apresurada sobre sus comentarios podría fundarse en que lo que genera este rechazo es la exacerbación de estos recursos, sumado a que los sujetos representados en las imágenes son mujeres. Si bien algunos de los participantes del taller están en pareja con mujeres privadas de libertad de movimiento en otras unidades penitenciarias, los modos en que se representa el “ser mujer” en imágenes no es considerado atractivo, ni genera ningún tipo de valoración sobre su estética. El proceso de estetización al que las imágenes están sometidas –alto contraste, juegos de desenfoque en el primer plano, personajes indefinidos por el efecto de movimiento– no pueden ser leídas desde la convención visual a la que adscriben: el conocimiento de esta experiencia desde lo vivencial aleja la posibilidad de comprender las imágenes desde este tipo de mediación. Pareciera que la imagen debe o bien “serle fiel” a lo que registra, o bien –cuando representa un disvalor– debe utilizar los recursos técnicos para descontextualizar, dar la menor cantidad de información posible, para guiar la lectura hacia otros significantes de valoración más positivos.



En la primer imagen lo vemos a Maxi, alumno de la Universidad y participante del taller de fotografía, que se quita los lentes para ser fotografiado. En las siguientes imágenes vemos a Juan y a Víctor, quienes piden prestados los lentes a Maxi para el momento de posar. Al ver las imágenes y preguntar a qué se debía el uso de los lentes, ambos me contestaron “porque somos estudiantes, ¿somos estudiantes o no somos estudiantes?”. Cuando les contesto que yo también era estudiante y que no usaba lentes, ellos respondieron “si bueno, pero eso porque vos no estás presa”.

En los inicios de la fotografía, la utilización del *atrezo* –entendido como aquel elemento destinado a connotar y anclar el sentido sobre un determinado aspecto del retrato, como su profesión, su status social o su rango en las instituciones militares– fue una constante utilizada por los estudios fotográficos por los autores fotográficos que se dedicaron al retrato⁵⁷ De los limitados recursos disponibles para componer la imagen, la utilización del *atrezo* es de los más recurrentes. Tomar elementos propios del ámbito universitario –como el pizarrón, los libros, o incluso la libreta– para componer la imagen es la estrategia principal utilizada a la hora de retratar(se).

En los primeros retratos de Eugène Disderí⁵⁸ (Francia, 1819-1889), se buscaba construir una

⁵⁷ Autores clásicos de la fotografía de retrato como Arnold Newman o August Sander utilizaron en sus imágenes este tipo de recursos.

⁵⁸ Eugène Disderí fue un fotógrafo comercial francés que en 1854 patentó el sistema de positivado de diez fotografías en una sola hoja. Una vez cortadas las imágenes se montaban sobre tarjetas de 6 x 9 cm aproximadamente (medida convencional de las tarjetas de visita de la época). En las diversas «Cartes-de-Visite» el personaje solía aparecer retratado en diversas poses, captadas por cada uno de los diferentes objetivos de la cámara. Esto permitió abaratar considerablemente los costos, y volver accesible la imagen fotográfica a un número mayor de personas. Se considera que la divulgación de la *carte de visite* como tecnología de elaboración de imágenes fotográficas fue uno de los primeros movimientos hacia la

imagen que inscriba a cada sujeto dentro de un grupo particular con este tipo de recursos. Se lo hacía a través de un conjunto de poses y objetos que ofrecían una traducción visual de ciertos términos: el escritor en pose de escritura y rodeado de libros, el pintor junto a sus pinceles, el científico junto a sus instrumentos. Son retratos de cuerpo entero, en los que el gesto del rostro no posee la misma importancia que la pose. No se trata del retrato psicologicista que busca reflejar un aspecto de la personalidad, sino más bien busca inscribir un status, una pertenencia a cierto grupo. El resultado de esta operación de traducción visual no busca destacar la individualidad, sino que por el contrario, sumerge al retratado en lo colectivo: “la estandarización del cuerpo, y la previsibilidad de los objetos no acierta a modelar un sujeto en la imagen. El intento se vuelve contra sí mismo porque el retrato no logra encontrar una característica distintiva en el modelo sino que sencillamente se contenta con reducir el amplio espectro de lo intercambiable” (Cortés-Rocca, 2011). Así, la imagen resultante nos dice que el retratado es diferente a muchos otros (los presos en general, no universitarios), al mismo tiempo que instala una equivalencia dentro de un conjunto determinado, en este caso, el de los estudiantes.

Lo que las imágenes cristalizan es el modo en que en “la circulación social de categorías y clasificaciones humanas se disputan sentidos, desigualdades, jerarquías y poder. Esas disputas son factibles porque las categorías se comparten, porque los significantes se anudan en algún significado, aunque no necesariamente es el mismo para todos” (Grimson 2011: 186). En este sentido, no se puede ser únicamente estudiante, ni únicamente preso, ni únicamente varón. “[E]l cuerpo que se pone en imagen no puede ser apenas la representación de un organismo biológica u ontológicamente neutro; el cuerpo representado es siempre socio-histórico y cultural” (Caggiano 2009: 75).

Lo que la Universidad habilita en este contexto es una herramienta identitaria más para desplegar otros repertorios fotográficos autorreferenciales. Una herramienta cuya valoración positiva le brinda cierta performatividad que se distancia de la identidad estigmatizada del “ser/estar preso” y se asocia a la idea de transformación y progreso, el universo universitario connota “esfuerzo” y “dedicación”.

popularización de la fotografía, hacia una democractización en el acceso a la posibilidad de representación de la propia imagen. Para un desarrollo más extenso sobre este asunto véase: Freund, G. (2001):“La Fotografía como documento social”, Gustavo Gili, Barcelona.

La separación necesaria del estereotipo, entendido como la representación dominante instalada en el sentido común visual (Caggiano, 2012) de la identificación más superficial dada por el entorno, lleva a la utilización de otros recursos representacionales que los alejen de la mirada estigmatizada del sujeto privado de libertad: para responder a una mirada parcial marginalizante que toma un aspecto parcial como el todo, la estrategia del sujeto o del grupo estigmatizado es la de buscar imponer un sistema de categorías en el que pueda ubicarse más favorablemente.

Entonces, no se trata sólo de definir una estética sino también de establecer cierto posicionamiento ético: un modo particular de ser y estar en el mundo, fijado mediante la imagen de sí mismo. Una definición identitaria entendida en su positividad y en las posibilidades de la imagen fotográfica desde su carácter indicial y simbólico, en la que se busca establecer también una distancia con los disvalores atribuidos al conjunto.

Sin embargo, en los momentos en que los participantes del taller buscaron retratar a otros internos, que no participaban del espacio del taller, se encontraron con que algunos no querían ser fotografiados. Uno de ellos argumentó: "¿para qué quieres aprender fotografía? Aunque aprendas, si me sacás una foto siempre voy a parecer preso, no te das cuenta?"

La percepción del estigma, de la portación de sus marcas en el cuerpo, conlleva también la manifestación y circulación de un "relato sobre la estigmatización" (Kessler, 2009), a través del cual se narran y denuncian experiencias de marginalidad, de las "marcas" que del encierro quedan al salir en libertad y de la respuesta que se recibe del resto.

Esto nos permite indagar en el campo de las oposiciones y en los sistemas de atribuciones y valorizaciones que son su contraparte, y nos permite también ver de qué modo se elaboran estrategias para responder a las estigmatizaciones que recaen sobre ellos.

Los rituales colectivos de ser parte de la vida universitaria conforma un "dispositivo promotor de la autoestima" (Aliano, 2011) lo cual implica un fuerte trabajo emocional (Horchschild en Kessler, 2009) que no puede disociarse de un proceso de reflexividad sobre el estigma (ser preso).

La constitución de las identidades y el proceso de (re)elaboración del estigma se establece

en grados diferenciados según las experiencias de vida significativas anteriores al encierro: lo constitutivo se encuentra en diálogo con las expectativas previas a la experiencia carcelaria. El proceso de encierro consolida y acentúa diferencias previas, de clase y de territorio, caricaturiza y radicaliza una condición preexistente. Quienes en sus trayectorias no poseen familiares vinculados al delito o han completado por ejemplo, sus estudios secundarios, o viven en barrios en lugar de villas, buscan la manera de poner esta diferencia de trayectoria de manifiesto. Son esos "presos que no parecen presos" –como señala una de las coordinadoras del proyecto. Ellos mismos buscan establecer esa diferencia, señalar su pertenencia de clase y justificar su condición de privación de libertad como un estado de excepción.

Otros, por su parte, narran trayectorias familiares vinculadas al delito, se referencian como autores de delitos mediáticos, o de haber estado en tal cantidad de unidades penitenciarias. Jonathan comenta, ante la fotografía de una celda con una cama de cemento, de un fotógrafo uruguayo: "esto es el Penal de..." Mientras trataba de identificarlo le comento que se trata de un trabajo realizado en otro país, a lo que me responde: "Parece Sierra Grande... y pensar que antes uno trataba de conocerse todos los penales, caer y que te manden de traslado... y así.. una, otra, ta, ta, ta.... Qué estupidez realmente!"

Tanto unos como otros buscan establecer una diferencia: mediante el carácter de excepción dado por el "error" o lo excepcional de su condición –"yo tenía todo, no necesitaba robar"– o mediante marcar que de una familia de condiciones de vida precarias y vinculadas al delito, ellos se destacan por pertenecer a la institución educativa –"sé qué hice mal y la Universidad me da una oportunidad, mi hermano que está acá también no..."–. Tanto unos como otros reconocen un valor en ser parte de la experiencia educativa del CUSAM: unos lo atribuyen a una trayectoria previa, otros a un giro experiencial en sus vidas.

La condición estudiantil universitaria relaja la tensión de los vínculos dentro de la unidad, en especial con los empleados del servicio penitenciario que comparten el espacio áulico como compañeros. Esta condición compartida "tiende a licuar los límites preestablecidos por el sistema carcelario, dando la posibilidad de una relación social más simétrica"

(Cubillas⁵⁹, 2011).

Las luchas simbólicas por el sentido de los sistemas de clasificación y de los procesos por los cuales los sujetos combaten los enclasmientos que auto-perciben como estigmatizantes parten siempre de la misma pregunta: ¿qué es “lo que son” y “lo que tienen” para ser puesto en juego en la presentación narrativa de su persona, de su personaje en la imagen, y de su historia personal? La universidad en este marco proporciona una respuesta positiva, un recurso para el establecimiento de parámetros posibles de agencia, para expandir sus márgenes de acción y de construcción de nuevas subjetividades.

La elección de ciertos recursos para construir un repertorio fotográfico autorreferencial está íntimamente relacionada con su disposición para ser entregada, para que se traslade hacia el exterior de la unidad e ingrese al hogar familiar. Funda también una idea de comunidad “universitaria”: ser estudiante no es una condición exclusiva de cada sujeto, sino que más bien se define en la pertenencia al colectivo universitario. No se trata de una actividad que se realiza en privado –como podría ser “estudiar” un autor, leerlo en profundidad en la celda– sino de la acreditación que le otorga la institución universitaria. Así, los días de visita en el espacio universitario (como por ejemplo el inicio y el cierre del ciclo lectivo) permite “mostrar” el espacio de enseñanza y dar cuenta (y comprobar) lo que las imágenes fotográficas escenifican.

Devenir souvenir

“La eficacia de la representación reside en un intercambio incesante con otras representaciones”.

Griselda Pollock

A diferencia de otros talleres que se desarrollan en el CUSAM, el taller de fotografía posee la particularidad de que lo que allí se produce –imágenes fotográficas– es puesto en

⁵⁹ Resulta importante señalar que el autor del texto referenciado, Waldemar Cubillas, es un estudiante de la Unidad Penitenciaria 48, que actualmente se encuentra cursando los últimos años de la carrera de Sociología, ya en libertad, en el campus de la Universidad.

circulación entre los participantes. Podemos pensar en una economía de la imagen, allí donde las fotografías son producidas, circuladas y significadas.

La productividad de pensar las imágenes producidas en el taller dentro de la lógica de una economía visual específica radica en que nos permite abordar la trayectoria de las imágenes desde su concepción (producción) y mapear el recorrido de intercambios posteriores (circulación) y otorgar significación tanto a los contenidos como a sus contextos. Pensar en términos de economía visual nos permite también abordar las imágenes que los participantes del taller ya poseían, sus modos de relación con la visualidad en un sentido más general.

Luego de la distribución de las imágenes al final de uno de los encuentros, regresé la semana siguiente y pregunté qué había sido de esas imágenes, si las habían traído a clase para continuar trabajando con ellas. Ninguna de las imágenes estaba disponible. Habían sido regaladas a familiares y parejas en el día de visita. Lo que la entrega de la propia imagen pone en juego –además del evidente acto de presencia dado por la condición indicial propia de la fotografía, que permite al sujeto una impresión bidimensional de su rostro–, es la movilización del sujeto del interior del centro penitenciario hacia el interior del hogar: es la mirada presente, que de alguna manera se instala en la cotidianidad visual a la que su presencia física no tiene acceso.

Estas imágenes adquieren valor con cada movimiento hacia afuera de la institución. Ingresan al hogar familiar, intercambiadas por otras imágenes que vienen de fuera hacia adentro. El valor de las imágenes radica en los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio (Poole, 2000: 20).

Podemos pensar en modalidades alternativas a las lógicas mercantiles –teniendo en cuenta que el contexto penitenciario anula (al menos en teoría) la circulación de dinero– para abordar los intercambios y circulaciones de las imágenes producidas. A modo de hipótesis, o como clave de lectura, podemos pensar en el *potlach*, aquella modalidad de intercambio estudiada por Marcel Mauss, como una lógica similar a lo que aquí sucede. El *potlach* consistía en una ceremonia practicada por los pueblos indígenas de la costa pacífica de los Estados Unidos y Canadá en la que se intercambiaban regalos a cambio de prestigio y jerarquización frente a otros pueblos. Mantenerse dentro de la lógica del *potlach* implica una

demostración de prestigio, una demostración de existencia ante los demás, en donde los dones no son regalados desinteresadamente, sino que, por el contrario, su lógica se funda en un juego circular de obligaciones.

Lo que se pone en juego en el *potlach* y lo hace funcionar, es el honor de quien da, la obligación de recibir de quien recibe y su consecuente obligación de devolver. Las cosas que se intercambian en el *potlach* tienen una virtud que obliga a los dones a circular, a que las personas los den y los devuelvan (Mauss, 2009: 167). De la misma manera, en el contexto penitenciario, la existencia de la propia imagen materializada en el soporte fotográfico se vuelve valor a ser intercambiado, adquiere sentido en el movimiento mismo del intercambio, en ese mismo dar, recibir y devolver de las sociedad de la costa norteamericana. El *potlach* es un ritual que visibiliza, pone en juego "el derecho a encarnar un espíritu (...) Si no se devuelve, o si no se destruyen los valores equivalentes, se pierde la "cara" para siempre" (Mauss 2009 : 158-165).

Las imágenes puestas en circulación no lo hacen de manera desinteresada: cada imagen se convierte en valor a ser intercambiado, posee esa especial condición que poseen los bienes que se despliegan en el *potlach*: obligan a la puesta en circulación de otras imágenes, y así abren el juego a otras representaciones.

La imagen de sí mismo se constituye entonces como un valor a ser intercambiado. Ahora bien: si las imágenes salían, quizás algunas entraban también. Partiendo de esta hipótesis, para la siguiente actividad, pedí que removieran provisoriamente las imágenes que tuviesen pegadas –o cerca de ellos– en "su casa", en las habitaciones del pabellón. La idea era que trajeran toda imagen que tuviesen cerca: no sólo fotografías familiares, sino también recortes de revistas o dibujos (que suponía debían tener, en mi propio imaginario sobre las imágenes que habitan el espacio del pabellón, al que yo no tengo acceso).

Al encuentro siguiente casi todos trajeron fotos familiares: en su mayoría imágenes de niños –incluso quienes no tenían propios, tenían las de sus sobrinos o hermanos menores– y algunas de sus madres y mujeres. Algunas de estas imágenes estaban materializadas en llaveros y hasta en una taza. Solo uno de ellos trajo imágenes de sí mismo de niño, con su madre y sus hermanos.

El comentario sobre el “crecimiento veloz” de los niños puso en evidencia algo de la pérdida que la reclusión acarrea: no “poder ver” cómo esos niños rápidamente se convertían en adolescentes, luego en adultos. La fotografía estaba allí para permitirles ver algo de aquello que no estaban pudiendo ver "en directo", ese ejercicio de la función paterna, ese "no poder estar ahí cuando". Incluso porque muchos de esos niños no iban a días de visita, porque sus padres preferían evitar decir que estaban presos. La fotografía se vuelve así testimonio, congelando el paso del tiempo en cada una de estas cambiantes etapas de crecimiento, mientras que las llamadas telefónicas –que sí pueden ocultar el lugar desde donde son realizadas– se vuelven el canal de comunicación principal.

El carácter testimonial propio de la fotografía produce aquí un doble efecto, o más bien un mismo efecto que abarca dos dimensiones diferentes, paradójicas: por un lado, la necesidad de dar cuenta del tránsito por la experiencia de encierro y por el otro, disimular el contexto para el afuera. Por un lado, funciona como documento personal, por el otro, como bien de intercambio.

Como los autorretratos de la Condesa de Castiglione a los que refiere Smith y a los que nos hemos referido más arriba, los generados en el Taller de Mirada Fotográfica constituyen –considerando las diferencias y la especificidad del contexto– una manera de constituir identidad, y de poner valores en circulación. Mientras Smith refiere a la naciente cultura de consumo, que genera deseos y propone identidades mediante la imagen fotográfica, la condición de mercancía de las fotografías generadas por los participantes del taller también constituyen un modo particular de distancia de las miradas hegemónicas sobre sus propios cuerpos: la performatividad de sus autorretratos los constituye como sujetos con una mirada propia sobre sí mismos. Los retratos fotográficos –enmarcados en el paradigma de consumo cultural– poseen la particularidad de hacer colapsar las distancias entre sujeto y objeto, entre identidad y mercancía, entre poseedor y poseído. Con un retrato uno puede obtener una imagen mercantilizada de sí mismo (...) el cuerpo se convierte allí en un tipo de mercancía (Smith 1999: 95).

Esta posibilidad de devenir mercancía, en el contexto particular del taller, la puesta en circulación de repertorios alternativos por fuera de las codificaciones que el sistema penitenciario les imprime. La representación de sí mismos en esta experiencia específica se

aleja de la mirada dominante que el afuera posee sobre ellos. Y más aún: establecen los canales de circulación de esas imágenes, rigen y deciden sobre el devenir de su imagen como mercancía. Al producir sus cuerpos como mercancías mediante el autorretrato fotográfico, se producen a sí mismos como dueños de esas corporalidades.

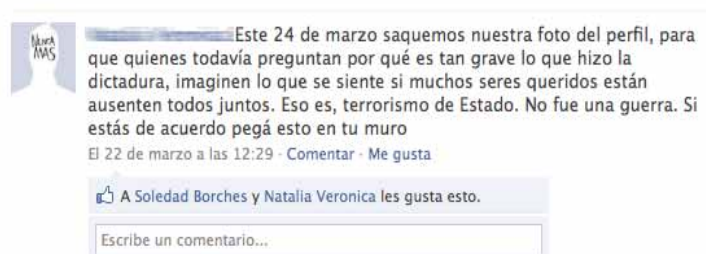
Sobre conmemoraciones e identificaciones: Siluetas, retratos y homenajes colectivos

A lo largo de la tesis hemos tomado para el análisis no sólo imágenes producidas en los espacios de los talleres sino también imágenes provenientes de los perfiles de Facebook de los/as participantes del taller de Fotografía e Identidad del Sindicato de Empleados de Comercio, ya que las mujeres de Anisacate y los jóvenes del penal no utilizan esta plataforma. La imagen fotográfica puesta en circulación en Internet constituye la mediación necesaria que posibilita una continuidad entre las vidas de los sujetos con su exposición en la web: las fotografías nos permiten dar cuenta del vínculo entre lo real y lo virtual, por lo que hemos buscado aquí establecer continuidades y relaciones entre las imágenes de uno y otro dominio a partir de trabajar con las imágenes de los mismos sujetos. Las redes sociales –y en este caso, Facebook– son entendidas como una modalidad particular del espacio público, con lógicas propias claro está, pero que implica también una mostración en la comunidad, una puesta en común.

Sin embargo, no todas las imágenes nos interpelan de la misma manera ni cumple las mismas funciones. La fotografía de perfil es un claro ejemplo de lo que aquí entendemos por repertorio fotográfico autorreferencial: es nuestra imagen de presentación, la que nosotros mismos elegimos para dar presencia, para "aparecer". Las "fotos de perfil" responden a las imágenes de nosotros mismos con las que nos sentimos identificados. Si bien no siempre aparece el rostro como marca de identificación, las imágenes de perfil –que incluso pueden ser muchas, y modificables– representa lo que queremos que sea visto, será la imagen que nos presentará y aparecerá en todas nuestras intervenciones en el sitio. Como vimos en el segundo capítulo de esta tesis, no todo repertorio fotográfico autorreferencial establece una

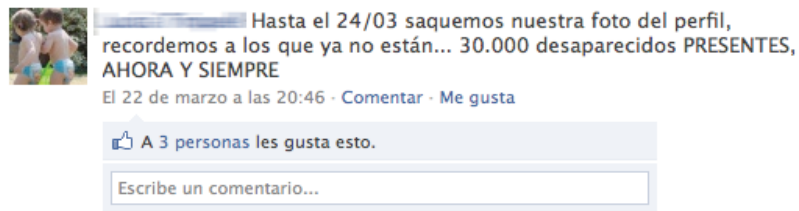
relación indicial, de representación de su cuerpo, por lo que estas imágenes pueden ser de lo más diversas. A diferencia de las imágenes de perfil, las fotografías que se encuentran bajo la categoría “fotos de mi”, son aquellas que son incorporadas por otros, en las que aparezco y he sido etiquetado/a con la función “etiquetar foto” de la propia plataforma. Si bien estas imágenes no son colocadas por el usuario, éste tiene la opción de remover la etiqueta con su nombre. La fotografía seguirá allí, pero desvinculada de su perfil.

Abordaremos aquí un caso particular: una acción generada para la conmemoración del aniversario del golpe de Estado en la plataforma de Facebook, que consistió en promover la extracción de la fotografía de perfil de cada uno de los miembros: allí donde se coloca una imagen de perfil, un repertorio fotográfico autorreferencial para presentarse a sí mismo, quedaría sólo la silueta estándar que Facebook establece como genérica, un contorno en blanco con un fondo celeste, sobre la cual –en algunos casos– se colocaba el isotipo de la portada del “*Nunca más*”⁶⁰. El movimiento consistía en lo siguiente: se copiaba un texto como estado (allí donde la plataforma nos habilita para escribir nuestras notificaciones, bajo la pregunta ¿qué estás pensando?) invitando a remover la foto de perfil, quedando visible (y disponible para ser copiado) para todos sus "amigos":



Otro de los mensajes que circuló en el marco de la misma convocatoria, era el siguiente:

⁶⁰ La silueta estandarizada a la que se le agregaba la leyenda “Nunca más” podía ser obtenida de una página generada dentro de la plataforma para que cada usuario la descargue y coloque como foto de perfil. Quienes no accedían a esta página (de la que hablaremos más adelante) simplemente removían su imagen, dejando la silueta estándar, mediante la opción “remover la foto de perfil”.



A su vez, existía en el sitio una página de referencia en donde se desarrollaba con más detalle en qué consistía la acción.



Lo que la propuesta pone en escena es la dicotomía presencia/ausencia en relación al borramiento de la imagen fotográfica en contrapunto con la desaparición física de las personas durante el terrorismo de Estado. Lo que resulta interesante aquí es que para hacerlo, se recurre a un recurso estandarizado por la plataforma misma, en donde el corrimiento de la imagen del usuario deja un “lugar vacío”, como gesto conmemorativo. La lógica de representación que subyace a esta acción puede ser pensada en contrapunto con la

de los *siluetazos*⁶¹, que proponían lo opuesto: *poner el cuerpo* para señalar una ausencia, para dar cuenta de la dimensión volumétrica que tendrían esos cuerpos que ya no están.

Grüner (2008) piensa al siluetazo en términos de *representación sustitutiva*. Lo que la silueta viene a contornear es el límite de lo ausente, desde su dimensión universal-singular: “cada figura abstracta de silueta, formalmente equivalente a todas las otras, representa *un* desaparecido y a *todos* los desaparecidos; ni la singularidad ni la universalidad, si bien sobreimpresas una a la otra, pueden no obstante ser *reducidas* mutuamente, ambas desbordan su significación arrojando un resto indecible de sentido que debe ser *construido* por el espectador (Grüner 2008: 297).

Lo que el autor señala aquí es que si bien la representación es siempre de un objeto ausente, lo que las siluetas representan es *lo desaparecido*, lo *intencionalmente* ausentado. Por ello la lógica en juego aquí propuesta se funda en una restitución de la imagen como sustitución del cuerpo ausentado. En contrapunto a esta lógica, el remover la foto de perfil opera en el sentido inverso: anula la representación mimética de la fotografía para dejar una silueta estandarizada, la insinuada politicidad del gesto se desmorona: la lógica de representación ya no es sustitutiva, sino más bien sustituyente.

Otra particularidad de los siluetazos que los diferencia del gesto aquí analizado, es que la intervención política del mismo se basa en la socialización de los medios artísticos, fundando un espacio de creación colectiva a gran escala, donde los sujetos que participan son anónimos. Si bien la acción es propuesta por los artistas –Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel–, su realización es colectiva, siendo ésta su principal fortaleza. En el gesto de remover la foto del perfil, las identidades de los actores se mantienen, ya que si bien eliminan su imagen, al lado del perfil vacío aparece su nombre. En este sentido, el contrapunto de la movilización colectiva contra el gesto individual, da cuenta también de una distancia entre una lógica y otra.

⁶¹ El siluetazo constituye el hecho gráfico más importante de la transición democrática ya que implica la toma estética y política del espacio público a gran escala. Las siluetas al comienzo indiferenciadas, comenzaron a variar, a llenarse de particularismos: comenzaron a tener nombres, rostros, imágenes. En 1989, el movimiento de derechos humanos recupera la idea original de estandartes en tela, en donde las siluetas aparecen blancas e iguales. En el transcurso noventa, sucede un movimiento particular: las siluetas aparecen agigantadas, trastocando la escala hacia un mayor tamaño. Longoni (2008) establece que este desplazamiento pone de manifiesto una nueva relación con el desaparecido: de la figura de víctima a la figura de héroe.

Lo que ambas estrategias ponen en evidencia y poseen como punto de encuentro, es el intento no por visualizar el cuerpo sino más bien por reestablecer el vínculo con el desaparecido. Crear un espacio donde pueda ser recuperado (Buntinx, 2009). Más allá de la lógica de representación elegida, ambas se proponen dar cuenta de un vínculo. En las primeras, un vínculo físico, en las segundas, un vínculo nominal.

La paradoja del gesto radica en que la estrategia de conmemoración del desaparecido elegida se funda en una nueva desaparición, el borramiento de la imagen de un sujeto otro. Pareciera que la lógica es la de repetir la operación, quitar identidad mediante el gesto de remover la imagen fotográfica. El argumento en uno de los posteos se funda en “quienes todavía preguntan por qué es tan grave lo que hizo la dictadura, imaginen lo que se siente si muchos seres queridos están ausentes todos juntos”. Si bien el borramiento de la foto del perfil implica una “autodesaparición” el efecto que busca generar es en los “seres queridos”, aquel conjunto de contactos que percibirá la ausencia (de la imagen) de quien realiza la acción. Pero el gesto posee otra dimensión: una dimensión pedagógica, en donde el objetivo que se propone es dar una respuesta a “quienes todavía se preguntan”. La analogía llama la atención: el percibir la ausencia de la imagen de perfil con el sentimiento de la ausencia física como efecto pedagógico.

Dentro de las fotografías del grupo "Yo saco mi fotografía de perfil por los 30.000 desaparecidos de la dictadura", se proponen una variedad de miradas, que recurren a un universo simbólico común. Sin embargo este espacio es utilizado también para la disidencia. Si bien la plataforma ofrece un espacio para foros y debates, el espacio de las fotografías es el elegido por los usuarios, ya que es el que posee mayor cantidad de visitas y recorridos. En el marco del gesto conmemorativo de remover la foto de perfil, alguien recupera del perfil de otro usuario esta imagen, considerándola una “falta de respeto”:



Y abajo se detalla:

<http://www.facebook.com/profile.php?id=1409344796&ref=ts>

Ese es el perfil de quien tiene la foto.

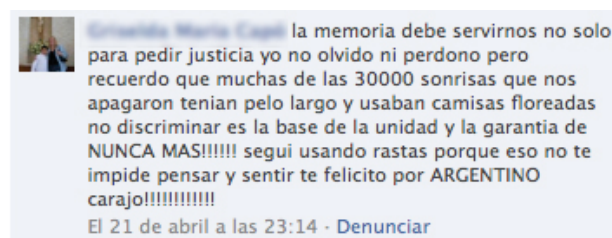
Me parece una gran falta de respeto, no se si estoy errada. No tengo nada contra la cultura rasta pero no es necesario manifestarla en este homenaje que pretendemos hacer.

En esta foto: [Adriancitoo Marchini](#), [Samanta Pepe](#)

Este primer comentario denuncia el accionar de un otro usuario (cuyo perfil aparece allí linkeado) por ser considerado "una gran falta de respeto". Sin embargo, señala que no sabe si se equivoca, que en realidad no tiene nada en contra de la cultura rasta. Entonces, se despliega allí la siguiente polémica, que citaré *in extenso*, ya que recuperaremos su contenido en el análisis.



Gran parte de la polémica sucede en los tres días anteriores al aniversario, y sólo un comentario recupera la discusión casi un mes después. El carácter conciliador de este mensaje propone un cierre al debate, y efectivamente, nadie retoma la discusión:



Este último mensaje busca sintetizar los términos del debate, estableciendo una analogía entre los rasgos estéticos de la imagen (pelo largo, camisas floreadas) de los desaparecidos (de "las 30000 sonrisas que nos apagaron") con la imagen propuesta por el rasta. Finalmente felicita al usuario "por ARGENTINO carajo!". Es complejo como ingresa aquí la idea de argentidad, planteada en otros comentarios también.

Lo que se discute aquí puede leerse como una disquisición moral sobre las posibilidades de inclusividad de la diversidad en el reclamo –el cual considero el eje de la polémica–, en donde el límite para permitir ciertos particularismos está dada por "el respeto". La irrupción del particularismo en la representación estandarizada de la silueta es vista como “una falta de respeto”, más allá de la valoración social de la así llamada *cultura rasta*. Ser rasta remite a otro universo semántico, se corre de los lugares tradicionales desde los que se piensa la conmemoración de los años setenta. Es un fenómeno cuya llegada al país sucedió posteriormente, por remitir a valores que aquí se relacionan con "otras causas" como podría ser la legalización de la marihuana, la igualdad de derechos y la lucha contra cualquier tipo de coartada de libertad.

En este punto de la discusión, los comentarios se orientan a definir “la argentinidad”, pensar si la cultura rasta debería o no incluirse bajo este concepto y si, en definitiva, puede irrumpir en el espacio solemnizado que todo homenaje pretende tener. Como decíamos más arriba, esta idea acarrea bastantes problemas y resulta paradójica, ya que la apelación a la pertenencia o no pertenencia a una entidad como el estado nacional roza el imaginario y los discursos propios de los nacionalismos, propios de los gobiernos militares, que fundaron mucho de su accionar en la apelación a la patria y la Nación, a los "males de la subversión", al "cáncer" que había que "extirpar".

La discusión en torno al universal o particular del reclamo atraviesa además la historia del movimiento de derechos humanos, de sus agrupaciones y sus apariciones públicas: qué escenificar y cómo, si traer historias de vida y militancia particulares o pensar en el colectivo (anónimo, que funda su potencia en la magnitud cunatitativa) de los treinta mil desaparecidos. Esto nos enfrenta a una compleja trama de relaciones entre representación y sujeto, que establece distintos modos de abordar la ausencia: como una puesta en lugar, como un homenaje, como vacío.

La intención pedagógica que aparece en algunos posts que incitan al reclamo –“para quienes todavía preguntan por qué es tan grave (...)”– instala la discusión en otro nivel, en un modo de manifestación diferente. De manera apresurada podríamos hablar de un modo de enunciación generacionalmente diferente: ya no se trata de los reclamos de las Madres, ni de los/as hijos/as –los de la agrupación y los de afuera de ella–, sino de un colectivo de personas que no se inscriben directamente en esos reclamos. Relevando las edades de quienes participan en este espacio nos encontramos con que la mayoría ha nacido en democracia. Entonces, lo que el espacio propone es una función pedagógica, que interpela a quienes “todavía se preguntan” buscando fundar una conciencia histórica de una sociedad toda, que excede al reclamo particularizado de cierto colectivo.

La imagen fotográfica posee aún en las plataformas virtuales condiciones de circulación que habilitan abordarla desde su carácter testimonial. Sin embargo, los modos en que las funciones de la imagen son adaptadas, modificadas y resignificadas por los dispositivos sobre los cuales son puestas en circulación, configuran y redefinen su contenido, generando nuevas políticas –y poéticas– de representación.

Si pensamos en la materialidad/inmaterialidad de cada soporte, esta diferencia no parece casual: mientras que la fotografía tiende cada vez más hacia la inmaterialidad, abandonando su condición de objeto para reducirse a una imagen *potencialmente* materializable, el desplazamiento en las lógicas de representación sería un síntoma más del mismo fenómeno. Estas imágenes que circulan en Internet, la cantidad cada vez más creciente de álbumes fotográficos virtuales, tienen una tendencia intrínseca a la desaparición: son archivos vulnerables, mutables e inmediatos.

El memorial virtual presenta una imposibilidad de fundarse estable: su condición efímera, inmaterial, se lo impide. Su dinamismo nutre y construye un espacio de diálogo y debate que –más allá de los lugares comunes que reproduce– instala en el espacio discursivo las mismas polémicas que se presentan en otros espacios: apelan a los mismos argumentos, significan y resignifican los mismos universos de sentido.

Cabría pensar aquí qué potencialidades posee la circulación de estas imágenes en este espacio: por un lado, una permanencia y un alcance cuantitativo mayor, sumado al diálogo y

debate que despierta. Además, hay también un diálogo constante entre un espacio y otro: las marchas y movilizaciones son convocadas en las redes sociales y también –y en simultáneo– la ciudad se cubre de afiches y carteles días antes de que suceda. Las fotografías tomadas en las marchas son puestas en circulación, comentadas y compartidas en las redes sociales. También, y en el sentido inverso de circulación (de lo virtual hacia lo real), nos encontramos con este tipo de imágenes:



Registro de una bandera del Movimiento de Derechos Humanos.
Donde no hay fotografías disponibles, aparece la silueta estandarizada de Facebook
(Sentencia del CCD "El Vesubio", julio de 2011)

Los modos de manifestación y resignificación de ciertas prácticas activistas –o incluso, de incorporación de actores que no se manifiestan en el espacio público tradicional– en el espacio de la web abre un nuevo camino. Lo vemos aquí, en esta bandera desplegada por las organizaciones de derechos humanos en los juicios a genocidas, en los actos y conmemoraciones. Aquellos/as desaparecidos/as que carecen de imagen –habría que explorar aquí los motivos para que esto suceda– son (re)presentados/as en la bandera mediante la silueta de Facebook. Este movimiento del espacio público digital a las manifestaciones del espacio público tradicional; qué más tradicionalmente público que las

plazas y los tribunales de justicia, abre todo otro espectro de diálogos y negociaciones, de modalidades de representación de la ausencia, de aparición y conmemoración.

Los hijos y las hijas, las otras imágenes

Algunas de las reflexiones señaladas más arriba en relación al gesto doblemente desaparecedor de eliminar la imagen de perfil, fueron recuperadas por miembros de la agrupación H.I.J.O.S., tanto en discusiones *online* como *offline*. La utilización de las imágenes de su propia madre o padre desaparecido/a representa un uso de la imagen diferente al del gesto de remover la fotografía de perfil: mientras que este gesto se inscribe en la trama de lo colectivo, la acción de colocar la imagen de uno de sus padres desaparecido/a, se coloca en el plano de lo individual, de la conmemoración personal. De los casos analizados, muchas de estas imágenes aparecen no sólo para el aniversario del 24 de marzo sino también para conmemorar la fecha de la desaparición.

Las lógicas detrás de estas elecciones son diversas y establecen relaciones de tensión o consenso con las acciones colectivas. En el marco de esta discusión, Agustín coloca la siguiente imagen como fotografía de perfil:



Así pongo la foto de mi vieja, Tomás, para homenajear la lucha de los
30.000. Todas las formas que apelan al recuerdo, dejar la puerta en
blanca o poner la foto de los compañeros desaparecidos, son válidas para
seguir construyendo la memoria.
22 de marzo de 2016 · Me gusta · Comentar

Debajo de ella comenta: "Acá pongo la foto de mi viejo, Tomás, para homenajear la lucha de los 30.000. Todas las formas que apelan al recuerdo, dejar la silueta en blanco o poner la foto de los compañeros desaparecidos son válidas para seguir construyendo la memoria". Como bien señala Agustín, todas las estrategias son válidas, y su validez se funda en el potencial performático que la imagen posee, ya sea en presencia o ausencia de un componente representacional. Ambas estrategias –colocar imágenes o dejar una silueta vacía– se presentan como posibilidades de conmemoración y homenaje.

En otras ocasiones, Agustín utiliza esta otra imagen, acompañada por un extenso texto en el lugar de la descripción.



“Nuestro mejor homenaje será la victoria. 34 años han pasado pero todavía es bueno remarcar una cosa. El golpe del 76 tuvo un objetivo claro: construir las bases de un modelo económico que beneficie la acumulación de riquezas de las clases dominantes, en perjuicio del pueblo argentino. La oligarquía, representada en instituciones como la Sociedad Rural, se valió de las Fuerzas Armadas para llevar adelante su proyecto, porque solo con sangre y muertes pudo instalar la desigualdad y la miseria. Esta es la razón por la que la mayoría de los 30.000 desaparecidos son trabajadores y trabajadoras. En esta foto, tomada en un acto por la libertad a Agustín Tosco en los años setenta, se lo puedo ver a mi viejo, Tomas Di Toffino (bufanda blanca y anteojos), Secretario Adjunto de Luz y Fuerza de Córdoba, junto a Atilio López, Secretario General de la CGT Córdoba y vicegobernador en 1973, y Rene Salamanca, Secretario General de SMATA Córdoba. Años después, estos dirigentes gremiales eran asesinados por el Terrorismo de Estado. Nuestro mejor homenaje es mantener en alto

su lucha por la construcción de un mundo mejor, y seguir desandando el camino que nos trazaron nuestras madres y abuelas de plaza de mayo, por la construcción de memoria, verdad y justicia”.

Aquí Agustín publica una imagen de su padre pero que no pertenece al dominio íntimo familiar. Es una fotografía pública sobre la que Agustín señala que es su padre (“se lo puede ver a mi viejo”). Es una fotografía pública que es presentada por un hijo, poniendo en evidencia el vínculo filial en el texto. En otro aniversario, utiliza otra fotografía.



Debajo de esta otra fotografía, Agustín comenta: “Diciembre de 1969. Tomás con la Negrita. Tomás acaba de salir en libertad de la Cárcel de Rawson, donde fue a parar luego que un tribunal militar de la dictadura de Onganía lo condenara- junto con Agustín Tosco, Felipe Alberti, Simón Grigaitis y otros compañeros de Luz y fuerza-, por haber organizado el Cordobazo. Ni olvido, ni perdón”.

"La fotografía de los desaparecidos, en sus usos privados o públicos, lucha de manera simbólica contra el olvido del pasado. Esos rostros le recuerdan a la comunidad imaginada de la Nación que esas desapariciones fueron posibles dentro de sus fronteras. (...) El registro fotográfico no deja de ser una búsqueda casi desesperada del mantenimiento del

lazo social que une a esos desaparecidos con los que están vivos y evoca continuamente la pregunta "¿cómo fue posible?" (Da Silva Catela 2009 : 359). Las tres fotografías seleccionadas por Agustín para ser puestas en circulación nos permiten dar cuenta de las particulares inscripciones de lo público y lo privado en la elaboración de la imagen y también, en su posterior resignificación al ser puesta en circulación: las fotografías del álbum familiar de Di Toffino dejan de ser privadas al ser puestas en circulación en el dominio público (como todas las fotografías de familiares que aparecen en pancartas y reclamos). En todas las imágenes, Agustín toma fotografías de su padre como parte de sus repertorios fotográficos autorreferenciales. Las imágenes se resignifican en esta nueva esfera de circulación: las imágenes públicas son inscriptas dentro del vínculo filial, las imágenes familiares, inscriptas en lo público.

La imagen como territorio de disputa: Estrategias de en el espacio público

Hasta aquí hemos recuperado algunas lógicas de circulación de la imagen y los criterios elegidos para construir nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales. En todos los casos, la imagen se presenta como un espacio de construcción identitaria que toma como referencia el encuentro y la circulación en el espacio público.

La imagen escenifica, presenta y muestra: en este triple movimiento, establece vínculos identitarios y conforma subjetividades. Así, la imagen fotográfica también une y separa: en términos de política identitaria, permite poner de manifiesto quiénes son los/as que poseen cierta experiencia que funciona por momentos como patrimonio exclusivo de un grupo – recordemos aquí el comentario sobre las imágenes de "los huerfanitos"-. El riesgo con este tipo de operaciones es que puede utilizarse como una manera de impedir la inclusión de otras experiencias en ese espacio de sentido. Martin Jay advierte que "[a]l olvidar que la experiencia significa un encuentro con la otredad, la cual deja a los sujetos en un lugar donde no se hallaban antes de dicho encuentro, se produce una suerte de bastión de mismidad (...). El resultado no es solamente solidificar las identidades tribales exclusivas, sino además teñir el concepto de experiencia con el estigma del esencialismo conservador,

el cual contribuye a debilitarlo en muchos otros contextos" (Jay 2009: 470).

La imagen separa, jerarquiza y diferencia: de un universo de imágenes disponibles, se seleccionan unas por sobre otras, y mediante esta selección se despliega una dimensión ética, producto de una serie de decisiones y proyecciones. Mediante las decisiones de montaje –la relación de una fotografía con otra, en la secuenciación y en dejar de lado unas y seleccionar otras– se elabora un relato, en dos sentidos: un relato visual de una imagen después de la otra y un relato oral o escrito, que esclarece estas relaciones, o las problematiza. "Es, entonces, *una cuestión de oposiciones*: ante cada imagen tenemos que escoger cómo queremos que participe, o no, en nuestros envites de conocimiento y de acción. Podremos aceptar o rechazar tal o cual imagen; tomarla como objeto de consolación o, al contrario, como objeto inquietante: utilizarla como problemática o, al contrario, como respuesta tópica" (Didi-Huberman, 2004: 261).

Es por esto que resulta importante pensar las imágenes que se muestran en relación dialéctica con las que son dejadas de lado, ocultadas o incluso eliminadas. Es en esta relación entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo que se dice de ellas y lo que permanece tácito. Mostrar algo supone no mostrar otra cosa; como cualquier fenómeno de producción y circulación de sentidos, la elaboración de una imagen concreta y su colocación en un determinado repertorio es resultado de un largo proceso que incluye diversas formas de elección o selección, recorte y composición, combinación y distribución, contextualización y jerarquización. "Incluir y enfocar implica excluir y no enfocar. Más allá de este rasgo inherente a cualquier modalidad de producción y reproducción cultural, en algunos casos podemos hablar de ocultamientos o des-apariciones en un sentido política y teóricamente fuerte" (Caggiano, 2009). Todas las imágenes aquí consideradas remiten a procesos de este tipo. Hemos advertido que tanto unas como otras poseen lógicas propias de mostración y ocultamiento, dadas por la conciencia de lo que conlleva el peso de su circulación en el espacio público.

La fotografía reproduce la mirada que lanzamos al mundo (Belting, 2009) pero sólo algunas de ellas son expuestas ante la mirada de los otros. Cuando estas miradas de mundo salen al encuentro de otros y otras que las contemplan, una mirada ajena se transfiere a nuestra propia mirada. Ya lo hemos dicho a lo largo de esta tesis: las condiciones en las que este

encuentro tiene lugar –de manera pública, de manera privada o incluso íntima– son cuidadosamente definidas por quien produjo esa imagen y condicionan su contenido representacional.

Hay diversos momentos en los que estas elecciones estratégicas se manifiestan: al momento de la toma, al momento de la edición, al momento de su exhibición pública. En este capítulo, hemos atendido especialmente a estos dos últimos momentos. Nos proponemos entonces, ya en el final de este recorrido, concluir abordando la articulación de estas tres dimensiones –producción, edición y circulación– en diversos aspectos de la experiencia subjetiva de elaboración de repertorios fotográficos autorreferenciales. Pero antes, en el último *excursus*, recuperaremos algunas notas provenientes del trabajo de campo acerca de los usos de las imágenes en la investigación social.

Los usos de la imagen en la investigación social:

Reflexiones y notas desde el trabajo de campo⁶²

"No ideas justas sino justamente ideas. Porque las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que justamente ideas implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta. O bien mostrar algo simple, pero que quiebra todas las demostraciones"

(Gilles Deleuze parafraseando a Jean Luc Godard)

Hay diversas maneras de trabajar con imágenes fotográficas, definidas tanto por su origen como por el marco interpretativo y analítico elegido para abordarlas. No toda imagen se vincula con su referente de la misma manera, y no toda imagen puede ser de utilidad a los fines de cada investigación. El desafío es elegir las imágenes adecuadas y hacerles las preguntas adecuadas, aquellas que la imagen con la que decidimos

⁶² Las reflexiones que desarrollaré aquí son el producto de una serie de discusiones y lecturas compartidas en el grupo de estudios sobre imágenes del IDES y de una serie de encuentros (en instancias formales e informales) entre talleristas de experiencias de intervención social que trabajan desde la enseñanza de la fotografía en diversos contextos. Agradezco especialmente los aportes de mis compañeros Sebastián Russo y Pablo Vitale.

trabajar puede responder efectivamente.

Plantaremos aquí un recorrido que buscará señalar cuáles son las preguntas pertinentes para cada tipo de fotografías, para saber qué es lo que las mismas pueden responder, qué nos pueden decir sobre la realidad que referencian y sobre el modo en que lo hacen, según los objetivos cada investigación.

Otro de los objetivos de este recorrido es dejar en claro qué posicionamientos éticos en relación al uso de las imágenes y los marcos interpretativos en los que se ubican hemos tomado a lo largo de este trabajo, tanto con las fotografías producidas en las instancias de taller como aquellas provenientes de la web.

Recorreremos así cuatro modos de abordar diferentes imágenes en función de su origen: las provenientes de archivos –más o menos sistematizados– con mayores o menores referencias más por fuera de su contenido representacional, aquellas que tienen la capacidad de despertar relatos en los sujetos que las miran, aquellas que circulan en el espacio público con distintas finalidades y aquellas elaboradas dentro del marco mismo de la investigación, en instancias de talleres o actividades de producción de imágenes. En cada uno de estos abordajes señalaremos los posicionamientos éticos implicados en la decisión de qué imágenes utilizar y cómo hacerlo.

Por último, propondremos otro lugar para la imagen fotográfica, el de la escritura misma en imágenes, a modo de ensayo visual. Esta posibilidad se presenta aquí como un desafío a instalar y desarrollar, ya que los formatos académicos tradicionales vigentes no suelen dar cabida a este tipo de narrativas netamente visuales.

Si bien no hemos trabajado a lo largo de la tesis con todos estos abordajes, es importante señalar su existencia como terrenos posibles a explorar en el campo de estudios de la imagen. Comencemos entonces por las primeras, las imágenes de archivo.

Las imágenes sin voz

Así pues, pese a todo, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio, debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria.

Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*

Las imágenes de archivo, más o menos sistematizadas, lejanas o cercanas en el tiempo, han sido entendidas como una fuente para la investigación histórica, aunque no siempre se piense un abordaje reflexivo en torno a ellas. En algunas investigaciones históricas, la imagen aparece desde su condición indicial, como ilustración que da testimonio de cierto acontecimiento. Faltaría aquí preguntar, antes de ubicar la imagen indiscriminadamente dentro del texto, una serie de cuestiones en torno a su contenido y contexto de producción: ¿qué nos muestra? ¿quién nos muestra? ¿cómo nos muestra? Es imprescindible someter a la imagen a estas preguntas. Sin ellas, se vuelve pura superficie, puede ser todo y nada a la vez. Como señala Didi-Huberman, en esas circunstancias en las que las imágenes carecen de la información necesaria para significarla con precisión, allí es donde el lenguaje y la imagen se vuelven “absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (Didi-Huberman, 2006: 49). Lo que Didi-Huberman señala, haciendo referencia a los cuatro fotogramas elaborados colectivamente por el Sonderkommando en Auschwitz y sacados del campo con unas pocas referencias es que estas imágenes merecen ser abordadas como lo que efectivamente son: una puesta en imágenes en la que los sujetos jugaban su vida.

Para ser justos y estar a la altura de esos riesgos, es necesario poner en marcha un aparato analítico que despliegue todas las herramientas necesarias para significar no sólo el acto de tomar esas imágenes sino también una puesta en perspectiva sobre el contexto en el que fueron producidas. Sin retoques ni reencuadres, sin estetizaciones ni alteraciones, sino más bien, tomando y asumiendo el desafío que la imagen nos presenta, tal como nos interpela desde su superficie.

El desafío aquí es el de reconstruir la trama de relaciones con lo real que la imagen propone. Para ello, es importante reconstruir también las lógicas de conservación en las que se inscribe, las instituciones que la preservan y el modo en que estas imágenes son sistematizadas por sus custodios y puestas en relación con otras imágenes. Todo archivo posee lógicas particulares de construcción, que responden a los intereses de las instituciones y organismos que los albergan. Será un problema de la investigación también mapear y rastrear a qué intereses responde cada uno de los archivos con los que trabajamos, qué imágenes están, qué imágenes quedan fuera además de las categorías utilizadas para organizar su contenido. Atender a la estructura del archivo, sus categorías y contenidos en cada una de ellas, la cantidad y orden en unas y otras, las lógicas de visionado que proponen, las distintas pistas al dorso de la imagen, en algunos casos escritas, tachadas y vueltas a escribir, en diversos momentos de su historia⁶³.

En términos éticos, es importante aquí pensar también en las condiciones de producción de estas imágenes: quién es el autor de la imagen y cuál era su relación con el dispositivo fotográfico es un aspecto a considerar frente a lo que las fotografías nos presentan. Sin olvidar que la fotografía es una mediación técnica, los modos en que los sujetos tenían (y tienen) acceso a la producción de imágenes habla también de una inscripción en cierta clase social, a cierto modo de vincularse con la fotografía. Un buen

⁶³ Para un desarrollo in extenso de esta problemática véase Caggiano, S. (2012): "El sentido común visual", Editorial Miño y Dávila, Buenos Aires.

ejemplo de este tipo de reconstrucciones es parte del cine del realizador alemán Harun Faroki. Allí, la imagen de archivo audiovisual aparece interpelada, sometida a una búsqueda minuciosa y en detalle que le permite saber quiénes son los sujetos allí representados. Mediante un trabajo detectivesco e interdisciplinario, Faroki logra a partir de imágenes fílmicas sin demasiadas referencias definir fechas precisas de su elaboración, quiénes fueron y qué devino después para los sujetos representados en la imagen.

Realizar esta tarea con cada imagen que consideramos de interés para nuestras investigaciones es imprescindible. Lo que las imágenes muestran adquiere entonces otra trascendencia, incluso –si fuera necesario– para que estudios posteriores lleven estas interpretaciones más allá, las refuten o complejicen.

La voz de las imágenes

En numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis nos hemos centrado en la capacidad de la imagen fotográfica para despertar relatos. Éstos pueden surgir a partir del encuentro con imágenes de archivos personales, con imágenes de archivos públicos sobre los cuales cada sujeto puede narrar lo que allí ve. La pregunta aquí sería por el "qué dice la gente de" las imágenes con las que se encuentra, cómo cada imagen los interpela, los punza y los moviliza. Este tipo de abordaje nos permite atender a las categorías y jerarquizaciones que distintos sujetos elaboran a partir de encontrarse con ciertas imágenes, propias o ajenas, pero que en cualquiera de los dos casos habilitan un despliegue de visiones y perspectivas sobre lo real que el sujeto enuncia como propias.

En cuanto al análisis narrativo de estos relatos (orales o escritos) es importante atender a la relación que se establece entre la imagen y lo que el sujeto vuelve significativa de la misma (el relato en sí): el análisis se ubica en el intersticio entre lo que la imagen muestra y describe y lo que

el sujeto mira y significa a partir de allí. A lo largo de la tesis hemos aplicado este tipo de abordaje en diversas secuencias, en los comentarios de los/as participantes de los talleres y en los textos que acompañan ciertas imágenes en las redes sociales.

La especial capacidad de la imagen de despertar relatos es un terreno sumamente fértil para pensar una diversidad de problemáticas propias de las ciencias sociales a partir del análisis de la particular relación que se establece entre imagen y palabra. Es importante tener en cuenta aquí que esta relación no se agota una en la otra, sino que es una relación cambiante: por momentos, el relato se apoya más en la imagen, por otros, se aleja de lo allí representado para dar lugar a otras derivaciones de la experiencia subjetiva.

Imagen e imaginación, dos procesos presentes en cada uno de los relatos desplegados a partir del encuentro con el material visual. Se pueden narrar incluso imágenes que no están efectivamente materializadas como imágenes fotográficas, sino que a partir de una imagen se describen paisajes y momentos que no están presentes sobre la mesa en momento en que se mira. En términos éticos, el desafío que presenta este tipo de abordaje para el/la investigador/a es evitar clausurar este tipo de derivaciones, pensando que se alejan del objeto de su investigación sino más bien habilitar un espacio para que los sujetos proyecten allí su propia mirada tanto sobre lo allí representado como sobre la mediación fotográfica en general. Estos comentarios, pueden resultar de gran importancia para dar cuenta de otro tipo de relaciones con lo fotográfico, no siempre presentes en la imagen misma, sino que se ubica en otros territorios, en las imágenes que potencialmente se podrían hacer o en las imágenes que forman parte de otros repertorios que sin estar materialmente presentes operan sobre los sentidos que se le otorgan a las imágenes propias.

Las imágenes en el espacio público

Otro de los orígenes posibles para analizar imágenes son aquellas producidas para ser puestas en circulación en el espacio público, no sólo material sino también virtual. El desafío para las investigaciones que trabajan con este tipo de materiales radica en pensar no sólo en el contenido sino en las estrategias mediante las cuales son elegidas (entre muchas otras imágenes) reproducidas y distribuidas.

Nos proponemos aquí pensar estas imágenes enmarcadas en la lógica de lo que denominaremos, siguiendo a Deborah Poole (2000), una economía visual: esto es, pensar en las imágenes visuales como parte de un comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos.

La palabra economía sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con relaciones sociales, de desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida. En el sentido más específico de una economía política, también sugiere que esta organización lleva consigo una relación –no necesariamente directa– con la estructura política y de clase de la sociedad, así como con la producción e intercambio de bienes materiales o mercancías. Esta mirada nos permite pensar las trayectorias de estas imágenes en tres niveles: en primer lugar, la organización de la producción de estas imágenes, considerando las tecnologías y recursos que implementan para hacerlo. Segundo –y aquí radica fundamentalmente nuestro interés–, la circulación de la imagen como mercancía, con lógicas y estrategias propias de otro tipo de bienes y por último, "los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan y se les asigna valor histórico, científico y estético" (Poole, 2000 : 19).

Para hacerlo, resulta imprescindible atender a la materialidad específica que estas imágenes van adquiriendo en cada una de las instancias de su

reproducción gráfica y virtual, las trayectorias y técnicas con las que tal operación se lleva a cabo, los recursos gráficos y textuales que las acompañan. Las imágenes son algo más que “reflejos” de otros discursos, de otras imágenes anteriores, sino que en esas relaciones se manifiestan relaciones de poder y negociaciones de sentido (Verón, 1980).

Otro aspecto importante en este tipo de investigaciones es la manera en que la imagen incorpora el texto y no en términos exclusivos de contenido: atender a los recursos visuales y elementos de diseño gráfico elegidos para llevar adelante esta relación. Historizar estos recursos, esta puesta en relación entre fotografía, texto y diseño es uno de los desafíos más importantes de este tipo de investigaciones. No se trata de pensar cada imagen de manera aislada, sino dentro de una trama de relaciones e intertextualidades con otras imágenes anteriores o contemporáneas con las que cada imagen se encuentra en una disputa de sentido.

Las imágenes que hacemos

Desarrollaremos este apartado en mayor profundidad. No sólo porque la mayor parte de las imágenes aquí trabajadas fueron generadas por diversos sujetos en instancias de taller, sino porque la riqueza y complejidad de este tipo de abordajes requiere ser pensado más detenidamente. La potencialidad de las imágenes fotográficas radica en que constituyen una materialidad específica de la experiencia discursiva, en las que se condensan miradas sobre la experiencia personal, mediante la utilización de un recurso técnico particular –la cámara fotográfica– orientadas a ser vistas por un otro.

La fotografía como tal se completa al momento de su contemplación, al momento en que es presentada, compartida, exhibida a otro. En esto se funda la importancia del taller como espacio de producción y discusión colectiva. No se trata sólo de aprender una técnica, de elaborar imágenes

mediante su utilización sino más bien de un ejercitar la mirada, desplegando saberes previos, condensados y vueltos conscientes en el encuentro de esa mirada particular con la mirada del otro. Allí, en esa confrontación de puntos de vista, se desnaturaliza el modo de ver, se vuelve evidente que los actos de visión son complejos y socialmente contruidos. A partir de este punto –y a lo largo de un sostenido proceso en los sucesivos encuentros del taller– se busca lograr una puesta en valor del modo particular en que cada uno de los sujetos participando de la experiencia mira y construye en imágenes su realidad.

En este tipo de investigaciones, la imagen es producida en instancias de aprendizaje del lenguaje fotográfico o en actividades puntuales en las que a los sujetos se les facilita una cámara fotográfica para elaborar un discurso visual propio. La riqueza de este tipo de abordajes, radica en que el/la investigador/a accede a todo el proceso de construcción de esa imagen: las negociaciones con la técnica, los criterios de edición y selección y, por último, las valoraciones y categorizaciones que de esa imagen se pueden elaborar.

Desarrollaremos aquí una serie de aspectos que se ponen en juego al momento de trabajar en talleres de enseñanza del lenguaje fotográfico cuyos resultados serán posteriormente abordados como material empírico para la investigación social. Las preguntas que podemos plantear aquí son muy diversas, ya que, como dijimos más arriba, esta instancia nos permite reconstruir no sólo el momento de la recepción de las imágenes sino también las condiciones mismas de su producción: ¿Qué se puede decir en imágenes? ¿Cómo se elaboran y resuelven visualmente estas imágenes? ¿Qué negociaciones tienen lugar al momento de elegir unas imágenes por sobre otras? Podríamos continuar con una extensa lista de preguntas, lo cual no hace ningún sentido ya que lo que definirá la relevancia de unas por sobre otras dependerá de las inquietudes del investigador/a y las especificidades de su campo de interés. Entonces, elegimos hacer aquí un recorrido por una serie de problemáticas y

decisiones que se deben, al menos, tener en cuenta al momento de encarar un proceso de estas características.

La propiedad de la imagen

Una de las discusiones frecuentes (y necesarias) en el momento de pensar una investigación social con y desde la imagen fotográfica es qué licencias y propiedades tenemos sobre la imagen de unos y otros, qué lugar ocupan y qué significaciones le otorgamos. Muchas veces, se supone que esto debería ser un problema, pero puede ser evitable. Si se logra ser claro/a con los/as participantes desde el inicio sobre cuáles son las motivaciones personales para llevar adelante la experiencia del taller, se establecen las reglas del intercambio que allí sucede: se imparten conocimientos sobre fotografía y a su vez se genera el material para la investigación que se desea realizar. Así, la puesta en valor de las imágenes producidas en otras esferas –académicas o artísticas– hace que los sujetos acepten ceder sus imágenes sin problemas o incluso, con satisfacción.

Sin embargo, de esta cuestión se desprende un segundo problema: las imágenes que se nos ceden, ¿pueden ser utilizadas, puestas en relación con otras y significadas en contextos académicos que desbordan las interpretaciones propias de los sujetos?

La resignificación de un gesto originariamente poético o expresivo construido desde esa lógica y su posterior inscripción en otros horizontes de sentido, es una tensión propia de los estudios con imágenes, de todas las procedencias. Sin embargo, la diferencia aquí radica en el contacto que se posee con los sujetos representados: son autores y participantes de los talleres, y la posibilidad que brinda este contacto sostenido en el tiempo no debería ser desaprovechada. Las imágenes son producidas en el intercambio que el taller propone, y podría pensarse (aunque no siempre se logre) cómo socializar también las reflexiones analíticas allí generadas. No pretendo aquí clausurar la cuestión, sino más bien sugerir

que cada experiencia de trabajo de este tipo deberá ver de qué manera resuelve –según las especificidades y saberes propios de su contexto de trabajo– la circulación no sólo de las imágenes sino también socializar algunos aspectos de la maquinaria interpretativa generada desde la mirada del analista.

Las mujeres de Anisacate prefirieron no poner sus imágenes en circulación, por lo que a lo largo de la tesis nos hemos centrado en sus relatos, en lo que dicen ellas de estas imágenes, de cómo operan en la construcción de sus biografías. En cambio, los jóvenes del penal exhiben gustos sus imágenes y no tienen problema con que sean reproducidas (en esta tesis o en otros soportes) al igual que las fotografías de los/as jóvenes del taller del Sindicato.

Autorías y pertenencias

Pensemos en la problemática con la que trabajamos en esta tesis. Aquí, la "propiedad" de la imagen se juega en dos dominios: la propiedad intelectual, los derechos de autor sobre la imagen –las fotografías han sido tomadas por otros y otras, en los espacios de taller– y además de esto la propiedad sobre la propia imagen, el derecho a la intimidad del sujeto allí representado, en los retratos que aquí reproducimos.

Por momentos y planteado rápidamente pareciera ser una cuestión legal, de derechos y obligaciones, de los cuales debemos respaldarnos, para evitar problemas con los usos posteriores de estas imágenes. Pero en realidad el punto es principalmente un dilema ético: estas decisiones son también decisiones ético-políticas que sólo se resuelven contemplando la voluntad de los sujetos involucrados, buscando generar los marcos necesarios para que efectivamente haya una elección sobre los sentidos y circuitos por los que estas imágenes potencialmente circularían.

Tomemos aquí como punto de partida una secuencia del taller de mirada

fotográfica del CUSAM, para advertir cómo operan estas categorizaciones para los sujetos mismos. Tras haber trabajado por primera vez con cámara analógica –sin saber, claro, los resultados del ejercicio inmediatamente como sí sucede con la fotografía digital– nos reencontramos la semana siguiente y desplegamos sobre la mesa las imágenes producidas. Luego de las discusiones técnicas, las aclaraciones sobre los errores a corregir, repartimos las fotografías entre cada uno de los participantes. Claro que, quien hizo la foto, no aparecía en ella.

Con la idea de hacer hincapié en la idea autoral, poniendo en debate la cuestión sobre la propiedad de la imagen – ¿a quién le pertenecen tales imágenes: al fotógrafo o al fotografiado?– se llegó a la conclusión que – por tratarse de imágenes de personas, realizadas por otras personas– la pertenencia de la imagen es compartida, y es el resultado de un acuerdo establecido entre ambas partes, fotógrafo y fotografiado. El fotógrafo necesita del motivo para desarrollar su mirada, y en el caso del retrato fotográfico, necesita de un otro que pose ante la cámara. Esta paradoja – que habita todo retrato fotográfico– queda en evidencia aquí: la acción de retratar precisa de un otro, de un sujeto ante la cámara, que deviene objeto en su fotografía. Este objeto fotográfico, esta fotografía en papel es materializada y poseída por el/la fotógrafo/a, pero en términos de contenido representacional, pertenece a ambos.

En ese difícil equilibrio de dos individualidades, en esa pugna dialógica se construye el retrato. ¿Cuánto hay de uno, cuánto del otro?, ¿cuánto hay del momento –histórico, social, cultural– en que se realiza? ¿Cuánto nos habla de esa realidad el resultado de esta negociación de elementos? Problematicar y generar una discusión a partir de estas preguntas y trabajar sobre estos aspectos resulta siempre sumamente interesante en el contexto del taller, no sólo sobre las imágenes allí producidas sino también sobre las imágenes con las que allí trabajamos provenientes de otros campos, realizadas en otros contextos, siendo las mismas

interpretaciones en torno a este debate un material analíticamente interesante.

Autorías individuales, autorías colectivas

Al momento de pensar en producciones desde el espacio del taller se presenta otra decisión a tomar: las imágenes resultantes del proceso de trabajo en el taller, ¿son presentadas como producciones individuales o colectivas? Muchos talleres impartidos en sectores socialmente vulnerables⁶⁴ piensan lo que allí se produce en términos de obra colectiva: en sus exhibiciones finales, no hay referencias al autor de la imagen. Lo que sucede en las inauguraciones es particular: los talleristas "señalan" a sus familiares y amigos cuales son "sus" imágenes, cuales han sido tomadas por ellos/as.

En este sentido, ¿consideramos que son autorías colectivas porque la experiencia del taller no emergen subjetividades y miradas propias de autor? La pregunta habilita la reflexión sobre las diversas posibilidades de construcción de autorías, o bien individuales o bien colectivas, sobre las cuales hacer hincapié en función de las necesidades de cada contexto de trabajo.

Cuando elegimos las imágenes que miramos de arriba de la mesa, o proyectadas desde la computadora se comienza a trabajar en torno a los criterios de edición, esto es, la valoración de unas imágenes por sobre otras. En estos procesos de selección y descarte resulta interesante atender a lo que allí sucede, las dinámicas de grupo y los comentarios y

⁶⁴ Cómo definimos los sujetos con los que trabajamos y qué es lo que aglutina a experiencias en contextos diversos es siempre un punto de discusión en las jornadas y encuentros de trabajo. "PPP (pibes, presos, pobres)", "sectores populares", "sectores marginales", "sectores vulnerables", todo siempre bajo el gesto de las comillas, que señala en sí mismo el problema de nominación con el que nos enfrentamos. Si bien, claro está, que todos los coordinadores sabemos que se trata de contextos marcados por una fuerte desigualdad en las condiciones de acceso al consumo. La discusión sobre las categorizaciones resulta siempre interesante, ya que pone en juego una serie de imaginarios y relaciones entre las realidades de los/as participantes y los/as coordinadores/as.

justificaciones en torno a las elecciones efectuadas. La definición y la elección de una modalidad de autoría es también un material analíticamente interesante a incorporar en nuestros horizontes de trabajo.

En líneas generales, estos son las notas y referencias sobre el trabajo de producción de imágenes que me interesa destacar. Seguramente hay muchos más y mucho de lo que aquí desarrollamos no es aplicable a todos los contextos. No buscamos proponer fórmulas ni recetas sobre cómo desarrollar este tipo de trabajo, sino más bien una serie de riesgos y advertencias a partir de las experiencias ya desarrolladas, en esta investigación y en instancias anteriores. Con cada experiencia de trabajo, en cada taller que inicia nos espera una serie de desafíos imprevisibles, donde seguramente surgirán nuevas dinámicas de trabajo hasta entonces desconocidas. El desafío es entonces estar alerta, abiertos a cambiar el rumbo y resolver lo que cada contexto nos proponga de la manera más creativa posible.

Hasta aquí algunos puntos que consideramos importantes a tener en cuenta para llegar a la problemática de fondo, que subyace a todos los posibles usos de las imágenes: la vieja pero aún vigente discusión en torno al carácter público y privado de las imágenes que merece ser señalada. En este sentido, cada desplazamiento entre una y otra esfera produce nuevos contextos de significación y así también merece ser considerada desde el análisis. La mirada analítica debe tener en cuenta el origen y las esferas de circulación elegidas para cada imagen, la propiedad de quien la toma pero también de quien la conserva, la guarda o reproduce, la da a conocer o la mantiene en la esfera privada.

Escribir *con* imágenes

Podemos llevar el lugar de la imagen más allá, otorgándole centralidad y

prescindiendo completamente de la palabra escrita. No se trata sólo de elaborar imágenes sino incluso, articularlas en una escritura visual, en un montaje que ponga en relación unas con otras y pueda así transmitir sentidos. Esta no es una tarea sencilla. Lo he intentado aquí en el segundo excurso, como una manera de buscar encausar la multiplicidad de sentidos posibles que habitan en cada imagen hacia un sentido determinado, inspirada en los capítulos visuales que ya John Berger en 1972 incluía en su libro “Modos de ver”. Además de ser una derivación de una serie televisiva guionada por el autor para la cadena británica BBC – lo cual suma otra vinculación a la imagen diferente, la imagen audiovisual– el trabajo con las imágenes fijas en el libro posee una centralidad, constituyendo un verdadero ensayo visual que reflexiona desde la imagen sobre el lugar de la imagen.

De otro modo, el libro “Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra” de Elizabeth Jelin y Pablo Vila le otorga también un protagonismo a la imagen. Y esto sucede en, al menos, dos sentidos. En primer lugar, en la elección de utilizar fotografías de Alicia D’Amico, una referente del campo fotográfico de autor. Y en segundo lugar, en la diagramación del libro, donde imagen y palabra lejos de competir se complementan y relacionan de una manera muy efectiva.

Es un verdadero desafío entonces, para quienes trabajamos en espacios de reflexión sobre la imagen (no sólo fotográfica) lograr otorgarle el lugar de centralidad que merece: en las instancias de divulgación académica como jornadas y congresos, pero también en la producción misma de los textos, buscando un modo de que se incorporen creativamente a nuestras investigaciones.

A lo largo del texto hemos señalado diferentes maneras en las que pueden ser tratados los materiales fotográficos en nuestras investigaciones: como material de archivo, como disparadores de relatos,

como vehículo de producción de discursos visuales. Resulta fundamental preguntarle a la imagen las preguntas correctas, para no desperdiciar su potencial analítico y encontrar allí respuestas sustanciales para nuestros campos de estudio.

CONCLUSIONES
Fijar cada reflejo
Hacia una teoría de la imagen fotográfica desde el sujeto

Llegar a verse retratado en la superficie de la imagen fotográfica no fue un hecho menor. Hasta entonces, los hombres y las mujeres sólo disponían del reflejo cambiante que le brindaban los espejos o, para quienes tenían acceso a ella, de la interpretación de la propia imagen que desde la pintura podía llevar adelante algún artista. Fijar la imagen, congelar ese reflejo lumínico y materializarlo sobre el papel puso en circulación una enorme cantidad de retratos. Estas imágenes proponían una representación tanto de las características comunes de la especie como de las particularidades fisionómicas de diversas comunidades, lejanas unas de otras. Muchedumbres anónimas y retratos con nombres propios, imágenes colectivas e individuales, que revelaban la condición particular de cada uno de ellos: su edad, su género, su clase y, además, mediante la construcción de la imagen –gestos y poses ante la cámara– su lugar en las jerarquías sociales de su tiempo. Así, mediante la circulación de esas primeras imágenes, hombres y mujeres conocieron otros modos de ser y habitar el mundo, hasta entonces sólo conocidas por los relatos y dibujos de los viajeros.

Así fue cómo la invención de la técnica fotográfica fue transformando no sólo el modo de vernos a nosotros/as mismos/as sino también el modo en que veíamos a los/as otros/as mediante imágenes fotográficas. Paola Cortés-Rocca señala una distinción entre el modelo –

que posa ante la cámara– y el sujeto –como resultado de esa operación fotográfica– y que “a partir de esta conceptualización, la historia del retrato fotográfico podría ser narrada como un diálogo, una sucesión o una disputa entre los procedimientos que hicieron posible la aparición de un sujeto en la imagen” (Cortés-Rocca, 2011: 47). La fotografía será entonces el vehículo que posibilitó la aparición de ese otro, pero también la reflexión y los relatos en torno a la propia imagen, en torno a los sucesivos repertorios fotográficos autorreferenciales construidos a lo largo de cada biografía.

Hemos trabajado aquí en contextos diversos, en los que además de compartir imágenes ya realizadas, se generaron instancias de producción y discusión colectiva en torno a los repertorios fotográficos autorreferenciales propios y de los demás en esta instancia de taller. Esto nos permitió pensar modos particulares de relación con la imagen, pero también dar cuenta de las continuidades de sus usos, más allá de cada contexto y de las relaciones de familiaridad o distanciamiento con lo que cada fotografía presenta. Hay algo que le pertenece a la imagen fotográfica y crece en cada sujeto de maneras particulares. Buscamos advertir estos particulares modos de relación para llegar a responder las siguientes preguntas: ¿cómo diferentes sujetos –hombres y mujeres, jóvenes y mayores– elaboran y muestran sus propios repertorios fotográficos autorreferenciales? ¿qué especificidades posee cada imagen, cómo se diferencian de las demás? Y de aquí se desprendió toda otra serie de cuestiones: ¿Qué características se atribuyen a ellos/as mismos/as y a los/as otros/as? ¿Cómo juega la mediación fotográfica en la construcción del ser/parecer ante la cámara? ¿Cómo operan las imágenes fotográficas en relación a otros modos (escritos, verbales) de construcción de repertorios autorreferenciales?

Para finalizar este recorrido y recapitular sobre las múltiples respuestas que hemos dado a lo largo de esta tesis a estas preguntas iniciales recuperaremos aquí aquellos aspectos que se presentan como constantes en cada encuentro con la imagen, aquello que le es propio a la fotografía como tecnología social, definiendo un territorio específico de acción con posibilidades concretas de traducir la experiencia subjetiva y narrar nuestras propias biografías. Mujeres mayores, adolescentes y adultos jóvenes. Fotógrafos y fotógrafas profesionales, *amateurs* y aficionados. Jóvenes varones estudiando en contexto de encierro. Adultos jóvenes hijos e hijas de desaparecidos de la última dictadura. Jóvenes del

conurbano bonaerense, de las villas de la ciudad de Buenos Aires, migrantes del interior del país estudiando todos juntos en una escuela no formal del Sindicato de Empleados de Comercio.

En esta diversidad de sujetos existen continuidades, modos de relación con la imagen que trascienden lo particular de cada contexto, como lo hemos ido señalando a lo largo de esta tesis. Hay algo que le pertenece a la imagen fotográfica, al modo en que se utiliza como tecnología afectiva, en tanto material sensible no sólo a la luz y al paso del tiempo sino también a la contemplación y la imaginación. Así, ciertos elementos habitan latentemente toda imagen y se despiertan al momento de ser interpelados por la mirada que sobre ella se detiene.

Encontrar cómo se relacionan los sujetos con la imagen de sí mismos en cada una de las experiencias de trabajo no se propone aquí como un espacio para habilitar comparaciones sino para encontrar las maneras particulares en que estas continuidades se manifiestan. Aquellos aspectos que en ningún caso pasan desapercibidos o resultan indiferentes para cada sujeto al momento de verse reflejado en la imagen, en un reflejo que se le presenta múltiple y cambiante, con el cual establece, según el caso, relaciones de distancia y proximidad. Si bien a lo largo de la tesis miramos situaciones diversas, hay algo que hace a la relación de los sujetos con las imágenes que cruza edades, géneros y trayectorias de vida. Atenderemos aquí entonces a las maneras en que este vínculo con la imagen se ha ido cristalizando, en una serie de aspectos que considero relevantes en toda imagen.

Lo esencial y lo aparente, lo individual y lo colectivo, el momento de encuentro de la imagen con los otros, la relación de nuestra imagen con la de los demás, la operación del sujeto que deviene objeto en la materialización de la imagen, el juego de temporalidades que habita cada fotografía. Buscaremos sobre cada uno de estos ejes, inscribir relaciones con ciertos modelos y regímenes de visión establecidos en momentos particulares de la historia de la fotografía para finalizar este recorrido logrando ubicar la experiencia subjetiva de encuentro con la propia imagen en una trama más amplia de usos y significaciones de la fotografía como tecnología social y como discurso.

Mucho de lo que diremos a continuación puede ser conocido por el lector, ya que por

momentos desarrollaremos algunos pasajes ampliamente difundidos de la historia de la fotografía. Sin embargo, es importante explayarnos aquí sobre estos puntos ya que nos sirven como marco para inscribir la relevancia de la experiencia subjetiva ante la imagen de sí mismo en un sistema de pensamiento y reflexión sobre la imagen fotográfica en general; para poder poner en perspectiva su importancia como problemática de estudio y como mediación (Martín-Barbero, 2003), para pensar el lugar de la imagen fotográfica en las culturas contemporáneas.

Nos propondremos entonces finalizar con una reflexión sobre la experiencia subjetiva en toda imagen fotográfica, considerando que ha sido uno de los pilares sobre los que se funda la vigencia de la fotografía –más allá de sus transformaciones técnicas– como una tecnología afectiva de representación dada por la especial capacidad que posee de favorecer el encuentro de los sujetos con su propia imagen y de plasmar en ella aspectos relevantes de su biografía.

La fotografía del sujeto que deviene objeto

"Cada vez que me hago o me dejo fotografiar me roza una sensación de inautenticidad, de impostura... no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto (...)"

Roland Barthes, *La cámara lúcida*

Lo hemos visto en varias situaciones. Las fotografías materializadas en objetos, son puestas en circulación por los sujetos y significadas por quienes las miran según cada contexto de producción y de recepción. Cuando pensamos en términos de economía visual (Poole, 2000) entendemos a la imagen como una mercancía a ser intercambiada, y también –en tanto mercancías– entendemos que como tal, se encuentra desigualmente distribuida. Aquí hay un interesante campo de estudio para pensar una gran cantidad de imágenes que circulan en nuestras sociedades en diversos soportes.

Pensando en las producciones visuales de los sujetos de nuestros campos de trabajo, para todos/as ellos/as, el retrato fotográfico pone –literalmente– en escena, el carácter de una "performance" o de "mascarada" que supone la constitución del Yo que se entrega para ser representado. Y aquí llegamos a la primer característica propia de las prácticas de nuestro interés. El resultado de la mediación fotográfica produce un sujeto que, –a su vez y mediante esa misma operación– deviene objeto, contenido de la materialidad fotográfica, queda “prendido” en la emulsión fotosensible (o la pantalla) que soporta su reflejo.

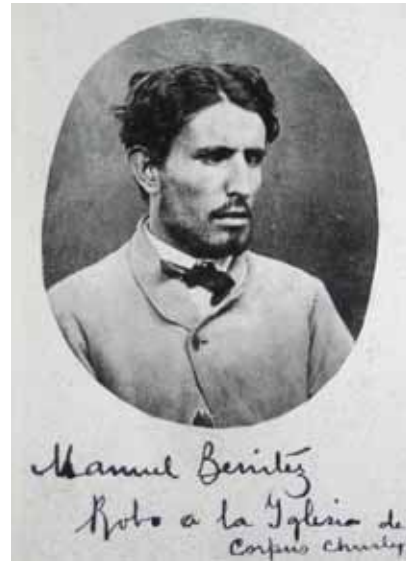
Este aspecto se vuelve más relevante aún, cuando quien mira esa imagen es el sujeto mismo de la fotografía, cuando se produce un encuentro entre el sujeto y la imagen de sí mismo impresa en la superficie de la imagen. Expresiones tales como “el/la de la foto soy yo” ponen en evidencia el mecanismo metonímico mediante el cual –invisibilizando la mediación de la cámara y limitándose a hacerse uno con lo allí representado– los sujetos establecen una relación afectiva entre la experiencia subjetiva y lo que la imagen condensa en sus diferentes soportes.

Y esta materialidad de la imagen de uno/a mismo/a conlleva un fenómeno complementario, y en alguna medida contradictorio. Con el nacimiento del retrato fotográfico nace también un vínculo con los otros, que es en realidad un vínculo con sus imágenes. Como señala Pierre Sorlin “para cada individuo, los otros, todos los otros, se convertían en objetos que debían escrutarse; la fotografía los encerraba, los clavaba en el interior de su cuadro. (...) Pero ese sujeto omnipotente, estaba atrapado también en la red; su imagen, captada por la cámara, constituía un objeto para los otros y para sí mismo” (Sorlin, 2004: 206). La circulación de estas imágenes como mercancías a ser intercambiadas, configuraron una economía visual particular, regida por diferentes lógicas de reciprocidad e intercambio.

Como el análisis de Deborah Poole (2000) sobre las imágenes que circulaban en Europa del mundo andino, podemos pensar también cómo eran percibidos y consumidos los retratos burgueses en el seno de su clase y –yendo más acá en el tiempo– cómo la historia misma de la fotografía se apropió posteriormente de esas imágenes. Tomándolas como ícono de una época del desarrollo de la técnica y sus correspondientes usos sociales, fundó en ellos el mito originario de la fotografía como tecnología social. Los retratos burgueses plasmados en los primeros daguerrotipos quedaron así resignificados como una imagen de sujetos

anónimos, meros representantes de una técnica de producción de imágenes. La materialidad misma gana al contenido: ahora son daguerrotipos de “cerca de” alguna fecha, de algún lugar. Las trayectorias materiales de las imágenes las inscriben en otras esferas de circulación (en el mejor de los casos) o son condenadas al olvido. Muchos proyectos museográficos e institucionales se proponen recuperar acervos fotográficos de ciertos fotógrafos con estudios comerciales, pero muchas otras imágenes quedan olvidadas, en venta en ferias de antigüedades o tiradas a la basura. Esas imágenes representan sujetos que –corridos de las referencias que facilitarían la significación y nominación de quiénes son los que están en la imagen– se vuelven pura superficie, cuyo interés ya no se ubica en el sujeto sino en las condiciones de producción de una época, de un estadio particular de desarrollo de la cultura visual que lo hizo posible.

Por otro lado, es interesante pensar aquí en el origen mismo de la fotografía, en la convivencia inicial de dos prácticas diferentes pero que funcionaron como dos caras de una misma lógica: el retrato burgués y el retrato criminal. “Si los retratos burgueses oscilan entre la identidad y la diferencia de un sujeto y los retratos de presos se proponen apresar la diferencia que define la identidad de un sujeto, las imágenes del hampa nos advierten que esa identidad ya no está en un lugar difuso del cuerpo sino que reside específicamente en su rostro” (Cortés-Rocca, 2011: 98). Ambas prácticas materializaron un tipo de subjetividad. Los retratos carcelarios y de tipo social buscaban cosificar al retratado: que no se mueva, que no gesticule. Es la fotografía de lo inanimado, de lo estático. El modelo perfecto es, al decir de Cortés-Rocca (2011), el cadáver. En estas fotografías, el sujeto se vuelve objeto en la manera más literal que podemos pensar la expresión: objeto a ser escrutinado y analizado por una mirada dominante que recae sobre su rostro, analizando su fisionomía en busca de la desviación.



Retratos criminales de Díaz González, México c. 1870

De la mano del positivismo científico en pleno auge de la fisionomía y de la teoría antropométrica de Cesare Lombroso, nace la fotografía criminológica, a partir de la necesidad de identificación. De manera prematura en México se reglamenta la fotografía de identificación hacia 1855. Según palabras de Joaquín Díaz González (fotógrafo de cárceles mexicanas entre 1861 y 1880): “estos retratos son muy trabajosos, porque los reos han conocido la importancia del retrato, entonces ponen todos los medios posibles a su alcance para no parecerse” (Flores, 1997). El comentario de Díaz González nos sirve de puntapié para pasar a nuestro siguiente campo de interés: la relación que se establece entre ser y parecer en cada retrato fotográfico.

Lo esencial y lo aparente

“Una sociedad nauseabunda se ha lanzado, como Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre metal”

Baudelaire, Salón de 1859

Cada retrato, propio o ajeno, nos pone ante la siguiente decisión: ¿qué es lo que vemos allí? ¿Estamos ante un sujeto ontológicamente definido y delimitado en su imagen o ante una máscara, una imagen que oculta más de lo que revela? La respuesta se encuentra en una

posición intermedia y oscilante para cada una de las imágenes debemos pensar cuál es la coordenada en la que la ubicamos. No hay un traspaso directo entre el sujeto y su imagen, no existe esa impresión objetiva que se propuso el positivismo que recubrió a los primeros daguerrotipos.

Justamente, gran parte del trabajo de esta tesis se propuso atender a las diversas estrategias mediante las cuales esto se lleva a cabo. Lo que podemos conocer sobre el sujeto mediante su imagen no estaría definido de antemano, sino más bien en los marcos interpretativos en los que lo ubicamos, en la información contextual de la que disponemos y, sobre todas las cosas, en las significaciones que el mismo sujeto le otorga a ciertas imágenes, aquellas que incorpora en lo que hemos llamado aquí sus repertorios fotográficos autorreferenciales.

“Mientras que el daguerrotipo sugería nuevas relaciones entre sujetos y objetos de mirada y movilizaba la definición de lo que podía ser visto, la fotografía en la era de la reproducción mecánica multiplicó las preguntas en torno a la prerrogativa cultural de la mirada y su conexión con la identidad. Al poder poseer más y más imágenes, la identidad y sus correspondientes jerarquías sociales, fueron imaginadas cada vez más mutables” (Smith, 1999: 53; la traducción es mía). Desde el inicio mismo de la fotografía, desde el momento en que se instala como tecnología para la representación de la propia imagen, se presenta como potencialmente múltiple. De hecho, las *cartes de visite*, a las que hemos hecho referencia en el capítulo cinco, daban la posibilidad de elaborar una serie de imágenes en un mismo negativo: el mismo sujeto posa de diferentes maneras, cambia el gesto, se incorpora, mira a la cámara o la niega con gesto introspectivo. Ese repertorio de poses, estandarizado y guiado por el retratista, da como resultado una imagen múltiple, cada sujeto obtiene una serie de imágenes diferentes de sí mismo. Este repertorio se define de antemano por parte del retratista, estandariza a los retratados en el modo en que encara la construcción de su imagen. Las distintas modas y modos de retratar fueron cambiando con el paso del tiempo, volviéndose un elemento determinante –junto con la técnica mediante la cual se elabora la imagen– para ubicar temporalmente la toma.

La interioridad aparece entonces como aquella dimensión subjetiva a la que el fotógrafo profesional puede acceder. De su destreza y de su oficio depende si lo logra o no lo logra. En el retrato se expresa tanto la vida interior del retratado como la subjetividad del artista

que opera la cámara. Y también necesitará de un espectador abierto a develar tal relación, dispuesto a ser interpelado por la subjetividad presente en la imagen. Como señala Smith (1999), el retrato artístico debe exceder el mero propósito de la identificación de un sujeto. Allí, más que una individualidad, debe emerger un “tipo ideal”, poniendo en evidencia una pertenencia a la categoría social a la que representa. El retrato hablará del sujeto, pero también de la pertenencia a una comunidad.

Esto era lo que el retrato burgués buscaba. Por el otro lado, como adelantamos en el apartado anterior, la función opuesta y simultánea a esta práctica es la de la representación del cuerpo criminal. Así como la separación entre el interior y el exterior habilitó la creación de un imaginario en torno a una esencia pura o un carácter determinado que se encontraba encerrado dentro de una cáscara corporal, también habilitó que se pensara al retrato como el vehículo para dar cuenta de interiores siniestros, manifestados en otros cuerpos, a una configuración de la otredad como amenaza cuyo potencial peligro podía reducirse en el conocimiento detallado de sus facciones y rasgos distintivos (Tagg, 2005).

Paradójicamente, el mismo cuerpo que funcionaba como vehículo para la armoniosa interioridad burguesa era también la cáscara que ocultaba una interioridad disruptiva. Se buscaba fijar en el parecido entre unos y otros, las particularidades del cuerpo criminal. Así, el archivo policial funcionó como el perfecto contraejemplo de las nacientes galerías de retratos burgueses, y el cuerpo criminal funcionó como punto de diferenciación sobre el cual los ciudadanos de clase media se diferenciaron colectivamente (Smith, 1999: 69).

El cruce entre discurso médico y legal encuentra su matriz narrativa en un relato policial que ya no es el relato de una criminalidad *posterior* a los hechos –el resultado de un acto de trasgresión a la Ley positiva– sino el relato de una criminalidad imperceptible, muda y *previa* a cualquier accionar del sujeto (Cortés-Rocca, 2011: 80-81).

El foco está en el sujeto y no en sus acciones: se penaliza un tipo de subjetividad modelada según ciertas prácticas, por la definición de un modo de vestir y de moverse en el espacio público, un fenotipo y una pose. Esto que pareciera ser algo propio del paradigma en el que se inscribió el nacimiento de la fotografía, permanece como premisa subterránea de cierto accionar de las fuerzas de seguridad, al menos en Argentina. En sus relatos, los jóvenes del

taller del sindicato señalan cómo la portación de rostro es motivo de detención y demora por parte de los móviles policiales a ellos o sus conocidos. Y aquí se juega otro aspecto: su condición de clase, pero también de género. Lo que los varones narran que les sucede en la calle no les sucede a las chicas. La amenaza está en el varón, es el que es detenido y demorado, sobre el cual el accionar represivo de la policía recae más concretamente (al menos en sus relatos). Esa voluntad preventiva que movilizaba la creación de retratos de criminales en el siglo XIX, con la idea de sistematizar lo desviado de la norma tiene su correlato contemporáneo en el accionar policial narrado por los jóvenes del sindicato, en el que ellos mismos señalan una relación entre su fisionomía y su modo de vestir y la reacción de la policía de detenerlos, demorarlos. No se trata ya de generar imágenes sino en ejercer una modalidad “preventiva” del delito en función de cierta fisionomía⁶⁵.

En la actualidad, las cámaras fotográficas y de video han adquirido una presencia cada vez mayor, como mecanismo de control del comportamiento de los sujetos en el espacio público. Hoy, como antes, la cámara simboliza un poder que detecta y organiza a los individuos para poder situarlos en complejos sistemas clasificatorios propios de las comunidades tecnológicamente avanzadas (Fontcuberta, 2010).

Hasta aquí hemos pensado la tensión entre esencias y apariencias desde la mirada que desde afuera se deposita sobre el sujeto. Podríamos pensar también la imagen desde una lógica diferente, ubicada en el interior del sujeto y materializada en su discurso, donde la imagen funciona como soporte para proyectar imaginarios y deseos. Claro que no todas las imágenes poseen esta capacidad: lo que define apropiaciones y distanciamientos hacia unas u otras es su capacidad de cristalizar en ellas algún aspecto de la experiencia subjetiva que se desea destacar. Cuando nos reconocemos en la imagen es porque consideramos que lo allí representando se encuentra en concordancia con una idea previa que tenemos sobre nosotros/as mismos/as, sobre lo que deseamos mostrar. Cuando esto no sucede, cuando la imagen nos devuelve otra cosa, elegimos eliminarla, dejarla al margen de nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales.

⁶⁵ Dentro de la larga tradición de la relación entre fotografía e institución penitenciaria, del abordaje dominante de la mirada de los dispositivos de control sobre los sujetos, la elección de trabajar generando un espacio de taller se propuso poner en imágenes otro tipo de representaciones producidas por los mismos sujetos. Este es un aspecto importante para pensar un desplazamiento de las miradas externas hacia las propias, como se propone desde los talleres impartidos en la Unidad Penitenciaria 48.

La mirada que busca establecer un orden en lo esencial se ubica por fuera del sujeto. Quienes buscan esencias en las apariencias –y fundamentan desde allí un programa de acción– no les resulta importante la propia percepción del sujeto. La representación visual volvió las apariencias visibles, tangibles a través de su materialización en la superficie de la imagen.

Si nos ubicamos en el territorio de la experiencia subjetiva, de elaboración y puesta en circulación de ese repertorio de apariencias: lo aparente no viene a significar aquí “lo que parece y no es”, sino más bien la apariencia es una visibilización del aspecto exterior del sujeto que irrumpe en la vida pública. Apariencia como verosimilitud, como probabilidad: un aparecer en el mundo, como un acto de autoafirmación del sujeto desde la elaboración y puesta en circulación de su propia imagen. Como manifestación que cobra existencia en el universo de lo visible. Si pensamos en la etimología del término, –del latín *appārentis*, participio activo de *apparēre* 'aparecer'– es aquello que aparece y se muestra a la vista, que posee cierto aspecto o apariencia. A la luz de esta definición es que pensamos aquí a los repertorios fotográficos autorreferenciales como apariencias, como apariciones de cada sujeto en el universo de la visualidad. Sólo es posible pensar este desplazamiento conceptual desplazando la mirada externa hacia la mirada de los sujetos sobre sí mismos, buscando establecer un espacio de elaboración de la imagen como un territorio de posibilidades, de multiplicidades. Esto contrasta con pensar la imagen como una certeza impuesta por fuera, que establece una relación de determinación entre sujeto e imagen fotográfica.

Individual/colectivo: dos caras de una misma moneda

“Ningún autorretrato entonces podrá desprenderse del marco de una época, y en ese sentido, hablará también de una comunidad”.

Leonor Arfuch, *El espacio autobiográfico*

La historia de la fotografía suele detenerse en dos casos paradigmáticos de constitución de un archivo fotográfico sistematizado y en dos maneras opuestas de pensar la construcción de una imagen del colectivo, de la comunidad. Se trata de dos aplicaciones de carácter

médico/policial, en las que se combinan los estudios antropométricos con el intento de obtener determinadas deducciones sobre el comportamiento social de los individuos en base a métodos estadísticos. Abordaré brevemente ambas, ya que atraviesan dos concepciones que permanecen vigentes a la hora de pensar la inscripción de lo colectivo en cada rostro individual, de la manera en que se resuelve la experiencia subjetiva que se afilia y desafilia a diferentes colectivos identitarios.

Los dos modelos a los que aquí me refiero son los desarrollados por Alphonse Bertillon y Francis Galton respectivamente, en la Europa de mediados del siglo XIX, el primero en Francia y el segundo en Inglaterra. El objetivo de los dos era similar: demostrar, a la sombra de la fisionomía y la frenología (dos disciplinas de gran trascendencia en ese momento, pero de corta vida) una relación entre las características fisionómicas y la conducta de los individuos. Lo que preocupaba a ambos era las posibles aplicaciones prácticas en relación al diagnóstico de una predisposición al delito y la consecuente posibilidad de establecer una política preventiva al respecto.

François Bertillon es comúnmente considerado el inventor de la ficha policial. A él se debe el uso de las fotos como medio de identificación. Pero aunque este tipo de imágenes parezca un instrumento meramente denotativo, es en realidad el resultado de un cuidadoso estudio de las características del individuo y del desarrollo de técnicas de identificación de un individuo concreto. Por su parte, Francis Galton, de origen británico, desarrolla paralelamente una técnica de retrato compuesto, que le permite obtener imágenes tipológicas de determinadas categorías de individuos, superponiendo impresiones registradas del retrato sobre una sola placa fotográfica. El tiempo de exposición de cada retrato es determinado dividiendo la exposición total por el número de impresiones en la muestra (Tagg, 2005 y Sekula, 2003).

Los dos basan su trabajo en el empirismo que pregonaba la ciencia positivista, aunque se sitúan, metodológicamente, en posiciones encontradas. Bertillon intenta individualizar a quién retrata, establecer las características de cada espécimen en concreto y sobre todo desarrollar un sistema que permita recuperar esa información. El objetivo de su archivo policial es la identificación del reincidente. Galton, en cambio, pretende establecer los rasgos pertinentes para atribuir la pertenencia del individuo a una clase. En ambos casos se

parte de la aplicación de la recién nacida ciencia estadística y se acepta, implícitamente, la existencia del “individuo medio”, síntesis de las características de todos los miembros de un colectivo.

Tanto Bertillon como Galton fracasaron en su intento de desarrollar una metodología de identificación infalible. Una de las razones es, desde luego, el exceso (para las posibilidades de la época) de datos (imágenes) a manejar. Pero en igual medida, el método pedía a la herramienta fotográfica más de lo que podía resolver. Depositaban sobre ella algo que excedía sus posibilidades. Lo que registra la cámara no son las características permanentes ni estables del individuo que se pretendían plasmar en la imagen. Bertillon fue muy crítico del modo asistemático con que se tomaban las fotografías en las primeras fases de constitución de los archivos policiales, ya que consideraba que para que la foto de identificación pueda cumplir su función era necesario que haya sido tomada siguiendo pautas metodológicas muy precisas.

Galton, por su parte, confiaba en la superposición como procedimiento revelador de las características tipológicas. La sobreimpresión, sobre un mismo negativo, de una serie de rostros hace que los rasgos individuales se pierdan, mientras quedan reforzados los elementos comunes: si el “académico tipo” tiene barba o no, el grado de su calvicie o la forma de su oreja. Mientras Bertillon lucha contra lo inconmensurable (no tardó en disponer de más de cien mil fichas policiales con su correspondiente fotografía) Galton choca con la imposibilidad de deducir a partir de sus imágenes alguna característica relevante a su interés, tras reiterados intentos de descubrir una base biológica para las relaciones de clase existentes en la Inglaterra victoriana.

Mientras que el primero se embarca en la elaboración de un archivo infinito de imágenes posibles, el segundo busca la síntesis, los rasgos comunes de un colectivo determinado. Y es en este punto en el que llegamos a la siguiente problemática propia de la imagen fotográfica que nos interesa pensar desde la experiencia subjetiva: la inscripción de las identidades colectivas en la imagen de sujetos individuales.

Como hemos señalado en diversos momentos, esta doble dimensión analítica se funda en que los repertorios fotográficos autorreferenciales funcionan al mismo tiempo como soporte

de la experiencia subjetiva y como vehículo de modos específicos del lazo social. Cada sujeto cristaliza en afiliaciones y distanciamientos con los colectivos identitarios disponibles el modo de inscribir su propia imagen en el universo de la visualidad.

En esta relación entre lo individual y lo colectivo que habita todo retrato, cada repertorio presenta un sujeto individual con una combinación única de rasgos y características que lo constituyen, y a la vez –en la misma operación– lo inscribe y lo enlaza a diversos colectivos a los que pertenece. “La actividad fotográfica es una conducta situada en ese nivel intermedio entre la objetividad fijada en instituciones y una hipotética subjetividad inefable, donde lo social y lo psicológico se constituyen recíprocamente. La fotografía presentaría así un campo privilegiado para captar en vivo esta dialéctica por la que un comportamiento se vuelve significativo al volverse comunicable y llega a ser comunicable cuando asume un sentido colectivo, al mismo tiempo que quien lo desempeña realiza en él su subjetividad "más profunda"” (Castel, 2003: 367).

En el proceso de constituirse como género, el retrato visualiza ciertas cuestiones que rodean el problema de la representación de la subjetividad: cómo operar un pasaje desde lo público a lo privado, cómo inscribir a un sujeto en una colectividad y cómo recortarlo a partir de cierto rasgo distintivo (Cortés-Rocca, 2011: 54).

Cuando en el penal los jóvenes eligen retratarse con lentes puestos para afilirse así al universo semántico de la universidad, se alejan de la mirada que recae sobre “lo tumbero”. El modo de resolver cada imagen puede asimismo y fundamentalmente expresar un *ethos* de grupo, la percepción de una distancia respecto a otro grupo, aspiraciones de prestigio social, etc. El uso de la fotografía sería de este modo un indicio de actitudes sociales más profundas (Castel, 2003: 332).

Las mujeres del taller de fotografía de Anisacate, por su parte, narran sus biografías personales a partir de compartir allí sus imágenes, de buscar puntos en común entre unas y otras. El componente temporal no se define exclusivamente en el contenido de las imágenes, sino también en los rituales colectivos que definen la pertenencia a una cierta generación. Mabel señala en un momento “esto es más efectivo que el taller de memoria”, haciendo referencia a un taller al que van algunas de ellas, en las que se realizan ejercicios

nemotécnicos para ejercitar la memoria destinado a adultos mayores que se dicta en el pueblo. El ejercicio de recordar el pasado a partir de lo que la imagen propone desde su contenido no es una práctica que sucede en el interior del sujeto. Descifrar el contenido de la imagen es aquí un ejercicio colectivo, de miradas que se complementan, que buscan delimitar y anclar temporalmente lo que la imagen nos presenta, a partir de saberes compartidos. Y esos saberes son generacionales, producto de las décadas vividas en edades similares, de trayectorias de vida contemporáneas.

Cuando los jóvenes del taller del Sindicato de Empleados de Comercio proponen imágenes, buscan alejarse de las estigmatizaciones que recaen sobre ellos/as fundadas en cierto modo de vestir y de posar. Gomes da Cunha, en su interpretación del racismo en Brasil, coloca a las apariencias de este tipo en el centro de la escena: el vestuario y otras marcas culturales son las que operan al momento de establecer valoraciones sobre la persona. Esta valoración no se ubica en el color de la piel sino en cómo a lo largo del tiempo se van asociando ciertos atributos a ciertos sujetos (Gomes da Cunha en Caggiano, 2011).

Esta tensión entre lo individual y lo colectivo se presenta con claridad en el caso de los hijos y las hijas con padres desaparecidos. La adscripción al colectivo no es sólo un colectivo identitario preciso; también es una adscripción a un colectivo político militante, que acciona como tal en el espacio público: Hijos (y ahora, desde 2008, e Hijas) por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.). Quienes efectivamente militan dentro de la Organización utilizan fotografías de perfil con el pañuelo al cuello, con banderas o pancartas, elementos propios del universo semántico militante.

La pertenencia o el distanciamiento con la organización es una delimitación identitaria también: algunos/as de los/as entrevistados/as señalan esta decisión como una decisión compleja, cambiante, por momentos de acercamiento “pensé en hacerlo, pero no tenía nada en común, no sé yo escuchaba Depeche Mode y ellos escuchaban Silvio Rodríguez”, comenta Eugenia. En su comentario, los consumos culturales –sobre todo, cuando eran (aún más) jóvenes– operan de una manera particular, marcando cierta homogeneidad (los hijos e hijas como colectivo) en sus gustos, que no eran los mismos que los de ella.

En la obra de algunos de los autores fotógrafos analizadas en el primer capítulo,

afectados/as por la violencia de estado en la última dictadura, esto también opera de manera similar. En la obra de Lucila Quieto, “Arqueología de la ausencia”, parte de un aspecto de su biografía y suma posteriormente a otros y otras, con historias de vida similares. Así define un colectivo, hace referencia a un grupo de sujetos que comparten un acontecimiento de sus biografías, el ser hijo/a de padre o madre desaparecido/a. De la misma manera, el trabajo de Gustavo Germano parte de la ausencia de su hermano desaparecido para avanzar hacia otras historias. La importancia de estos trabajos se funda en la manera en que la biografía personal que se inscribe en la historia reciente. Aspectos del sujeto puestos en relación para conformar un discurso colectivo: en ambos trabajos, se parte de la experiencia subjetiva para llegar a la experiencia comunitaria, al encuentro de lo compartido con los/as otros/as.

El tiempo en la imagen

A lo largo del capítulo tres atendimos a las relaciones de la fotografía con el paso del tiempo en profundidad, en diversas secuencias provenientes de nuestro campo de trabajo. Uno de los elementos que define el vínculo con las temporalidades de la imagen es el momento vital que atraviesa cada sujeto al encontrarse con esa imagen, con el pasado que allí se representa. Cuando decimos momento vital no es sólo el corte generacional en el que el sujeto se inscribe sino los grados de transformación que el paso del tiempo ha impreso en lo allí representado.

En todas las secuencias, siempre hay un juego de temporalidad que no se limita nunca al “ahora”: el presente es siempre el presente de la contemplación. En casi todos los casos, hay una valoración particular de las imágenes del pasado. Cuanto mayor sea el intervalo temporal con lo allí representado, estas imágenes despiertan mayor interés, aunque en algunos casos su contenido representacional no pueda ser significado y definido con demasiada precisión desde el presente. Las redes sociales y la posibilidad de compartir fotografías en Internet ha hecho de este fenómeno una derivación especial, resignificando esas imágenes en nuevos contextos, mediante su digitalización. Hay varios proyectos que trabajan con imágenes de esta procedencia, todos con bases similares. La apropiación de

fotografías encontradas de archivos del pasado es un recurso de gran interés entre la comunidad fotográfica. Varios trabajos autorales se fundan en esta estética, en esta forma de trabajo. Lo que punza a quién las mira no es sólo lo allí representado sino también el deterioro de la intemperie y las circunstancias del hallazgo.

Mientras que la mirada del nostálgico o del especialista atribuye valor a las imágenes del pasado –podemos verlo en los comentarios en nuestro campo de trabajo, pero también en lo que dicen los comentarios que acompañan a este tipo de imágenes cuando son colocadas en la web– a los/as jóvenes del taller del Sindicato no les despiertan interés. Al ver fotografías del pasado se ríen sin darles demasiada importancia. Sin embargo, el recurso estético del blanco y negro es utilizado en algunas de las fotografías que elaboran y lo significan “como fotos viejas”, no poseen ningún interés en el contenido representacional de lo que las fotografías narran, no se detienen a mirarlas en detalle.

Sobre este aspecto específico, se funda la diferencia más radical entre nuestros campos de trabajo en términos generacionales: entre la valoración de las imágenes del pasado más o menos remoto de todos/as los/as participantes de los talleres y entrevistados y la percepción efímera que le imprimen a sus imágenes los y las jóvenes del taller del Sindicato. El alto grado de presentismo en sus imágenes hace que lo que registran sea una performance producida en y para la cámara. Si las fotos se eliminan, no queda nada, no hay un anécdota ni ningún tipo de relato sobre esto, porque en realidad, todo sucede para el acto mismo de ser fotografiado. El registro de acontecimientos y temáticas propias de la fotografía analógica se mantiene pero en menor cantidad en relación a todas las demás imágenes de lo cotidiano. Los jóvenes registran el acto mismo de fotografiarse. Posan ante la cámara, elaboran su imagen en función de la presencia del dispositivo.

Esta diferencia generacional se manifiesta también en el modo en que los sujetos se relacionan con la cámara fotográfica, en tanto técnica y en tanto objeto. Las personas que se formaron en el marco de una cultura visual principalmente analógica, como las mujeres de Anisacate, los jóvenes “menos jóvenes” del penal y los hijos e hijas de desaparecidos/as con los que trabajamos, mantienen una forma de fotografiar que tiene que ver con los modos propios de esa cultura visual analógica: se mira a través del visor y no por la pantalla, se toman menos cantidad de imágenes, se eliminan menos imágenes tras la toma. Las

aplicaciones y funciones disponibles casi no se utilizan: la cámara se opera de la misma manera que una cámara analógica, y la única diferencia en la práctica es que miran la fotografía en la pantalla tras haber hecho la toma.

En cambio, los jóvenes tienen un modo de fotografiar aprehendido en la cultura digital, y esto hace que su modo de vincularse con la fotografía sea radicalmente diferente. No debemos creer que es porque nunca han tenido contacto con una cámara analógica “de rollo”, como las llaman ellos/as. De hecho, al comenzar el taller, completan un breve formulario en el que pregunto sobre qué cámaras hay en sus hogares. De los dieciséis participantes, sólo cuatro de ellos poseían cámara digital en su casa, el resto, tenía cámara analógica. La principal transformación aquí está dada por la presencia de dispositivos de captura de imágenes en sus teléfonos móviles. En ese desplazamiento comenzaron a tomar fotografías. Antes, la cámara de película era utilizada por sus padres y no era un objeto accesible a ser manipulado, en parte por los costos de los insumos (rollo, pilas) y la necesidad del posterior revelado. Sólo uno de ellos había utilizado una cámara analógica. Al respecto señala: “Una vez me la prestaron para el viaje cuando terminé la primaria, no sé dónde estarán esas fotos. ¡Creo que nunca las vi!”

Señalemos una última diferencia en el modo de operar la cámara, en la manera de relación ergonómica con la máquina. Esto lo planteamos en el segundo excursus, a través de las imágenes allí seleccionadas. Si pensamos en la postura corporal de las auto-fotos – entendidas como aquellas fotografías que se logran estirando el brazo y apuntando el objetivo hacia uno mismo– que abundan entre los/as jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio, aunque también aparecieron en las primeras actividades del taller del Penal en las que se dispara a ciegas para posteriormente revisar la imagen ya fijada en la pantalla de la cámara digital, la idea barthesiana de que el órgano del fotógrafo es el dedo por sobre el ojo es llevada a su máxima expresión. La calidad del resultado no estaría dada por lo que se ve sino por la destreza del brazo (más específicamente, de la muñeca) para apuntar el objetivo en la angulación correcta, logrando generar un encuadre exitoso, esto es, que incluya en el rectángulo fotográfico aquello que se desea representar.

Las fotos son para mostrar: hacia el encuentro con el otro

Decir: "Encuentro una persona" es lo mismo que decir:
"Descubro el Ganges, Arabia, el Himalaya, el Amazonas".
Deambulo por sus secretos y por sus vastas extensiones y
regreso de allí cargado de tesoros; de ese modo me transformo y
me instruyo. En este sentido, sobre todo en
él, estamos modelados también por nuestros prójimos, por
nuestros hermanos, amigos, mujeres. Queda en nosotros el aire
de otros climas -y es tan fuerte que en ciertos encuentros
experimento este sentimiento: "Ese tiene que haber conocido a
fulano y a mengano". De igual modo que el orfebre graba su
sello en las joyas, así también el
contacto con un ser humano imprime en nosotros una señal.

Ernst Junger, *Diarios*

“Lo absolutamente otro es el Otro. No hace número conmigo.
El colectivo en el que digo “tu” o “nosotros” no es un
plural del “yo”. Yo y tú no son individuos de un
concepto común. Ni la posesión, ni la unidad de
número, ni la unidad de concepto me vinculan a otro.
Ausencia de patria común que hace del Otro el
Extranjero; el Extranjero que perturba nuestro estar
en casa. Pero Extranjero también quiere decir “libre”.
Sobre él no puedo Poder. Escapa a mi aprehensión en
un aspecto esencial, aun cuando disponga de él. No
está lleno en mi lugar [...]. Somos lo Mismo y lo
Otro”.

Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*

Desde sus inicios, la imagen fotográfica ha sido pensada para ser exhibida, para ser mostrada a un otro, potencial o existente, pero cuya presencia moviliza la elaboración misma de la imagen. De alguna manera, siempre se proyecta ese encuentro con la mirada de quien recibirá cada una de las imágenes que elaboramos. Ahora bien, esto sucede de diversas maneras.

La presencia de esa mirada –potencial o presente– configura el modo de verse a uno/a mismo/a, a las decisiones en torno a las esferas de circulación de nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales. Hannah Arendt señala que “la importancia de ser visto y oído por otros deriva del hecho de que todos ven y oyen desde una posición diferente. Tal es

el sentido de la vida pública, comparada con la cual incluso la más rica y plena vida familiar sólo es una prolongación o multiplicación de la posición propia, con aspectos y perspectivas que la acompañan” (Arendt 1998 : 57).

En un doble movimiento, de elección de la propia imagen para ser exhibida y la mirada sobre las elecciones de los/as demás, se van configurando los propios repertorios fotográficos autorreferenciales. Según Levinas (1961), el rostro no es un objeto material pero implica una presencia, y sin él no podemos ver, ni reconocer, ni aceptar el significado del otro en nuestro mundo. Mediante el rostro, mediante la imagen del otro, configuramos también nuestra propia mirada. Los otros están presentes en nuestro modo de ver. Las imágenes que el Yo construye de sí mismo tienen siempre como referencia su propia imagen, pero también la que le brindan los otros. “El Yo debe articular esas dos referencias: su reconocimiento y el reconocimiento de él mismo por parte de la mirada de los otros” (Hornstein, 1991: 73). Así, la mirada sobre el sí mismo se completa con la mirada del otro y en ese mismo acto, proyecta una mirada sobre ese otro, sobre el que se asemeja o diferencia.

Hemos visto –siguiendo el análisis de Berger (1972) y el de Smith (1999)– cómo los regímenes visuales configuraron un lugar para la imagen femenina como un objeto de deseo de la mirada masculina dominante. Así, en una serie de imágenes de la pintura y también de la publicidad, la mujer construye su imagen para ser mirada por otro, apela y apunta su mirada al varón que mira desde fuera de la imagen. Como ya lo hemos señalado en capítulos anteriores, en las imágenes de las mujeres producidas en las instancias del taller del sindicato, el peso de la mirada del otro –la mirada deseante del varón– se hace presente, aunque es posible pensar en imágenes que niegan esa presencia o la interpelan de una manera diferente –como lo planteamos en el capítulo cuatro– mediante la puesta en escena de una multiplicidad de imágenes, de un empoderamiento en la creación de sus propios repertorios (son ellas mismas las que operan la cámara).

En las imágenes producidas en el penal, la mirada del otro está presente en el proceso mismo de la producción. Como vimos en varios momentos, la manera en que cada imagen es concebida contempla un destinatario. Este destinatario no se define al momento de materializar la imagen, de verla impresa en el papel, sino en el momento mismo en que se hace la toma.

En el caso de las mujeres del taller de fotografía de Anisacate, su energía está puesta en controlar que las imágenes producidas no circulen, controlar quiénes las ven, porque “ya no están para fotos”. Entonces, las fotografías no están siquiera reproducidas aquí.

Las fotografías elegidas como imagen de perfil por los hijos e hijas de desaparecidos posee un sentido estratégico, definido en las lógicas de circulación que eligen. Los modos de mostrar la propia obra en los/as autores/as fotógrafos/as también implica una elección definida por las lógicas de exhibición establecidas para cada una de sus imágenes. La fotografía de autor por su parte, se concibe –como hemos visto en el primer capítulo– para ingresar en el circuito de difusión establecido bien por el campo de las artes visuales o bien por el campo fotográfico, sumado también las estrategias particulares de presentación en la red.

En la relación entre lo que se muestra y lo que se oculta, es interesante advertir el modo en que las redes sociales operan como lógica de distribución de la imagen. La imagen particular de cada sujeto elaborada para esos múltiples otros, arrojadas al universo de lo visual, posee también sus lógicas propias.

En una fantasía de potenciales receptores, de potenciales interlocutores, de un otro que mira desde otra pantalla, se arroja una imagen a la red. Pero también existen maneras de modelar esta imagen, que se construye también con los aportes de la mirada de los demás, con las imágenes que los otros colocan y son referenciadas en la propia biografía. No son las imágenes que yo elijo, sino aquellas colocadas por los demás. En ese terreno de encuentro entre lo que los otros registran y el interés particular de modelar la propia biografía⁶⁶, el proceso consiste en la eliminación de todo aquello que no se quiere referenciar como propio. Dado que cualquiera de nuestros contactos amigos puede etiquetar nuestro nombre en una imagen, existe también la opción de eliminar esa etiqueta o de denunciar el contenido. El modo en que se propone que esto suceda resulta interesante. Lo que la plataforma pregunta es: ¿Cuál quieres que sea el resultado de tu denuncia?

⁶⁶ Se denomina biografía al espacio de cada usuario en Facebook, donde se registra su actividad. Este espacio, se llamaba hasta el 2012, el “muro” y poseía características levemente diferentes en términos de diseño y disposición de los contenidos.

¿Cuál quieres que sea el resultado de tu denuncia?



De Ana Laura Lopez

Quiero desetiquetarme

Quiero que se elimine esta foto de Facebook

¿Eres el propietario de los derechos de propiedad intelectual de este contenido?

La primera de las opciones consiste en eliminar la etiqueta. Si tomamos esta opción, el contenido seguirá disponible, pero ya no estará vinculado a nuestro perfil de usuario. La imagen seguirá circulando pero no estará asociada a nuestro perfil de usuario, es decir, a nuestra biografía. Otros podrán cruzarse con la imagen sin tener la referencia nominativa de quién es el/la de que aparece en la fotografía. Si decidimos que queremos eliminar la fotografía de Facebook, que no circule más por la red y que ya no esté disponible para nadie, la plataforma nos hace seleccionar un motivo para hacerlo, de una serie de opciones prefijadas:

¿Cuál quieres que sea el resultado de tu denuncia?



De Emmanuel Perroya

Quiero desetiquetarme

Quiero que se elimine esta foto de Facebook

No me gusta cómo salgo en esta foto

Creo que no debería estar en Facebook

Es spam

¿Eres el propietario de los derechos de propiedad intelectual de este contenido?

La opción de la pregunta por si se es propietario de los derechos de propiedad intelectual de la imagen que aparece abajo a la izquierda, conduce a las políticas de privacidad y aspectos legales del sitio. No es posible eliminar la imagen por problemas de propiedad intelectual. Si este fuera el caso, las acciones legales deben resolverse entre las partes, quedando el sitio exento de cualquier implicancia legal en la contienda.

Si elegimos la primer opción, “no me gusta cómo salgo en esta foto”, una nueva ventana se

abre con más opciones, con los posibles motivos por los cuales “no nos gusta esa foto”:



¿Por qué no te gusta esta foto?

No me gusta esta foto porque:

- Me da vergüenza.
- Me pone triste.
- Salgo mal en esta foto.
- Es inapropiada.
- Otros

Cuando modelamos nuestra imagen pública en la red, tomamos esas imágenes que están allí disponibles, colocadas por otros/as, estableciendo lazos o distanciamientos con lo allí representado. Las relaciones que cada sujeto establece con las imágenes allí dispuestas por otros/as marcan por momentos afinidades e identificaciones, por momentos son de proximidad y por momentos de distanciamiento u oposición. La subjetividad se define en esa fina pared que se levanta entre nuestra vida social y nuestro mundo íntimo. La definición de nuestra propia imagen es inseparable de las potenciales miradas de los otros, así como también nuestra propia mirada sobre la imagen de los demás se encuentra atravesada por nuestras propias percepciones sobre nosotros mismos.

Es interesante aquí y sintetiza varios de los aspectos aquí trabajados, el trabajo de Leandro Berra, un fotógrafo argentino radicado en España denominando “Autoidentikits”. Mediante la utilización de un software desarrollado por la Interpol, Berra invita a distintas personas a elaborar su propio autorretrato, sin recurrir a la ayuda de espejos ni reflejos de ningún tipo. Finalmente nos presenta el retrato fotográfico del autor del autoidentikit, uno al lado del otro.



Leandro Berra, *Autoidentikits*

La propia percepción sobre uno/a mismo/a y la distancia con la imagen resultante, sumada a la estandarización robótica de un repertorio limitado de rasgos previamente definidos, pone en evidencia la complejidad de los procesos de elaboración de una imagen de sí mismo/a. De alguna manera, la elaboración de la propia imagen mediante este dispositivo propuesto por el autor deja en evidencia la dificultad para construir la propia imagen recurriendo sólo a nuestros repertorios mentales, sin recurrir a la ayuda de los espejos.

Si cada una de estas imágenes posee la especial capacidad de restituir y reponer aquello que ya no es, aquello que ya no está desde cada presente, centrar la mirada en los repertorios fotográficos autorreferenciales es una manera de atender a la experiencia específica de vernos reflejados en la imagen, una imagen que es una y es muchas a la vez. “En sus usos más corrientes, la fotografía reencontraría y reactivaría lo que constituye el núcleo de las conductas mágicas arcaicas. La imagen talismán puede hacer funcionar esos sustitutos de la personal (objetos familiares, efigies) que captan el temor y el deseo y son los soportes necesarios de la conciencia de sí y de la manipulación de los demás” (Castel 2003, 343-344).

La imagen repone aquello que ya no está, aquellos y aquellas que fuimos, que ya no somos. Valoramos imágenes distantes en el tiempo, distantes en lo que proponen desde las

realidades que representan, distantes como lugares a los que no se puede volver, distantes porque nos muestran como ya nunca volveremos a ser. Por ello, no permanecemos nunca indiferentes a lo que nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales nos presentan. Nos interpelan desde la imagen, desde nuestra propia biografía y definen modos de relación con los demás.

El juego de los espejos es ese cruce particular entre tiempo, imagen fotográfica y sujetos; entre mi mirada y la de los/as otros/as, entre lo individual y lo colectivo que habita cada una de nuestras imágenes. Jugar a desplegar miradas y reflejos en estos repertorios ha sido aquí no sólo el punto de partida sino también un puerto de llegada al que, como hemos visto, nunca se llega de la misma manera.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2011): "*Infancia e historia*". Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Aliano, N. (2011): "Música, redes y consumos: un estudio de caso sobre prácticas culturales de una comunidad de escuchas". *Actas digitales del XXVIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 6-11 de septiembre de 2011*. Editorial UFPE, Recife-PE.

_____, López, M., Pinedo, J., Stefoni, A. y Welschinger, N. (2010): "'Banderas en tu corazón. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos". *Cuestiones de Sociología* 5/6. Editorial Prometeo, Buenos Aires.

Alonso, R. (ed.), Casali, R. Iovino, M. A. y Martínez, L. (2008): "*No sabe / No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina*". Ediciones arte x arte. Buenos Aires.

Ardévol Piera, E. (1994): "*La mirada antropológica o la antropología de la mirada*". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora: http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm.(14/09/2008).

Arendt, H. (1984): "*La vida del espíritu*", Editorial Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

Arfuch, L. (2010): "*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*". Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

_____ y Devalle, V. (comps.) (2009): "*Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*". Editorial Prometeo, Buenos Aires.

Baqué, D. (2003): "*La fotografía plástica: un arte paradójico*". Editorial Gustavo Gili.

- Barthes, R. (1989): “*La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*”. Editorial Paidós Comunicación 23, Buenos Aires.
- _____ (1997): “*La torre Eiffel. Textos sobre imagen*”. Paidós Comunicación 124, Buenos Aires.
- Batchen, G. (2002): “*Each wild idea: writing, photography, history*”. Editorial MIT Press, Cambridge.
- _____ (2003): “*Arder en deseos. La concepción de la fotografía*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- _____ (2006): “*Forget me not: Photography and remembrance*”. Princeton Architectural Press, New York.
- _____ (2007): “Aterrorador fantasma de antiguo esplendor. Qué es la fotografía” en Green, D. (ed.): “*¿Qué ha sido de la fotografía?*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Pp. 12-29.
- Belting, H. (2007): “*Antropología de la imagen*”. Editorial Katz, Buenos Aires.
- Benjamin, W. (1973): “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid.
- _____ (2004): “*Sobre la fotografía*”. Editorial Pre-Textos, Valencia.
- Berger, J. (1972): “*Ways of seeing*”. British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londres.
- _____ (2004): “*Mirar*”, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- _____ (2006): “*Sobre las propiedades del retrato fotográfico*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Boltanski, Ch. (2006): “Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944-1950//1969” en Merewether, Ch. (ed.): “*The archive*”. Editorial Whitechapel, Londres. Pp. 25.
- Bourdieu, P. (1997) “*Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*”. Editorial Anagrama, Barcelona.
- _____ (1998) “*La Distinción*”. Editorial Taurus, Madrid.
- _____ (2003): “*La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Brea, J. L. (2003): “Fábricas de identidad. Retóricas del autorretrato”. *Exit 10*. Madrid. Disponible en www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf
- Broquetas, M. (coord.), Bruno, M., von Sanden, C. y Wschevor, I. (2011): “*Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*”. CdF Ediciones, Montevideo.

- Brubaker, R. y Cooper, F. (2002): “Más allá de identidad”, *Apuntes de investigación* n° 7, Buenos Aires.
- Bruzzone, G. (2008): “*El siluetazo*”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Buck-Morss, S. (2004): “*Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*”. Editorial A. Machado Libros S. A. Madrid.
- Buntix, G. (2008): “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas”, en Longoni, A. y Bruzzone, G. (eds.): “*El siluetazo*”. Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Burgin, V. (2003): “Mirar Fotografías” en Picazo, G. y Ribalta, J. “*Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- _____ (2010): “Art, common sense and photography” en Evans, J. and Hall, S. (eds.): “*Visual culture: the reader*”. SAGE Publications Ltd. Londres. Pp. 41-50.
- Butler, J. (2010): “*El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*”, Editorial Paidós, Madrid.
- Cabrera Paz, J. (2009): “*Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*”. Editorial Anthropos/ UAM 1, Barcelona.
- Caggiano, S. (2009): “La imaginación alternativa de mujeres en Internet: potencias y limitaciones”. *Tram[p]as de la comunicación y la cultura* Año 8, julio-agosto. Pp. 69-83.
- _____ (2012): “*El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*”. Editorial Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Castells, M. (2002): “*La era de la información. Vol. I: La Sociedad en Red*”. Editorial Siglo XXI, México.
- Chéroux, C. (2009): “*Breve historia del error fotográfico*”. SerieVe Conaculta-UNAM, México.
- Chevrier, J-F. (2003): “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, en Picazo, G. y Ribalta, G. (eds.): “*Indiferencia y singularidad*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Pp. 201-212.
- Cortés-Rocca, P. (2011): “*El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*”. Editorial Colihue imagen, Buenos Aires.
- Csordas, T. J. (2001): “Body: Anthropological Aspects”, en *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Editorial Elsevier, Amsterdam.
- Da Silva Catela, L. (2002): “El mundo de los archivos”, en da Silva Catela, L. y Jelin, E. (comps.), “*Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*”. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- _____, Jelin, E. y Giordano, M. (eds.) (2010): “*Fotografía e identidad. Captura por la*

- cámara, devolución por la memoria*". Editorial Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Debroise, O. (2005): "*Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- De Certeau, M. (2000): "*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*". Editorial ITESO, México.
- Deleuze, G. (1995): "*Proust y los signos*". Editorial Taunus, Madrid.
- Derrida, J. (1976): "*Posiciones*". Editorial Pre-textos, Valencia.
- Didi-Huberman, G. (2004): "Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto". Editorial Paidós, Barcelona.
- Douglas, M. (1978): "*Pureza y peligro*". Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- Edwards, E. (1992): "*Anthropology and Photography. 1860-1920*". Editorial Yale University Press and The Royal Anthropological Institute. New Haven and London.
- Elías, N. (1989): "*El proceso de civilización*". Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- Escobar, A. (2005): "Bienvenidos a Cyberia. Notas para una Antropología de la cibercultura", en *ista de Estudios Sociales*, 22: 15-35. Bogotá.
- Fandiño Pérez, R. G. (2005): "De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el tránsito del siglo XIX al XX", *Berceo* 149: 109-134, Editorial Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, España.
- Faroki, H. (2013): "*Desconfiar de las imágenes*". Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Feld, C. y Stites Mor, J. "*El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*". Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Flores, E. (1997): "Los hombres infames", *Luna Córnea* sept.- dic. 1997. Editorial Centro de la Imagen, México.
- Flusser, V. (2001): "*Una filosofía de la fotografía*". Editorial Síntesis, Madrid.
- Fontcuberta, J. (2010): "*La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Fortuny, N. (2011). "Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky". *Papeles de Trabajo* 21: 1851, 30.
- Foucault, M. (1986): "*Las palabras y las cosas*". Editorial Planeta Agostini, Buenos Aires.
- _____ (1999): "*Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*". Editorial Anagrama, Barcelona.

- _____ (2006): "The historical a priori and the Archive//1969" en Merewether, Ch. (ed.): "*The archive*". Editorial Whitechapel, Londres. Pp. 26-30.
- Freund, G. (2001): "*La fotografía como documento social*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Friznot, M. (2009): "*El imaginario fotográfico*", SerieVe. Editorial Conaculta-UNAM, México.
- Giunta, A. (2009): "*Poscrisis. Arte argentino después de 2001*". Editorial XXI.
- Giordano, M. (2010): "Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de sus antepasados. Experiencias de (re)encuentros" en Jelin, E.; Catela, L. y Giordano, M. (eds.) (2010): "*Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*". Editorial Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Goffman, E. (2006): "Estigma. La identidad deteriorada". Amorrutu Editores, Buenos Aires
- _____ (2006): "*Frame analysis. Los marcos de la experiencia*". Editorial Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- _____ (2009): "*La presentación de la persona en la vida cotidiana*". Editorial Amorrutu, Buenos Aires.
- Gombrich, E. (2003): "*Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*". Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- Gómez Cruz, E. y Ardévol Piera, E. (2011): "Imágenes revueltas: los contextos de la fotografía digital", *Quaderns-e* 16 (1-2): 89-102, Institut Català d Antropologia. Disponible en: www.antropologia.cat
- Grimson, A. "Las culturas son más híbridas que las identificaciones". Ponencia presentada en "*Reflections on the Future*", Universidad de California en Santa Cruz, febrero 2004.
- _____ (2011): "*Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*". Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- Grüner, E. (2008): "La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos" en Longoni, A. y Bruzzone, G. (eds.): "*El siluetazo*". Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Guber, R. (2005): "*El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*". Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Gye, L. (2007): "Picture This: the Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices". *Continuum* 21 (2).
- Habermas, J. (1986): "*La esfera de lo público*", en Galván Díaz, F. (comp.) "*Touraine y Habermas, Ensayos de teoría social*". Editorial UP/UAM, Azcapotzalco.
- Hendelson, L. (2003): "Access and content in public photography", en L. Wells (ed.): "*The*

- Photographic Reader*". Editorial Routledge, Londres.
- Hirsch, M. (2002). *"Family frames: photography, narrative and postmemory"*. Editorial Cambridge University Press, Harvard.
- Jay, M. (2009): *"Cantos de la experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal"*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- James, D. (2004): *"Doña María. Historia de vida, memoria, identidad política"*. Editorial Manantial, Buenos Aires.
- Jelin, E. y Vila, P. (1987): *"Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra"*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- _____ (2010): "¿Veinte años no es nada? (Volver sobre) fotografías de la cotidianidad popular en los ochenta", en Jelin, E., Catela, L. y Giordano, M. (eds.) *"Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria"*. Editorial Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Jelin, E.; Catela, L. y Giordano, M. (eds.) (2010): *"Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria"*. Editorial Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Jonas, I. (1996) "Mentira e verdade do álbum de fotos de família". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. 1 (2). Rio de Janeiro.
- Kossoy, B. (2001): *"Fotografía e historia"*. Editorial La marca, Buenos Aires.
- Krauss, R. E. (2002): *"Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- LaCapra, D. (2006): *"Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica"*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Langland, V. (2005): "Fotografía y memoria", en Jelin, E. y Longoni, A. (eds.): *"Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión"*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Lister, M. (1997): *"La imagen fotográfica en la cultura digital"*. Editorial Paidós Ibérica.
- _____ (2003): *"New Media: A critical Introduction"*. Editorial Routledge, Londres.
- Longoni, A. (2009): "Apenas, nada menos. En torno a 'Arqueología de la ausencia' de Lucila Quieto", *Ramona 97*, Buenos Aires.
- Longoni, A. (2010): "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", en: Emilio Crenzel (comp.): *"Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)"*. Editorial Biblos, pp. 35 - 57.
- Marie-Loup, S. y Helena, P. G. (2003): *"Diccionario de historia de la fotografía"*. Editorial Cátedra, Madrid.

- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008): “*El siluetazo*”, Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Martín-Barbero, J. (2002) “*Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura*”. Editorial Fondo de Cultura Económica, Chile.
- _____ (2003) “*De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*”. Editorial Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Mauss, M. (1991): “*Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas*”, en *Sociología y Antropología*”. Editorial Tecnos, Madrid.
- Medalla, T. (2010: “Fotografía y memoria: asistencia y posibilidad” en Russo, S. y Zampieri, D. (comps.): “*Fotografiando Memoria(s). Huellas Latinoamericanas*”. Editorial Latingráfica, Buenos Aires. Pp. 177-185.
- Meloni Vieira Botti, T. (2003): “Fotografía e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher”, *Cadernos pagu* 21: 103-131.
- Miller D. & Slater, D. (2000): “*The Internet: an ethnographic approach*”. Editorial Bergerac Ediciones, Buenos Aires.
- Naranjo, J. (comp.) (2006): “Fotografía, antropología y colonialismo”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Newhall, B. (2001): “Historia de la fotografía”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Nightingale, V. (2006): “Photoblogging: an exploration in agency online.” Ponencia presentada en la *International Association of Mass Communication Research*. Editorial The American University in Cairo Press, El Cairo.
- Okabe D. & Ito, M. (2006): “Everyday Contexts of Camera Phone Use: Steps Towards Technosocial Ethnographic Frameworks” en J. Höfllich & M. Hartmann (eds.) “*Mobile Communication in Everyday Life: An Ethnographic View*”. Editorial Frank & Timme, Berlin.
- Osborne, P. (2007): “La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante” en Green, D. (ed.): “*¿Qué ha sido de la fotografía?*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Pp. 66-76.
- Parodi, R. (2010): “Adolecer imagen” en Russo, S. y Zampieri, D. (comps.): “*Fotografiando Memoria(s). Huellas Latinoamericanas*”. Editorial Latingráfica, Buenos Aires. Pp. 128-143.
- Peirce, C. S. (1894). “¿ Qué es un signo ?” *Collected Papers of Ch. S. Peirce*, 2-281. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press
- Peirce, Ch. S. (1933/1967). “The Icon, Index, and Symbol”: On the Classification of Signs”, *Collected Papers of Ch. S. Peirce*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press
- Pérez Fernández, S. (2010): “Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado”, en *Artículos de investigación sobre fotografía* 3. Editorial CdF Ediciones,

Montevideo.

Phillips, Ch. (2003): "El tribunal de la fotografía" en Picazo, G. y Ribalta, G. (eds.): "*Indiferencia y singularidad*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Pp. 53-96.

Pollak, M. (2006): "*Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*". Ediciones Al Margen, La Plata.

Poole, D. (2000): "*Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*". Editoria Sur, Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, Lima.

Príamo, L. (1999): "Fotografía y vida privada (1870-1930)" en Devorto, F. (comp.): "*Historia de la Vida Privada en la Argentina*". Editorial Alfaguara, Buenos Aires.

Ribalta, J. (2004): "*Efecto real: Debates posmodernos sobre la fotografía*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Richard, N. (ed.) (2000): "*Políticas y estéticas de la memoria*". Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

_____ (2006): "Estudios visuales y políticas de la mirada", en Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comps.), FLACSO-OSDE, Buenos Aires.

Ricoeur, P. (1996): "*Sí mismo como otro*". Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.

_____ (2006): "Archives, Documents, Traces//1978" en Merewether, Ch. (ed.): "*The archive*". Editorial Whitechapel, Londres. Pp. 66-69.

Ritchin, F. (2008): "*After photography*". Editorial W.W. Norton and Company, New York.

_____ (1991): "The end of photography as we know it" en "*Photo-video: Photography in the age of the computer*".

Robins, K. (1996): "The virtual unconscious in postphotography" en "*Electronic Culture: Technology and Visual Representation*".

Ruíz, S. "El poder de la imagen: "De la verdad a la obligación, de la ostensión a la generación de relatos" en Triquell, X. y Ruíz, S. (eds.) "*Fuera de cuadro. Miradas audiovisuales desde los márgenes*". Editorial EduViM, Villa María.

Russo, S. (2007): "Memorias de memorias. Sobre Fotografías de Andrés Di Tella (junio 2007)", en *Tierra en Trance*. Reflexiones sobre cine latinoamericano.

_____ (2008): "(In)armonías, imágenes y memoria. Sobre la muestra fotográfica "Ausencias" de Gustavo Germano", *Question* 20. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Schaeffer, J-M. (1990): "*La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*". Editorial Cátedra,

Madrid.

- Sekula, A. (2003): "El cuerpo y el archivo" en Picazo, G. y Ribalta, G. (eds.): *"Indiferencia y singularidad"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Pp. 133-200.
- _____ (2010): "Reading an archive: photography between labour and capital" en Evans, J. and Hall, S. (eds.): *"Visual culture: the reader"*. Editorial SAGE Publications Ltd. Londres. Pp. 181-192.
- Slater, D. (2002): "Social Relationships and Identity Online and Offline", en Livingstone (ed.): *"Handbook of New Media: Social Shaping and consequences of ICTs"*. SAGE Publications Ltd., Londres.
- Smith, S. M. (1999): *"American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture"*. Editorial Princeton University Press, New Jersey.
- Sontag, S. (2006): *"Sobre la fotografía"*. Editorial Alfaguara, México.
- Spitzer, L. (1999). "The album and the crossing", en Marianne Hirsch (ed.): *"The familial gaze"*. University Press of New England. New Hampshire.
- Stimson, B. (2009). *"El eje del mundo: fotografía y nación"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Sturken, M. (1999). "The image as memorial. Personal photographs in cultural memory", en Marianne Hirsch (ed.): *"The familial gaze"*. University Press of New England. New Hampshire.
- Tagg, J. (2002): *"El peso de la representación"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Tedesco, G. (2009): "Gustos y distinciones. Reflexiones sobre jóvenes y políticas en institutos correccionales de Córdoba". *Prácticas de oficio, Publicación del Posgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES* 5, sept. 2009.
- Tausk, P., Thomas, K., Casademont, J. M., y Faber-Kaiser, M. (1978): *"Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Terrace, W. (1992): "Photography: Theories of Realism and Convention" en Edwards, E. (ed.) *"Antropology and Photography, 1860-1920"*. Editorial Yale University Press.
- Todorov, T. (2000): *"Nosotros y los Otros"*. Editorial Siglo XXI, México.
- Tournier, M. (2002): "El crepúsculo de las máscaras". Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Triquell, A. (2011): "Miradas ubicuas. Repertorios visuales, identidades juveniles, periferias. Reflexiones a partir de la experiencia fotográfica en el IPEM 320", en Triquell, X. y Ruíz, S. (eds.) *"Fuera de cuadro. Miradas audiovisuales desde los márgenes"*. Editorial EduViM, Villa María.

- _____ (2012): “*Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*”. CdF Ediciones, Montevideo.
- Tupitsyn, M. (2006): “Against the Camera, For the Photographic Archive//1994” en Merewether, Ch. (ed.): “*The archive*”. Editorial Whitechapel, Londres. Pp. 103-107.
- Vale de Almeida, M. (1991). “Leitura de um livro de leitura: a sociedade contada às crianças e lembrada ao povo”, en Brian Juan O’Neill y Joaquim Pais de Brito (orgs.): “*Lugares de aqui*”. Actas do Seminário “Terrenos Portugueses”. Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- _____ 2000. “Corpos marginais: notas etnográficas sobre páginas «de polícia» e páginas «de sociedade»”, *Cadernos Pagu* 14: 129-147.
- Van Alphen, Ernst (1999). “Nazism in the family album: Christian Boltanski’s Sans Souci”, en Marianne Hirsch (ed.): “*The familial gaze*”. Editorial University Press of New England, New Hampshire.
- Van Dijck, J. (2008): “Digital photography: communication, identity, memory”, *Visual Communication* 7(1): 56 –76.
- Verón, E. (1972). “*Conducta, estructura y comunicación*”. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- _____ (1992): “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada”, en “*El nuevo espacio público*”. Editorial Gedisa, Barcelona.
- _____ (1998): “*La semiosis social*”. Editorial Gedisa, Barcelona.
- White, H. (1992): “*El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*”. Editorial Paidós, Barcelona.
- Williams, R. (1997): “*Marxismo y Literatura*”. Ediciones Península, Barcelona.
- Williams, V. (2005): “Mundos fantasmas: fotografía y familia”. *Exit* 20: 24-33.

Anexos

Los/as fotógrafos/as

A continuación presentaremos una breve descripción de las entrevistas, junto con la biografía de los/as autores/as analizados/as en el primer capítulo y algunas otras imágenes para sumar a las abordadas en el desarrollo de la tesis. Tanto para los/as fotógrafos/as que hemos analizado su obra sin entrevista como para aquellos/as que han sido entrevistados/as, las biografías provienen de su presentación en páginas de Internet propias (en el caso de tenerlas) o de otros sitios en los que participan por algún motivo. Si bien no constituye aquí un material de análisis, el estilo elegido para la narración de sus biografías constituye una modalidad específica de las narrativas del Yo –complementaria a los repertorios fotográficos autorreferenciales aquí analizados– por lo que hemos decidido mantenerlo tal como estaba. Incluiremos entonces también, la fuente de la que ha sido obtenida tal información, que permite también dar cuenta los circuitos y estrategias del presentación de los/las autores/as en la esfera online.

Fabiana Barreda



de la serie "Mi hogar son las líneas de mi mano" (2004-2011)



de la serie "Escrito en el cuerpo" (1995/96)

La entrevista con Fabiana se desarrolló en su taller-estudio en Almagro, en marzo de 2012. En un encuentro posterior (también en su taller) en mayo de 2013, tuvimos una charla informal sobre el avance del trabajo y sobre las ideas contenidas en el primer capítulo de esta tesis.

Nace en Buenos Aires el 27 de julio de 1967.

Lic. En Psicología. Seminarios de especialización en psicoanálisis-Filosofía-Arte.

Desarrolla su tesis de obra Proyecto Habital-Arquitectura Bio-social desde 1997 hasta 2007.

Dirige la Galería de Arte de Psicología (UBA) – Titular de Cátedra de Psicología del Arte-UNTREF y IUNA

Docente y teórica en Arte Contemporáneo

Jurado de Arte Contemporáneo: Metrovías-Mac Station- Arteba – Expotrastiendas- Fundación Lebensohn

Fondo Nacional de las Artes y otras instituciones privadas y nacionales.

(a continuación de la bio coloca un listado de Becas y Premios, Bienales y Publicaciones).

Fuente: web personal de la autora: www.fabianabarreda.com.ar

Ataúlfo Pérez-Aznar



Autorretrato de familia (1979-80)

La entrevista con Ataúlfo se desarrolló en el Centro de Fotografía Contemporánea de la Ciudad de la Plata en mayo de 2012, lugar en el que Ataúlfo da clases de fotografía y coordina la galería Omega.

Ataúlfo Hernán Pérez Aznar. Nació en la Plata el 21 de agosto de 1955. Tiene 5 hijos. Cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata. Es además, Profesor de Geografía, egresado de la misma Universidad, También estudió Historia en la Facultad de Humanidades y Antropología Cultural en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP.

Ha fundado la primera fotogalería especializada del País, "OMEGA" en 1980, ámbito desde el cual ha desarrollado una ininterrumpida e intensa actividad de difusión fotográfica. Dicha actividad se ha canalizado tanto a través de la docencia, que ejerce en "OMEGA", desde 1981, como así también, en charlas y conferencias en distintos puntos del país y del extranjero. Así mismo dictó cursos en la Universidad de La Plata.

Desde 1980 organiza y edita muestras fotográficas, individuales y colectivas, también, en la Fotogalería OMEGA, y en diferentes ciudades del país y del extranjero. Cuenta con diferentes muestras itinerantes permanentes entre las que figuran 'ACERVO', colección de la Fotogalería, compuesta por obras de mas de 60 autores del país y del exterior, 'LOS FOTOGRAFOS - AUTORRETRATOS I' (1983), 'LOS FOTOGRAFOS - AUTORRETRATOS II' (1990), 'LOS FOTOGRAFOS - AUTORRETRATOS III' (1996), 'LOS FOTOGRAFOS - AUTORRETRATOS IV' (2000) 'DESNUDOS - FOTOGRAFIAS' (1986), 'FOTOGRAFIA ARGENTINA DE LOS 80 - VISION DE UNA DECADA' (1990), 'EL DESNUDO CONTEMPORANEO EN ARGENTINA' (1996) 'MAS ALLA DE LA GENERAL PAZ' (1998).

De su autoría ha sido publicado el libro, 'MAR DEL PLATA -¿INFIERNO O PARAISO?'. En torno a su labor de difusión ha sido miembro de varios comités de editores de muestras fotográficas. Fue cofundador junto con otros fotógrafos del NAF, Núcleo de Autores Fotográficos. Ha proporcionado en diferentes medios e instituciones asesoramiento sobre fotografía antigua.

En 1991, creó El CENTRO DE FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA -CFC-, a partir de la existente Fotogalería OMEGA, El mismo consiste en salas de exposiciones, colecciones itinerantes, biblioteca especializada, colecciones de placas de vidrio y cámaras antiguas, entre otras cosas. En el CFC creó un banco de datos de La Fotografía Latinoamericana.



de la serie "Mar del Plata ¿infierno o paraíso?" (1984-2000)

En 1996 creó y dirigió la Fotogalería del Pasaje Dardo Rocha en 7 y 49 de la ciudad de La Plata. Fue organizador de los eventos internacionales, JORNADAS DE FOTOGRAFIA BUENOS AIRES - LA PLATA - 88. TALLER LATINOAMERICANO DE FOTOPERIODISMO, DEL 1º MES DE FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA - LA PLATA - 1996, 2º MES DE FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA - LA PLATA - 1998, 3º MES DE FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA - LA PLATA - 2000.

Su obra personal consistente en diferentes muestras individuales ha sido expuesta desde 1979 en Argentina y en el exterior. De la misma Eduardo Gil ha escrito "La Galería Fotográfica Permanente del Centro Cultural Recoleta presenta en esta oportunidad, la obra de uno de los autores imprescindibles cuando de hablar de fotografía contemporánea se trata, Ataúlfo H. Pérez Aznar. Su caudalosa producción, frontal en el abordaje formal y directa en el discurso, ha mostrado a lo largo de los últimos años, elíptica o crudamente, costuras de nuestra realidad cotidianamente escamoteadas. La ausencia de afeites y disimulos que los personajes de Pérez Aznar exhiben, suelen inquietar a quienes no resisten confrontar la desnudez de la verdad, con la maraña de hipocresías en que están inmersos" (1991).

Fuente: web personal del autor en plataforma arteamundo.com
(www.arteamundo.com/ataulfo)

Eduardo Gil

La entrevista con Eduardo Gil se desarrolló en su taller en San Telmo, en abril de 2012. En el marco de la inauguración de su muestra "El siluetazo" en el espacio AyS del Parque de la Memoria en abril de 2013, comentó algunas impresiones sobre ese trabajo documental de registro, que fueron grabadas como material para el capítulo.

Eduardo Gil nació en Buenos Aires, Argentina.

Realiza sus estudios primarios y secundarios repartidos en siete distintas escuelas debido a las constantes mudanzas familiares, incluyendo dos años en la ciudad de Mar del Plata. A los 21 años se recibe de Piloto Comercial de Avión en la Escuela Nacional de Aviación Civil donde previamente había obtenido un título en Meteorología. Con más de quinientas horas de vuelo como piloto, decide cambiar de rumbo al constatar la incompatibilidad del placer de volar y la libertad de viajar, con la rutina laboral.

En 1972 ingresa a la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires. Faltándole cinco materias para recibirse decide abandonar los estudios. Simultáneamente hace diferentes experiencias laborales: chofer de taxi, empleado bancario, ejecutivo a cargo del departamento exterior de una multinacional, etc. Organiza gremialmente dicha empresa y posteriormente es elegido Delegado General. Después de cinco años, en 1976, luego de producido el golpe militar "decide" renunciar.

Comienza a realizar trabajos de fotografía como medio de vida al tiempo que estudia y profundiza sus conocimientos técnicos.

Intensifica sus viajes por la Argentina y Sudamérica, que había comenzado algunos años antes, siendo fuertemente impresionado por las culturas aborígenes, particularmente de Bolivia y Perú, países a los que vuelve una y otra vez durante muchos años.

Alrededor de 1979 comienza a intuir que la fotografía podía ser algo más que una herramienta de trabajo. De esa fecha datan sus primeras obras, con una impronta fuertemente latinoamericanista, y su primer ensayo documental acerca de los cementerios de Latinoamérica. Paulatinamente los libros técnicos van dejando paso a los de historia del arte y análisis conceptual, con lo que encuentra una intersección entre la producción de imágenes y la especulación teórica.



de la serie "Paisajes" 2005 - 2011

En 1981 realiza, en forma individual, su primera muestra en la Galería Angelus de Buenos Aires. Comienza a colaborar asiduamente como free-lance con los principales medios de prensa de Buenos Aires. En ese año también es designado corresponsal en la Argentina de la revista Iris del Brasil. Lo será durante diez años.

En 1982, a pedido de Miguel Pansera, comienza a dictar un curso de fotografía en el Cine Club Buenos Ayres. También en ese año desarrolla un curso en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Crea y coordina, durante dos años y medio, un taller de fotografía con los internos del hospital de psiquiatría José T. Borda al tiempo que completa una serie de retratos de los mismos que comienza a exponer tanto en el país como en el exterior junto con sus fotos de Latinoamérica.

En 1983 comienza a dar clases de fotografía en la institución de arte más antigua del país, la Asociación Estímulo de Bellas Artes. También en ese año crea los TEF (Talleres de Estética Fotográfica) en los que aplica técnicas no convencionales de búsqueda creativa y elaboración grupal.

En 1984 participa de la fundación del NAF (Núcleo de Autores Fotográficos) junto con Hugo Gez, Oscar Pintor, Marcos López, Eduardo Grossman, Helen Zout, Ataulfo Perez Aznar, Martín Glas y Enrique Abatte entre otros.

Inicia las colaboraciones con diferentes medios de prensa extranjeros. En 1987 es invitado por primera vez por el Ministerio de Cultura del Brasil a participar en la Semana Nacional de Fotografía en Ouro Preto.

En 1988 participa en la organización y dirección de las Jornadas de Fotografía-Buenos Aires-La Plata de Julio de 1988, primeras de su tipo en la Argentina. Integra el Comité Editor de la muestra "Fotografía Argentina Contemporánea 1960-1988" exhibida luego en diversas ciudades de América del Sur. Comienza su participación como artista invitado, curador y conferencista en diversos encuentros internacionales tanto en la Argentina como en el exterior.

En 1988 es designado curador del FotoEspacio del Centro Cultural Recoleta. Luego de cuatro años, en los que hace crecer cuantitativa y cualitativamente el FotoEspacio convirtiéndolo en uno de los más prestigiosos del país, se ve obligado a renunciar al producirse acto de censura por parte de la dirección de dicho Centro Cultural en 1991.



de la serie "Aporías" (2005-2011)

En 1988 crea y dirige la Fotogalería Permanente del Museo de Artes Plásticas Pompeo Boggio de la ciudad de Chivilcoy en donde expone muestras de autores argentinos y extranjeros de primer nivel hasta 2008. En 1989 comienza a trabajar con APA Publications de Londres y Times International de Singapur encargándosele las fotografías de libros sobre distintos países, base de su actual banco de imágenes.

Desde 1991 y hasta 2007 forma parte del staff de la agencia Black Star de Nueva York.

Simultáneamente continúa realizando y participando en diferentes muestras grupales y acciones estéticas. En 1991 es invitado por el Ministerio de Cultura de Francia para participar de los Rencontres Internationales de d'Arles. Desde entonces ha sido invitado en reiteradas ocasiones a encuentros en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Es convocado en varias oportunidades por la Secretaría de Cultura de la Nación como jurado de Fotografía Antropológica así como por la UNESCO para su concurso para periodistas en el Año Internacional del Océano (1998).

En 2002 publica su libro de fotografías (Argentina) editado por "Cuarto 14" de Buenos Aires.

En 2003 y 2006 integra el jurado del Salón Nacional de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación.

En 2004 recibió el Premio a la Trayectoria Docente otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

En 2009 publica Praesagium (Proyecto 12na, Guido Indij y VVVgallery de Buenos Aires).

Hasta el momento expuso su obra personal en más de 200 muestras, tanto individuales como colectivas, en la Argentina, Alemania, Australia, Austria, Brasil, Cuba, Eslovaquia, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Holanda, Italia, México, Puerto Rico, Suecia, Tailandia y Venezuela. Sus obras forman parte de acervos permanentes de museos e instituciones internacionales así como de importantes colecciones particulares.

Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

Fuente: web personal del artista (www.eduardogil.com.ar)

Daniel Merle



de la serie "Lugares"

La entrevista con Daniel se desarrolló en la redacción del diario La Nación (donde trabaja como editor fotográfico) en abril de 2012. En el marco de la inauguración de su muestra en la Fotogalería del Teatro San Martín tuvimos una charla informal sobre el avance del capítulo y las conclusiones del análisis.

Daniel Merle nació en Buenos Aires, Argentina, el 1 de Julio de 1954.

Estudios: después de graduarse en la Escuela Comercial No. 5 José de San Martín, estudia bellas artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano.

2008-2011

Comienza a escribir un blog dedicado a la fotografía en La Nación.com. Realiza coberturas periodísticas en los festivales de PhotoESpaña, Visa Pour l'Image Perpignan, Houston FotoFest, New York Photo Festival.

Es jurado en el Salón Nacional de Fotografía, en el Premio Banco Provincia de Buenos Aires.

En 2011 organiza el primer Nano Festival de Fotografía en el Centro Cultural Borges.

Participa de la Bienal de Fotografía de Tucumán como conferencista, revisor de portfolios y expositor.

En 2009 Es nombrado revisor para Portfolios PHE en México D.F.

2003-2007

En 2003 participa, junto a diecisiete fotógrafos, del "Proyecto Abril, una foto por día" que culmina con su publicación en internet y posteriormente un libro de autor (Arboles de abril) que presenta en la Feria de libros de autor del Espacio Ecléctico.

Inicia el Taller FotoDoc. Desde su creación, el Taller de fotografía documental ha producido cuatro libros de autor, tres muestras colectivas y una caja de tarjetas postales.

En 2006, impulsa en el fotolog Flickr el proyecto "Septiembre, una foto por día" que culmina en Febrero de 2007 con una muestra en el Centro Cultural Borges.

1997-2005

Editor de fotografía en jefe para los suplementos y la revista dominical del Diario La Nación.

En 1999 es nombrado profesor de fotoperiodismo en la carrera de fotoperiodismo de la escuela oficial TEA Fotoperiodismo.

En 2000 realiza una muestra individual dedicada a la fotografía callejera en la galería de la sede central de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Gana el segundo premio en la categoría edición fotográfica en el concurso anual de la Society for News Design en Estados Unidos, por un trabajo publicado en la revista del Diario La Nación.



de la serie "mesas"

1997-2000

Es nombrado Editor de fotografía para los suplementos del Diario La Nación de Buenos Aires.

Participa como editor de diseño en el 9th Electronic Photojournalism Workshop en Columbus, Ohio, organizado por la National Press Association.

1993-1996

Es nombrado Editor de fotografía en jefe de la revista VIVA de Clarín.

Esta revista fue totalmente renovada en Abril de 1994.

1989-1993

Trabaja para la agencia internacional de noticias Reuters.

1990-1993

Es nombrado fotógrafo para Argentina, Uruguay y Paraguay de la Agencia de noticias Reuters. Recibe entrenamiento en edición y transmisión digital en la sede central de la agencia en Washington D.C.

En 1990 participa del Primer Curso de Entrenamiento para Fotoperiodistas organizado por Kodak en su sede central en Rochester, N. Y.

1989

Es nombrado fotógrafo de staff de la Agencia Reuters y gana el premio Joaquin Chamorro de la Sociedad Interamericana de Prensa a la mejor fotografía de prensa de ese año.

1986-1989

Trabaja como fotógrafo free-lance para la Agencia de Noticias Reuters y para el diario New York Times.

En 1987 realiza una muestra junto al fotógrafo Dany Yako "En Buenos Aires" en el Centro Cultural Recoleta, con el patrocinio de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires.

Participa de la exhibición "Democracia Vigilada" (1977-1988) en la ciudad de México, patrocinada por la Asociación de Reporteros Gráficos de la Argentina y por el Centro de la Imagen de México.

Participa de la muestra colectiva "El teatro y su ambiente" organizado por la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín.

1979-1989

Trabaja para el Diario La Nación como fotógrafo de staff en su revista dominical.

En 1985 organiza su primera muestra individual de retratos en la Galería Benzacar de Buenos Aires.

Participa de la exhibición argentina en el Coloquio Internacional de Foto-Grafía (Segunda Edición, La Habana, Cuba).

Participa con cinco fotografías en el libro "Fotografía Argentina Actual" de Ediciones La Azotea.

Durante dos años consecutivos gana una recomendación especial del jurado y una mención especial en el Concurso Coca-Cola en las Artes y las Ciencias.

1976-1979

Trabaja como reportero gráfico para la Agencia fotográfica SIGLA en Buenos Aires.

En 1979 gana el segundo premio en categoría color del Concurso Internacional Nikon de ese año.

Fuente: web personal del autor (www.danielmerle.com.ar)

Adriana Lestido



La entrevista con Adriana se realizó en su taller en San Telmo, en abril de 2013. Algunas de sus impresiones y opiniones fueron también relevadas en charlas y entrevistas públicas, como la que sostuvo con Juan Travnik en diciembre de 2011 en el Centro de Fotografía de Montevideo y la de los festejos de los cuarenta años de la editorial La Azotea en abril de 2013.

Nació en Buenos Aires en 1955. Comenzó sus estudios de fotografía en 1979. Entre 1982 y 1995 se desempeñó como reportera gráfica para el diario La Voz, la agencia DyN y el diario Página 12

Realizó trabajos fotográficos como El amor (1992-2005), Madres e hijas (1995/98), Mujeres presas (1991/93), Madres adolescentes (1988-90), Hospital Infanto-Juvenil (1986-88). Desde 1995 complementa su producción artística con la docencia, coordinando talleres y clínicas fotográficas.

En 2002 fue invitada a participar del proyecto Violencia / Silencio por Trama (Argentina) y Pulse (Sudáfrica), que se realizó en Durban y Nieu Bethesda (Sudáfrica). Ha sido convocada como curadora en numerosas oportunidades. En 2004 formó parte del jurado de la Fundación Nuevo Periodismo dirigida por Gabriel García Márquez (Cartagena, Colombia) y en 2005 fue invitada a Londres como jurado del concurso La mirada justa, por el British Council y la Asociación de Derechos Civiles.

En 2007 realizó un taller de fotografía en la cárcel de mujeres nº3 de Ezeiza. A partir de 2005 colabora en la edición de la revista Dulce Equis Negra y de los libros de la Colección Fotógrafos Argentinos. Ha expuesto su trabajo en forma individual y colectiva en el país y en exterior, realizando este año una retrospectiva – Lo que se ve, fotografías 1979/97 - en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta. Publicó dos libros: Mujeres Presas (colección fotógrafos argentinos, 2001, reedición 2008) y Madres e hijas (La Azotea Editorial, 2003, con un subsidio de la Fundación Guggenheim).

Entre otros premios y distinciones obtuvo la beca Hasselblad (Goteborg, Suecia) en 1991, el Premio Mother Jones Internacional Fund (San Francisco, USA) en 1997, el premio Leonardo (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires) en 1998, el premio Konex en 2002, la beca Guggenheim (USA) en 1995, otorgada por primera vez en Argentina en fotografía. Sus obras forman parte de las siguientes colecciones: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina; Museo de Arte Contemporáneo Castagnino Macro, Rosario, Argentina; Museum of Fine Arts, Houston, USA; Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Bibliothèque Nationale, París, Francia; Chateau d'eau, Toulouse, Francia; Hasselblad Center, Göteborg, Suecia; Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, Francia; Colecciones privadas de Argentina, Estados Unidos y Francia.

Es representada por la agencia Vu (París, Francia). Vive y trabaja en Buenos Aires.

Fuente: web personal de la artista (www.adrianalestido.com.ar)

Alberto Goldenstein

La entrevista con Alberto se desarrolló en su taller en San Telmo, en marzo de 2012. Conocía a Alberto por haber sido su alumna durante el 2010, por lo que conocía muchas de sus percepciones en torno a la fotografía y el campo fotográfico argentino.

Nace en Buenos Aires, 1951. En 1980 abandona su carrera en Economía y se muda a Boston (USA) donde, entre 1981 y 1983 estudia en la New England School of Photography. Asiste a workshops con Joel Meyerowitz y seminarios con John Szarkowsky.

Regresa a Buenos Aires. En 1991 presenta su primera muestra individual y comienza a dictar sus talleres en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

En 1995 crea y comienza a dirigir la Fotogalería del Rojas.

En 1993 obtiene un subsidio a la Creación del Fondo Nacional de las Artes.

En 2005 curó la muestra "Vida Real" para el ciclo Contemporáneo del Malba.

Su obra forma parte de las colecciones de fotografía del Museo de Arte Moderno de Bs. As., Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional Castagnino de Rosario, Museo Malba, y colecciones privadas de Argentina y el exterior.

Fuente: web personal del autor
(www.albertgoldenstein.com.ar)



Autorretrato con pato



Costa patagónica (2010)

Gustavo Germano

Nació el 5 de febrero de 1964 en Chajarí (Entre Ríos, Argentina). Comienza a hacer fotografías en 1987 cuando recorre América Latina. Desde 1990 trabaja como fotoperiodista y editor gráfico para medios de su provincia natal y realiza colaboraciones para diarios y revistas nacionales. En 1993 hace su primera exposición "Tráfico de Imágenes", en el espacio "Aduana" del artista plástico Gabriel Bellmann. Le seguirán: "Muestra Anual de Reporteros Gráficos" del diario Hora Cero en 1994 y 1995, "Chicos de la Calle" en 1996, "Haciendo Circo" en 1997, la fotonovela "Doce a las Doce" en 1998, la instalación "Go Home" en 1999-2000 y "A Ras" en 2004. Ha dado cursos y talleres de fotografía en Entre Ríos (Argentina) y en Barcelona (España), donde reside desde el año 2001. Entre enero de 2006 y julio de 2007 trabajó en el desarrollo de "Ausencias", que se expuso por primera vez el 16 de octubre de ese año en Barcelona. Desde Junio de 2008 desarrolló y produjo un proyecto 'hermano' de Ausencias sobre el Exilio Republicano Español de 1939, Distancias, que fue presentado en España en julio de 2011 y en La Habana (Cuba) en noviembre del mismo año.

Fuente: la web personal del artista www.gustavogermano.com sólo posee imágenes del proyecto "Ausencias", sin referencias biográficas.

En el blog del proyecto encontramos esta biografía www.ausencias-gustavogermano.blogspot.com.ar



1970

María Irma Ferreira
María Susana Ferreira



2006

María Susana Ferreira



1968

Roberto Ismael Sorba
Jorge Cresta
Azucena Sorba



2006

Jorge Cresta
Azucena Sorba

Lucila Quieto



de la serie "Arqueología de la ausencia" (1999-2001)

La entrevista con Lucila se desarrolló en el bar del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en abril de 2013, a la salida de su trabajo en el Archivo Nacional de la Memoria, ubicado en el mismo predio, el de la ex ESMA.

(Buenos Aires, 1977).

Es egresada de la Escuela de Fotografía Creativa. Trabaja en fotografía, pintura y video.

Expuso individualmente en el país y en Europa y es autora del libro "Arqueología de la Ausencia" LQ; Editorial Angolo-Manzoni, Italia, 2000.

Hay poca información sobre Lucila Quieto en la web (no posee un sitio personal). Estos son los pocos datos biográficos que aparecen.

Juan Travnik



Lloyds Bank, Buenos Aires, 2003.



Cementerio Argentino Darwin, de la serie "Malvinas. Retratos y paisajes de guerra"

La entrevista con Juan Travnik se desarrolló de manera informal en sucesivos encuentros, en su casa (en junio de 2012) y posteriormente en la Alianza Francesa (abril de 2013). La visión de Travnik sobre la fotografía es de mi amplio conocimiento, ya que participé de su taller entre julio de 2009 y diciembre de 2010.

Juan Travnik nació en Buenos Aires en 1950. Comenzó sus estudios de fotografía en 1966. Desarrolla su obra personal desde 1970. Se desempeñó como fotoperiodista y desde 1978 como fotógrafo publicitario. Ha desplegado a lo largo de los años una amplia labor docente. Dictó talleres y conferencias en Argentina, Venezuela, Brasil, Uruguay, Chile, España, Perú, México y EEUU. Es miembro fundador del Consejo Argentino de Fotografía. A partir de 1998 dirige La FotoGalería del Teatro San Martín y en 2001 crea y conduce el EspacioFotográfico del Teatro de la Ribera, ambos en Buenos Aires. A partir de 1999 es miembro de la Fundación Luz Austral, organizadora de los Encuentros Abiertos - Festival de la Luz. Participó en numerosos encuentros y festivales internacionales. Es también ensayista y curador independiente. Es autor del libro Annemarie Heinrich. Una mirada, una luz, un reflejo. Ediciones Larivière, Buenos Aires, Argentina, 2004.

Fuente: Web personal del autor (www.juantravnik.com.ar) Allí se incorpora también un orden cronológico de premios y distinciones, publicaciones y exposiciones individuales y colectivas.

Julie Weisz



de la serie "Paisajes inciertos" (sin fecha)

La entrevista con Julie Weisz se desarrolló en un bar cercano a su domicilio en abril de 2012 y se extendió por más de dos horas. En el marco de los 40 años de la editorial La Azotea nos volvimos a encontrar, además de tomar algunas percepciones sobre la docencia que explayó en su intervención en la mesa sobre "Fotografía y educación" que tuvo lugar en dicho evento, en la Alianza Francesa en abril de 2013.

Fotógrafa argentina de reconocida trayectoria como, artista, curadora, jurado y docente. Sus obras forman parte de importantes Colecciones, Museos y Archivos Históricos. Actualmente se encuentra dedicada a la fotografía de autor y a la docencia con workshops y cursos de perfeccionamiento para artistas y profesionales.

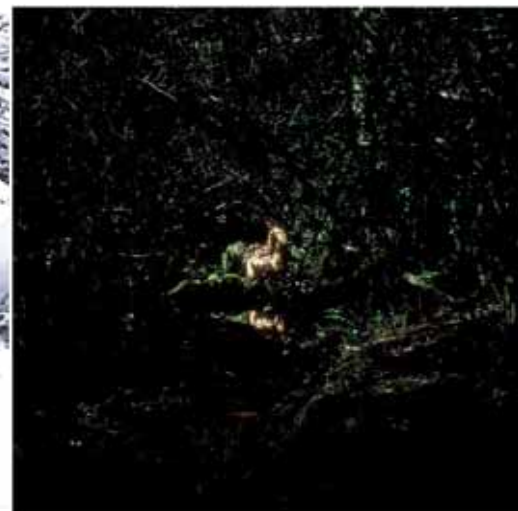
En la actualidad

Actualmente estoy interesada en la pintura, disciplina que comencé a explorar hace 10 años y ahora retomo. Los cambios que se produjeron en la tecnología en los últimos tiempos me llevaron a mi y a tanta gente a quedarnos sin laboratorio. Las largas horas en silencio y en esa semioscuridad nos permitía momentos de mucha introspección y reflexión, que con gran placer practicábamos mientras iban apareciendo las imágenes en blanco y negro. Los químicos, los papeles, la luz de la ampliadora, creaban un clima de fascinación que te sacaba de la rutina, del acelerar, de los ruidos de la calle y te transportaba a ese mundo mágico de la imagen que aparecía misteriosamente en las cubetas. La pintura al óleo con sus tiempos lentos y la sensualidad de su textura, los colores brillantes que aparecen, que salen de adentro y se manifiestan sorprendiéndome cada día. Es como descubrir que hay una alegría una fuerza vital encerrada que recién ahora le estoy dando espacio para que aparezca. Me da mucho placer. Permitir que fluyan, que se corporicen esas imágenes no imaginadas que brotan no se de donde y se transforman en formas, en colores. La creación es misteriosa, dejar que las cosas sucedan es maravilloso. También con la fotografía, dejar fluir y permitir que todas esas imágenes contenidas adentro nuestro salgan a la luz.

Fuente: web personal de la autora (www.julieweisz.com.ar)

Biografías de los/as autores/as no entrevistados/as

Ananké Asseff



de la serie "Retazos de paraíso" (2010)

Ananké Asseff, Buenos Aires, 1971.

Artista visual.

Ha recibido distinciones y premios como la beca KHM Academy of Media Arts Colonia, Alemania; la residencia en Banff Centre for the Arts, Canadá (2004-2005) junto con la de Fundación Antorchas. Ha sido galardonada con el Premio Leonardo a la Fotografía (Asociación de Críticos de Argentina) en el año 2002 y con una beca del Fondo Nacional de las Artes en el 2001. Desde entonces su trabajo ha sido reconocido y premiado por los salones más importantes de Argentina, tal es el caso del Salón Banco Ciudad 2002, el 1er. Premio OSDE 2004 y Premio Federico Jorge Klemm 2009. En el 2007, recibió un subsidio del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias de la Ciudad de Buenos Aires.

Ha participado de numerosas exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, San Pablo, Lima, Chile, Colonia (Alemania), México DF, País Vasco y Nueva York, esta última, ciudad a la que fue invitado por Martin Parr a participar del NYPF. También formó parte de la X Bienal de la Habana, así como de otros tantos festivales internacionales durante el 2008 y 2009. En el 2010, forma parte de la exposición que acompaña a la Feria del Libro de Frankfurt, en la que Argentina participa como invitado de honor.

Su obra integra las colecciones del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, el MNBA, MAMBA, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario), MACRO, Palais de Glace, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba), Fondo Nacional de las Artes, Fundación OSDE y colecciones particulares.

Fuente: www.boladenieve.org.ar/artista/291/asseff-ananke

Marcelo Brodsky



de la serie "Los condenados de la tierra"

Marcelo Brodsky se formó como fotógrafo durante su exilio en Barcelona, en los '80s. En el año 1997, edita y expone por primera vez el ensayo fotográfico Buena Memoria que recoge la evolución personal y colectiva de un curso de alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires, marcado por la desaparición de dos de sus miembros a manos del terrorismo de estado. La muestra del mismo nombre se ha expuesto entre 1997 y 2006 cien veces, en más de dieciocho países.

En la Feria del Libro de Buenos Aires de 2000 y el Centro Cultural Recoleta de la misma ciudad expuso Los condenados de la tierra, una instalación con libros que fueron enterrados por miedo a la represión durante los años setenta en Argentina. En 2001 editó y expuso Nexo en Buenos Aires, su segundo ensayo fotográfico expuesto al momento en cinco países. En 2002 realizó una instalación, con restos de bloques de granito que habían formado parte de la fachada de la AMIA, la cual fue expuesta ese mismo año en la Sinagoga de la calle Piedras y en el 2003 en la Plaza Houssay de la Ciudad de Buenos Aires, al cumplirse nueve años de atentado a la AMIA.

En 2003 editó Memory Works obra que reúne piezas de Buena Memoria y de Nexo, y que fue expuesta ese mismo año en la Universidad de Salamanca y realizó la intervención Imágenes contra la Ignorancia cubriendo con su obra un monumento nazi en la ciudad de Hannover, Alemania. En 2006 editó Memoria en Construcción, el debate sobre la ESMA, reuniendo piezas de 60 artistas y las ideas sobre el tema de diversos pensadores y organismos de Derechos Humanos de la Argentina. Dicha obra fue expuesta posteriormente en Estéticas de la Memoria, en el Centro Cultural Recoleta, en la que actuó como curador. Es miembro del organismo de Derecho Humanos Buena Memoria y de la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, que se ocupa de supervisar la ejecución del Parque de la Memoria por los desaparecidos y asesinados durante la dictadura militar.

RES



de la serie "¿Dónde están?"



de la serie "Sobre Jorge L. Borges"

Nació en 1957 en la ciudad de Córdoba, Argentina. Cursó los estudios primarios y secundarios en escuelas públicas. A los dieciséis años se inscribió en el Instituto de Artes Lino E. Spilimbergo donde asistió dos años. En 1975 instaló un estudio fotográfico en el centro de su ciudad natal y, un año más tarde, ingresó a la Universidad Nacional de Córdoba iniciando simultáneamente las carreras de Derecho y de Economía.

Con la dictadura militar en el poder, se va a México. Acaba de cumplir veinte años y su único oficio es la fotografía. Trabaja sucesivamente en estudios de fotografía publicitaria, en empresas de producción audiovisual y en uno de los mejores y más completos laboratorios fotográficos del Distrito Federal. Mientras estudia Economía (un programa surgido del '68 con énfasis en Economía política marxista) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) asiste a los talleres de fotografía de la Casa del Lago, coordinados por Lázaro Blanco.

En 1985, una vez restaurada la democracia en Argentina, se establece en Buenos Aires donde vive y trabaja hasta el presente. Desde entonces ha desarrollado una obra fotográfica con fuerte acento conceptual que indaga en la relación entre tiempo, historia y representación. Los títulos de sus más difundidos ensayos son ¿Dónde están?, Pardiez, El enloquecimiento de la esfera de Pascal o sobre J.L.B., Yo cacto, El plastiquito, NECAH 1879, Intervalos intermitentes, Conatus, y El juicio, lo abyecto y la pata de palo. En la última década y tras su paso por la European Graduate School en Suiza -donde cursó el Master of Arts in Communication- su búsqueda se ha volcado también hacia la reflexión teórica y hacia la acción. En los últimos años esta tendencia se acentúa, como puede verse en Acciones rosarinas y en Dunamis. La fotografía deja de ser el soporte exclusivo de su trabajo, dando espacio a la instalación y al video como registro de acciones pensadas por res y llevadas a cabo por grupos de personas convocadas a tal fin.



10/01/02: Jorge Stolkiner moriría tres años después de este retrato dejando como legado: sesenta años de amor con Nelly, setenta de trabajo y de lucha por lo que creía, tres hijos, siete nietos...



10/01/09: ...y esta camisa que res hizo arreglar a su medida y usa sólo en algunas ocasiones; como para hacer presente aquello que nos transita y, por incomprensible, con frecuencia no vemos.

de la serie "Intervalos intermitentes"

Desde 1989, cuando sus obras integraron el envío argentino a la muestra U-ABC, en el Museo Stedelijk de Amsterdam, su trabajo se ha expuesto sin pausa en forma individual y colectiva en muchos países.

Res ha hecho circular sus muestras de un modo inusual. Su elección ha sido combinar ámbitos ampliamente legitimados entre el público especializado de las grandes ciudades con lugares de exhibición totalmente ajenos a ese circuito. Conatus, por citar un caso, inauguró simultáneamente en la galería Robert Mann de Nueva York (una de las más destacadas dedicadas a la fotografía en el hemisferio norte) y en el Centro Cultural Trapalanda de Río Cuarto, Córdoba, para luego hacerlo, casi al mismo tiempo, en la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires y en el Complejo Cultural Santa Cruz en Río Gallegos.

Un criterio similar ha implementado res en la incorporación de sus obras a colecciones. En agosto de 2011, por citar un caso reciente, NECAH 1879 fue adquirida por la colección Rabobank, perteneciente a la institución financiera holandesa homónima y en el mismo mes el autor donó La camisa de Jorge Stolkiner al Museo en los Cerros de Tilcara, Jujuy. Con estos lineamientos su trabajo se ha ido integrando a colecciones públicas y privadas de Argentina, Brasil, México, Perú, Chile, Venezuela, Estados Unidos, Italia, España y Francia.

Ha obtenido numerosos premios, becas y distinciones. Cabe destacar el Premio Konex a las artes visuales 2012, el Premio Nacional de fotografía 2011, la Beca de Intercambio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina – Conaculta de México 2010, la Beca y el Subsidio de Antorchas, la Beca del Fondo Nacional de las Artes y la Beca de la European Graduate School entre otras.

Tres libros de su autoría se han publicado entre 2006 y 2009: El juicio, lo abyecto y la pata de palo, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2009; Intervalos Intermitentes. Dilan Editores, Buenos Aires, 2008 y La verdad inútil, Buenos Aires, La marca editora, 2006.

Fuente: web personal del artista: www.resh.com.ar

Alejandro Kuropatwa*



de la serie "Cóctel"

Nace en Buenos Aires en 1956.

Entre 1974 y 1977 estudia en el taller de Jorge Demirjian. En 1977 obtuvo la mención honorífica "Nuevos Valores en Grabado". En 1978 / 79 estudia dibujo con Oscar Smoje. Viaja durante un año por Europa y se instala en Nueva York. Entre 1979 y 1982 estudia en el Fashion Institute of Technology, Nueva York. Estudia en la Parsons School of Design entre 1982 y 1985, donde obtiene el Master of Fine Arts con la especialización en fotografía. Frecuenta el estudio de Steve Manville, director del Departamento Fotográfico del F.I.T., Nueva York.

Viaja a Alemania e Italia y realiza fotografías publicitarias para distintas revistas. En 1985 instala su estudio en Buenos Aires, fotografía publicitaria, retratos especialmente del mundo del rock, exponiendo en distintas galerías de Buenos Aires, Córdoba, etc. Trabaja para la tapa de la revista Art News. Para la revista Harpers Bazaar realizó fotos de Estancias Argentinas.

Expone en Cuba, representando a la Argentina junto con otros artistas en la Bial de La Habana. El 9 de Septiembre de 1992 obtiene el Premio KONEX al mérito, como uno de los cinco mejores de la década en Artes Visuales de la Argentina en Disciplina Fotografía. En 1996 vuelve a EE.UU a una clínica de rehabilitación en Laguna Beach California.

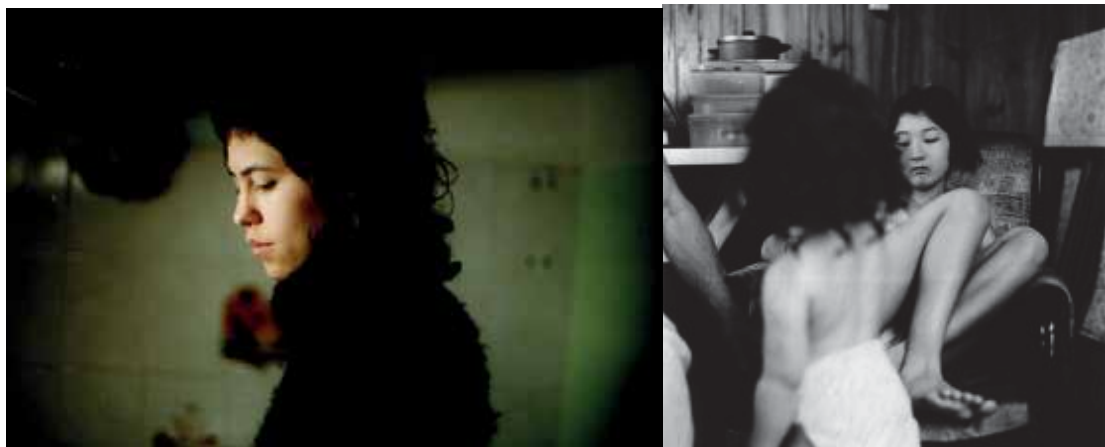
Fuente: Web que contiene el trabajo del artista (www.infographic.com.ar/alex/index-1.htm)

* Kuropatwa es el único de los autores analizados fallecido (en 1999). La web elegida es la que posee galerías con su trabajo, pero desconocemos quién la ha diseñado.



de la serie "Flora"

Guillermo Ueno



Nací en Lomas de Zamora en noviembre de 1968.

Estudié en el Colegio Nacional Almirante Brown de Adrogué. Hice el Servicio Militar en Rospentek, Río Turbio. Viajé a Japón. Comencé a estudiar Comunicación Social. Abandoné mis estudios en segundo año. Comencé a estudiar fotografía en un taller donde tenía de vecino a Enrique Symns. Ingresé en la Escuela de Arte Fotográfico de Avellaneda. Quedé libre en el segundo año y abandoné el establecimiento. Conocí a Esteban Marco y estudié con él durante dos años. Conocí a Alberto Goldenstein en la casa de Ana y Ricardo. Mostré fotografías por primera vez en la Alianza Francesa gracias al apoyo de Paola Scholten. Mostré en la sala de lenguajes contemporáneos curado por Florencia Braga Menéndez. Conocí a Ralveroni. Conocí a la gente del Lápiz Japonés. Conocí a Hernán Nuñez, Fernando Kabusacki y Andrés Jankowski. Conocí en la puerta de un recital de King Crimson a Rafael Cippollini. Mostré en el Rojas bajo la tutela de Alberto Goldenstein. Comencé a trabajar con él, comencé a ver con un poco más de claridad. Conocí a Marina Bandin. Conocí a Reynaldo Jiménez, de los encuentros más dichosos. Conocí a Mariano Mayer con quien siempre me cruzaba en Constitución y nunca saludaba. Conocí a Lola. Conocí a Gabriela Forcadell de quien aprendí mucho. Viajamos con ella, Lola, Gastón y Ceci a presentar Masterbox a Printed Matter. Conocí Belleza y Felicidad. Conocí a Fernanda y Cecilia. Mostré en Ruth Benzacar con mucha felicidad junto a Lola, Lindner, Román Vitali, Marula y Francone bajo la supervisión de Rafael Cippollini. Mostré en Belleza y Felicidad con Suscripción, con Marina, Cristian y Marce, con las fotocopias, solo. Armé Hawaii con Lola, Aneta, Alina, Lehmann, Juli Gatto, Marcelo López. Publiqué en Purple magazine. Publicaron Hawaii en Purple Magazine. Mostré en el Malba invitado nuevamente por Cippollini. Luego de estallar todo conocí a Magda, Diego, Mariela, de quienes aprendí mucho también. Con Lola, Cata, Edu y Julia nos fuimos a trabajar al Barrio La Fé. Conocí a Fernando Mariani de Médanos y al Centro Cultural, riquísima experiencia. Ingresé a las Colecciones del MAMBA y MALBA. Comencé a colaborar con la revista I-D. Armamos Tosto con Juli Gatto. Viajamos a Nueva York con Belleza y Felicidad, mostramos en el Consulado y Hogar collection, hicimos un pic nic en el parque. Con Caro Pellejero y Juli Gatto queremos hacer una plaza en Buratovich. En diciembre de 2004 me casé con Lola, estoy muy feliz.

Fuente: Bola de nieve. www.boladenieve.org.ar/artista/18/ueno-guillermo. La plataforma Bola de nieve, es un sitio de internet de consulta sobre artistas argentinos contemporáneos elegidos por otros artistas, creado por la Fundación Start).

Los talleres

Los anexos a continuación buscan dar cuenta de la dinámica de trabajo en los talleres, y los resultados que de ellos se obtuvieron. Más allá de las imágenes ya analizadas, el proceso de trabajo en los talleres concluyó con muestras o publicaciones que considero importante reproducir aquí. Si bien no todo el material tiene una relación con la problemática aquí desarrollada, los talleres son el marco que habilita este tipo de desarrollos teóricos posteriores, y lo allí producido amerita ser compartido aquí. Comenzaremos con la propuesta de trabajo de cada taller –que nos permite hacernos una idea bien concreta de las dinámicas de trabajo– y anexaremos al final el registro de las muestras y algunas de las imágenes en ellas exhibidas.

Taller de Fotografía: Identidades en imágenes SEC

Duración

5 encuentros

(2 encuentros más para la edición, impresión y montaje de la exhibición final)

Horario tentativo: Lunes de 10.15 a 11.30hs.

Objetivos del taller

El taller se propone brindar conocimientos tanto de producción como de lectura de imágenes. Así, se trabajará tanto con la realización de fotografías en diversas técnicas como con la lectura de fotografías en diversos medios de circulación: arte, publicidad, medios gráficos, álbumes familiares, etc. De esta manera, el taller apunta a desarrollar una conciencia sobre los usos de la imagen, sus posibilidades como discurso creativo y las implicancias socioculturales de las imágenes que consumimos, generando una distancia crítica con los discursos hegemónicos.

La principal importancia del proyecto radica en la posibilidad de establecer vínculos a través de la imagen fotográfica, entre los sujetos y su narrativa biográfica, así como con las historias comunitarias de su barrio o su entorno que consideren relevantes, que permitan recuperar voces y visiones que hasta ahora están excluidas de la circulación discursiva, y, concomitantemente, el rol protagónico de los sujetos que las sostienen.

Modalidad de trabajo

Cada encuentro estará dividido en dos partes. En la primera, se trabajará con imágenes producidas por otros: visionado de autores, realización de collages, proyecciones de materiales varios. Esta instancia servirá de puntapié para la segunda parte del encuentro, en la que se trabajará con la producción de imágenes propias.

A nivel de contenidos, se trabajará en el desarrollo de técnicas básicas fotográficas: manejo de la luz y composición. Cabe aclarar que este punto no posee demasiada importancia, ya que el taller busca centrarse en la producción discursiva de los sujetos –centrada en el trabajo en torno a la construcción de la mirada subjetiva–, brindando desde la técnica las herramientas mínimas para apropiarse del medio, en particular, las herramientas

disponibles, como podrían ser las cámaras fotográficas básicas que los teléfonos celulares poseen.

Se trabajará entonces, en torno a tres ejes:

1. Breves clases teórico prácticas sobre manejo de cámara, luz, elementos de la composición y construcción de la imagen, a partir de las inquietudes de los alumnos.
2. Proyecciones temáticas que acerquen a los alumnos a los usos sociales de la fotografía, como el fotoperiodismo, el retrato, el paisaje, la fotografía autorreferencial, etc.
3. Actividades lúdicas que funcionen como disparador para la generación de imágenes propias, orientadas a la realización de proyectos tanto individuales como colectivos.

Al concluir el taller se pensará un formato exhibitivo -impresión, muestra, proyección- a elección de los participantes. La instancia de exhibición resulta central en el proyecto, ya que en esta se articula lo producido en el taller con el resto de la comunidad, generando un espacio de encuentro e identificación con lo producido.

Motivación

La realización de este taller se encuentra motivada por dos intereses específicos. En primer lugar, la convicción de considerar estos espacios esenciales para la generación de otro tipo de experiencias educativas, que habiliten la producción de imágenes que muestren otras realidades, desde las miradas de sus propios actores.

En segundo lugar, y como consecuencia de esta primera convicción, las imágenes producidas y la reflexión en torno a ellas, forman parte de la problemática abordada en mi tesis doctoral, que se encuentra en proceso de elaboración. Atender a los modos de constitución de identidades e identificaciones mediante la imagen fotográfica en contextos sociales específicos es uno de sus principales objetivos, siendo la experiencia en el SEC de relevancia por diversos motivos, deseo profundizar lo desarrollado hasta el momento y aumentar la riqueza del trabajo de campo.

Cronograma y detalle de las actividades a realizar

Primer encuentro / 7 y 10 de mayo

Fotografía e identidades

¿Qué dicen las imágenes de nosotros?

¿Qué dicen de los demás?

Presentación de la próxima actividad: ¿qué es una cámara estenopeica? ¿Cómo puedo hacer fotos con una caja de fósforos?

Segundo encuentro / 14 y 17 de mayo

Construcción de cámara estenopeica. Primeras pruebas.

Retratos y autorretratos.

La fotografía como espejo. Fotografía y autorretrato.

¿Cómo me mira la cámara? ¿Cómo miro a la cámara?

¿De qué nos hablan los fotografiados?

Tercer encuentro / 21 y 24 de mayo

La cámara como herramienta para mirar el mundo

¿Qué aspectos relevantes de la vida del barrio puedo contar mediante imágenes?

¿Cómo lo miran los demás?

Elaboración de cartografías barriales a partir de imágenes.

Cuarto encuentro/ 28 y 31 de mayo

Los géneros de la fotografía

Usos sociales. Fotoperiodismo. La fotografía como discurso.

Actividad grupal.

Quinto encuentro / CIERRE / Ambos grupos juntos / Lunes 4 de junio

Edición y visionado de la totalidad del material producido

Formatos y soportes de exhibición.

La autoría individual, la autoría colectiva.

Cierre.



“Mirar por la ventana”, fotografía de Carolina
Taller del Sindicato de Empleados de Comercio (2012)



Consigna de trabajo "Una historia en la escuela"
"La escalera" del grupo de Sebastián, Alejandro y Gustavo
Taller del Sindicato de Empleados de Comercio (2012)



Consigna de trabajo "Una historia en la escuela"
"La psicopedagoga" por Fátima y Maribel
Taller del Sindicato de Empleados de Comercio (2012)



Stills de video de un encuentro en el Taller de Fotografías de la Biblioteca Popular de Anisacate

Taller de mirada fotográfica CUSAM

Duración

10 encuentros de tres horas cada uno

(2 encuentros más para la edición, impresión y montaje de la exhibición final)

Cantidad de participantes: mínimo de 6, máximo de 15

Horario tentativo: Miércoles de 10 a 13hs.

Inicio: miércoles 31 de agosto

Cierre: 9 de noviembre

Objetivos del taller

El taller se propone brindar conocimientos tanto de producción como de lectura de imágenes. Así, se trabajará tanto con la realización de fotografías en diversas técnicas como con la lectura de fotografías en diversos medios de circulación: arte, publicidad, medios gráficos, álbumes familiares, etc. De esta manera, el taller apunta a desarrollar una conciencia sobre los usos de la imagen, sus posibilidades como discurso creativo y las implicancias socioculturales de las imágenes que consumimos, generando una distancia crítica con los discursos hegemónicos.

La principal importancia del proyecto radica en la posibilidad de establecer vínculos a través de la imagen fotográfica, entre los sujetos y su narrativa biográfica, así como con las historias comunitarias de su medio que consideren relevantes, que permitan recuperar voces y visiones que hasta ahora están excluidas de la circulación discursiva, y, concomitantemente, el rol protagónico de los sujetos que las sostienen.

Modalidad de trabajo

Cada encuentro estará dividido en dos partes. En la primera, se trabajará con imágenes producidas por otros: visionado de autores, realización de collages, proyecciones de materiales varios. Esta instancia servirá de puntapié para la segunda parte del encuentro, en la que se trabajará con la producción de imágenes propias.

A nivel de contenidos, se trabajará en el desarrollo de técnicas básicas fotográficas: manejo de la luz y composición. Cabe aclarar que este punto no posee demasiada importancia, ya que el taller busca centrarse en la producción discursiva de los sujetos –centrada en el

trabajo en torno a la construcción de la mirada subjetiva—, brindando desde la técnica las herramientas mínimas para apropiarse del medio.

Se trabajará entonces, en torno a tres ejes:

4. Breves clases teórico prácticas sobre manejo de cámara, luz, elementos de la composición y construcción de la imagen, a partir de las inquietudes de los alumnos.
5. Proyecciones temáticas que acerquen a los alumnos a los usos sociales de la fotografía, como el fotoperiodismo, el retrato, el paisaje, la fotografía autorreferencial, etc. superando así la mera dimensión comercial de la fotografía publicitaria.
6. Actividades lúdicas que funcionen como disparador para la generación de imágenes propias, orientadas a la realización de proyectos tanto individuales como colectivos.

Al concluir el taller se pensará un formato exhibitivo -impresión, muestra, proyección- a elección de los participantes. La instancia de exhibición resulta central en el proyecto, ya que en esta se articula lo producido en el taller con el resto de la comunidad, generando un espacio de encuentro e identificación con lo producido.

Conociendo el contexto y contando con la experiencia de haber realizado este mismo taller en esta unidad a lo largo del segundo cuatrimestre de 2010, las actividades aquí propuestas pueden verse modificadas ante cualquier imprevisto o restricción que pueda llegar a surgir en relación al acceso de cámaras y materiales de registro.

Motivación

La realización de este taller se encuentra motivada por dos intereses específicos. En primer lugar, el desempeño exitoso de la primera edición, a lo largo de los meses de septiembre, octubre y noviembre de 2010. En segundo lugar –y como consecuencia del primer motivo–, las imágenes producidas y la reflexión en torno a ellas, forman parte de la problemática abordada en mi tesis doctoral, que se encuentra en proceso de elaboración. Atender a los modos de constitución de identidades e identificaciones mediante la imagen fotográfica en contextos sociales específicos es uno de sus principales objetivos, siendo la experiencia del CUSAM de relevancia por diversos motivos, deseo profundizar lo desarrollado hasta el momento y aumentar el trabajo de campo.

Cronograma y detalle de las actividades a realizar

31 de agosto - Primer encuentro

El origen de la imagen fotográfica

Principios físicos de la fotografía.

Dibujo con luz (espejo y lupa) – Cámara oscura.

7 de septiembre - Segundo encuentro

Principios químicos de la fotografía

Construcción de cámaras estenopeicas.

Primeras pruebas.

14 de septiembre - Tercer encuentro

Exposición y medición de la luz

Diafragma y velocidad. La cámara estenopeica. Visionado de resultados del encuentro anterior.

Pruebas y tomas en el aula.

21 de septiembre - Cuarto encuentro

La imagen química

Copiado de las imágenes realizadas con las cámaras estenopeicas. Rayogramas.

Aproximación al cuarto oscuro. Materiales sensibles.

28 de septiembre - Quinto encuentro

La cámara réflex y sus funciones

Formatos.

Pruebas con cámara antigua de gran formato.

Medición de la luz.

5 de octubre - Sexto encuentro

Los géneros de la fotografía

Usos sociales. Fotoperiodismo. La fotografía como discurso.

Actividad grupal.

12 de octubre - Séptimo encuentro (el feriado se traslada al lunes 10)

La cámara como herramienta para mirar el mundo

Elaboración de una historia en imágenes.

La historia personal a través de la imagen.

Visionado de fotografías del álbum familiar de los participantes.

19 de octubre - Octavo encuentro

La cámara como herramienta para mirarse a sí mismo

La fotografía como espejo. ¿Cómo me mira la cámara? ¿Cómo miro a la cámara?

¿De qué nos hablan los fotografiados?

26 de octubre, 2 de noviembre, últimos encuentros

Edición y visionado de la totalidad del material producido

Formatos y soportes de exhibición.

La autoría individual, la autoría colectiva.

Cierre.



"Libera la mente" - Fotografías de Jonathan (díptico)
Taller de Mirada Fotográfica CUSAM 2011

Zapatillas colgadas
Taller de Mirada Fotográfica CUSAM 2011



Mosquito (2011)
(Mosquito era un estudiante que
murió al poco tiempo de salir en libertad)
Taller de Mirada Fotográfica CUSAM 2011.



Chau!
Taller de Mirada Fotográfica CUSAM 2010





A quien corresponda:

Muestra del taller de Mirada Fotográfica | CUSAM 2011

“No soy un número ni parte de una cifra /
aunque se paga por igual la misma tarifa”
Calle 13, Prepárame la cena

Lo primero fue el juego. Una aproximación a la imagen, la propia y la de los demás. La técnica apareció de la mano de la magia: la cámara oscura, la estenopeica, hacer fotos “con una cajita de fósforos”. La capacidad de asombro, la imagen invertida. Después vino el posar ante la cámara. El mirarnos en esas fotografías al siguiente encuentro. La fotografía terminó siendo la excusa: para contar historias, para conocernos, para pensar posibles máscaras.

Este juego, al que jugamos todos estos meses, se completa con la mirada del otro. A quien corresponda se propone mostrar algo de lo que construimos en este tiempo. No son todas las fotos que hicimos, sino las que elegimos mostrar. Lo que queremos contar de nosotros mismos. ¿A quién dirigimos nuestras imágenes? ¿Quiénes queremos que las vean? A quien corresponda busca un espectador que mire, pero –paradójicamente– que también escuche. En estas imágenes hay rostros, pero también hay voces. Incluso hay voces donde no hay rostros. Hay voces que cuentan rostros posibles, construyen en imágenes otras realidades, abiertas a quienes les correspondan. Esperamos entonces que los interpelen, abran el juego y –juego mediante– habiliten pensar juntos futuros posibles.

Agustina Triquell, diciembre de 2011
Texto para la muestra del Taller de Mirada Fotográfica 2011



Construcción de cámara oscura, integrantes del taller de Mirada Fotográfica del CUSAM.
Primer encuentro, grupo 2010.



"A quién corresponda" (en alfabeto de señas) Cierre del Taller de Mirada Fotográfica, 2011



Registro de sala. Muestra del Taller de Mirada Fotográfica del CUSAM.
Primer encuentro, grupo 2011.