

# *Fijar cada reflejo: imagen fotográfica, retratos y experiencia subjetiva\**

*FIXING EACH REFLECTION: PHOTOGRAPHIC IMAGE, PORTRAITS AND  
SUBJECTIVE EXPERIENCE*

*DEFINA CADA REFLEXÃO: IMAGEM FOTOGRÁFICA, RETRATOS E  
EXPERIÊNCIA SUBJETIVA*

## **Agustina Triquell\*\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 11 - Número 1 / enero - junio de 2016  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 165-185

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2015 | Fecha de  
aceptación: 26 de octubre de 2015 | Disponible en línea:  
30 de mayo de 2016. Encuentre este artículo en [http://  
cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/](http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/)  
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-1.frif

\* Artículo de investigación. Se desprende de su tesis doctoral titulada "El juego de los espejos. Imagen fotográfica, relatos y experiencia subjetiva".

\*\* Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Actualmente becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Centro de Investigaciones Sociales (CIS-IDES-CONICET). Es integrante el Programa de Ciudadanía y Derechos Humanos de Centro de Investigaciones Sociales del IDES.



## Resumen

El presente artículo es el resultado del trabajo de investigación-intervención realizado en tres contextos específicos: el Taller de Mirada Fotográfica de la Unidad Penitenciaria 48, del Taller de Fotografía e Identidad del Bachillerato Popular para Jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio y el Taller de Fotografía de la Biblioteca Popular de Anisacate (Sierras de Córdoba) para mujeres mayores. Si bien los contextos son diversos, nos centraremos en una problemática particular: las operaciones de construcción de la "imagen de sí" a partir de lo que denominaremos *repertorios fotográficos autorreferenciales*. La sistematización de los resultados se articulará a través de un recorrido por el lugar del retrato en la historia social de la fotografía, que nos permitirá dar cuenta de distintos modos de relación entre imagen y sujeto.

**Palabras clave:** fotografía; retrato; subjetividad; investigación participativa

## Abstract

This article is the result of research work carried out in *Photography workshops* in three specific contexts: Penitentiary Unit 48, with young male prisoners; a non formal education school for adolescents and with older women in a civil partnership in the hills in Córdoba. This different experiences are articulated around the same problem: photographic representations of people, where the subject can be recognized through and in some particular and unique traits, what I call *self-referential photographic repertoires*. We will attend to the particularities of each context but also what they have in common. The systematization of the results also involves a consideration about portraiture in the social history of photography, to account the continuity of the operation "this is me" when gazing at our own image.

**Keywords:** photography; portraiture; subjectivity; participative research

## Resumo

Este artigo é o resultado da pesquisa-intervenção em três contextos específicos: a oficina de *Olhar fotográfico* da Unidade Prisional 48, a workshop de *Fotografia e identidade* da escola popular para jovens em Buenos Aires e a oficina de *Fotografia Digital* de Biblioteca Popular entre mulheres maiores nas Sierras de Córdoba. Enquanto os contextos são diferentes, vamos nos concentrar em um problema particular: as operações de construção de "auto-imagem" do que eu chamo *repertórios fotográficos auto-referenciais*. A sistematização dos resultados serão organizados através de um caminho por o lugar do retrato sobre a história social da fotografia, permitindo-nos dar conta de diferentes modos de relação entre imagem e tema.

**Palavras-chave:** fotografia; retrato; subjetividade; a pesquisa participativa

## PUNTOS DE PARTIDA

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 aun latente— sobre la cual proyectamos sentidos y construimos nuestras identidades. En este proceso, se ponen en juego miradas de observadores y observados, imágenes e imaginarios.

El presente artículo se interesa por los modos en que la imagen fotográfica funciona como soporte de la subjetividad y en procesos de identidad en distintos contextos del mundo social y en sus diversas esferas de circulación, en relación a la historia de un género específico: el retrato fotográfico.

Para hacerlo, partimos del análisis de la experiencia de producción, edición y circulación de este tipo de imágenes, entre muchas otras, bajo la forma de tres talleres de mirada fotográfica, en contextos marcadamente diferentes: el taller de fotografía de la Unidad Penitenciaria 48 del Servicio Penitenciario Bonaerense,<sup>1</sup> el del programa de capacitación del Sindicato de Empleados de Comercio en Capital Federal<sup>2</sup> y el de la biblioteca popular *Flavio Arnal Ponti* en la localidad serrana de Anisacate en Córdoba.<sup>3</sup> La elección de cada uno de estos territorios de lo social radica en que nos proponemos atender más a la diversidad de modos de construir la imagen que a las marcas propias de género, clase y grupo generacional de los sujetos en cuestión.

Las imágenes con las que trabajamos pueden provenir de diversos dominios del mundo social: las fotografías del álbum, las que circulan en Internet, las fotografías institucionales, las producidas por ellos/as mismos/as en el taller. La dimensión de análisis propuesta supone posicionarse analíticamente desde la perspectiva de las prácticas y usos, 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.

Si bien el material producido en los talleres posee una gran riqueza analítica que dio como resultado varios textos y reflexiones, nos centraremos aquí en la problemática específica del género del retrato y lo configuraremos de lo que denominaremos aquí *repertorios fotográficos autorreferenciales*.

Un *repertorio fotográfico autorreferencial* no es necesariamente un retrato o un autorretrato —aunque quizás sean estas imágenes las que más abundan—, sino que incluye también imágenes del universo significativo 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 (Triquell, 2014).

Buscaremos señalar 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, y que define un territorio específico de acción con posibilidades concretas de traducir la experiencia subjetiva y narrar nuestras propias biografías. Mujeres mayores, adolescentes y adultos jóvenes: jóvenes varones estudiando en un contexto de privación de la libertad; 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; mujeres mayores jubiladas en una pequeña localidad de las sierras de Córdoba.



Figura 1. Mujeres del Taller de fotografía de la Biblioteca Popular de Anisacate. Stills de video.

En esta notable diversidad de lugares de lo social existen continuidades, modos de relación con la imagen que trascienden lo particular de cada contexto. Partimos de la convicción de que hay algo que es propio de la imagen fotográfica como tecnología afectiva, en tanto material sensible no solo 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 miraremos aquí 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 todo repertorio fotográfico autorreferencial.

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, las inscripciones de lo colectivo en lo individual y viceversa. 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 en general y del género del retrato en particular, proponiéndonos 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 po-

ner 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.

## RETRATOS FOTOGRÁFICOS, SUJETOS Y DEVENIRES

*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*.

Llegar a verse retratado en la superficie de la imagen fotográfica no fue un hecho menor. Hasta entonces, los hombres y las mujeres solo 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, de sujetos en imágenes que hasta entonces estaban excluidos del universo de la representación visual. 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. Nació así la convención del retrato fotográfico. Mediante la circulación de esas primeras imágenes, hombres y mujeres conocieron también otros modos de ser y habitar el mundo, hasta entonces solo conocidas por los relatos y dibujos de los viajeros.

Así, la invención de la técnica fotográfica fue transformando no solo 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, p. 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.

Volviendo al contexto de nuestra investigación, estos repertorios aparecían tanto en el compartir imágenes ya realizadas como en las instancias de producción y discusión colectiva en torno a los repertorios propios y de los demás. 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.

Pensando en las producciones visuales de los sujetos de nuestros campos de trabajo, para todos/as ellos/as, el retrato fotográfico pone en escena, literalmente, 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 primera 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 representado en 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/a 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. Como señalamos brevemente más arriba, 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 escucharse; 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. (2004, p. 206)

La circulación de estas imágenes como mercancías a ser intercambiadas configuró una economía visual particular, regida por diferentes lógicas de reciprocidad e intercambio. Como el análisis de Deborah Poole (2000) sobre las imágenes del mundo andino que circulaban en Europa, podemos pensar también cómo eran percibidos y consumidos los retratos burgueses del siglo XVIII en el seno de su clase y, viniendo más acá en el tiempo, a partir del siglo XIX, 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, p. 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 escrutado y analizado por una mirada dominante que recae sobre su rostro, analizando su fisionomía en busca de la desviación.

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” (Debroise, 2005). 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

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 en los talleres pretendió 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, p. 53; traducción de la autora)



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*, creadas por Eugène Disdéri,<sup>4</sup> 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, creado de antemano, guiado y estandarizado por el retratista, según el modo como encara la construcción de su imagen, da como resultado una imagen múltiple, en donde cada sujeto obtiene una serie de imágenes diferentes de sí mismo.

Con el paso del tiempo las distintas modas y modos de retratar fueron cambiando, volviéndose —junto con la técnica mediante la cual se elabora la imagen— un elemento crucial 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, p. 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 transgresión a la Ley positiva— sino el relato de una criminalidad imperceptible, muda y *previa* a cualquier accionar del sujeto. (Cortés-Rocca, 2011, pp. 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 a sus vecinos. 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. 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 fisionomía.<sup>5</sup>

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 representado 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.

La mirada que busca establecer un orden en lo esencial se ubica por fuera del sujeto. A 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. Solo es posible pensar este desplazamiento conceptual desplazando la mirada externa hacia la mirada de los sujetos sobre sí mismos, buscando pensar la imagen como un territorio de posibilidades, de multiplicidades.

## 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.*

Leonora Arfuch, *El espacio autobiográfico*.

*Sin ir más lejos, don Alejandro Glencoe podría representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón. Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarías, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas?, ¿bastaba un ingeniero para representar a todos los ingenieros, incluso los de Nueva Zelanda?*

Jorge Luis Borges, *El congreso*.

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 fisiología 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.

Alphonse 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).

Los dos basan su trabajo en el empirismo que pregona 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.

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 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, p. 54)

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.

Señalaré aquí un pasaje de uno de los talleres. Cuando en el penal dos jóvenes participantes del taller eligen retratarse con lentes puestos, pidiéndolos prestados a un compañero, para

afiliarse así al universo semántico de la universidad, se alejan de la mirada que recae sobre “lo tumbero”, aquello vinculado al universo de la condición de estar privado de la libertad. 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, etcétera. El uso de la fotografía sería de este modo un indicio de actitudes sociales más profundas (Castel, 2003, p. 332).



Figura 2. Retratos. Taller de mirada fotográfica 2011

Los recursos visuales utilizados para construir este tipo de relatos son diversos, pero se valen siempre del carácter indicial de la práctica fotográfica. No se trata de generar un discurso documental<sup>6</sup> sino más bien de construir una imagen verosímil, realista, fundada en la confianza analógica del dispositivo (Edwards, 1992). 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 retrato.<sup>7</sup> 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 sus primeros retratos, Disdéri —fotógrafo al que ya nos hemos referido en el apartado anterior— buscaba construir una 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 psicologista 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. Así, los jóvenes del penal logran crear una imagen que busca señalar que el retratado es diferente a muchos otros (los presos en general, no universitarios), al mismo tiempo que instalan una equivalencia dentro de un conjunto determinado, en este caso el de los estudiantes.

Lo que el “ser universitario/estudiante” habilita en este contexto es la posibilidad de afiliarse a un colectivo, 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 ámbito universitario connota “esfuerzo” y “dedicación”.

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.

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 querés aprender fotografía? Aunque aprendas, si me sacás una foto siempre voy a parecer preso, no te das cuenta?”

Esto nos permite indagar en el campo de las oposiciones y en los sistemas de atribuciones y valoraciones que son su contraparte, y nos permite ver también de qué modo se elaboran estrategias para responder a las estigmatizaciones que recaen sobre ellos.

Las luchas simbólicas por el sentido de los sistemas de clasificación y de los procesos por los cuales los sujetos combaten los enclavamientos 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.

Por su parte, las mujeres del taller de fotografía de Anisacate 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, 2012).

## LAS FOTOS SON PARA MOSTRAR: HACIA EL ENCUENTRO CON EL OTRO

*Lo absolutamente otro es el Otro. No hace número conmigo. El colectivo en el que digo "tú" 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, *Totalidad e infinito*.

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, 1984, p. 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 (1977), 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. 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.

Los regímenes visuales configuraron un lugar para la imagen femenina como un objeto de deseo de la mirada masculina dominante (Berger, 1972; Smith, 1999). 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. Las imágenes de las jóvenes 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 mediante la puesta en escena de una multiplicidad de imágenes, de un empoderamiento en la creación de sus propios repertorios (en principio, son ellas mismas las que operan la cámara).

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 en sus fotografías es que la representación del cuerpo femenino se inscribe por fuera de la relación miradas masculinas deseantes / cuerpos femeninos deseados (Caggiano, 2009). 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 sus repertorios fotográficos autorreferenciales una manera particular de estar en el mundo.

Mary Ann Doane 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 la cámara y que se define como sujeto apoyándose en un eje unidireccional de mirada, esperando completarse en el encuentro con el otro, con la mirada 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, p. 109) que permite burlar el paradigma de la mirada masculina objetivante al que las autoras hacen referencia. Miremos esta imagen producida por Carolina y colocada en su Facebook el día de su cumpleaños de dieciocho.



Figura 3. Fotografía de Carolina en su perfil de Facebook

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 la 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 *h*<sup>8</sup> final se insulta por haberse firmado a sí misma “qué pelotuda me firmaba sola”.

En las imágenes producidas en el penal, la mirada del otro está presente en el proceso mismo de la producción. La manera en que cada imagen es concebida contempla un/a destinatario/a. Este destinatario/a 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. La circulación prevista forma parte de sus condiciones de producción.<sup>9</sup>



Figura 4. Fotografía de Patón para China. Taller de mirada fotográfica 2011

En la imagen 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.

En el extremo opuesto, para las mujeres mayores del taller de fotografía de Anisacate, la energía está puesta en controlar que las imágenes producidas no circulen, controlar quiénes las ven, porque “ya no están para fotos”.

## RETRATOS Y PERFILES. UNA CONSIDERACIÓN FINAL SOBRE LAS FOTOGRAFÍAS EN LA RED

En la relación entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo que es colocado en el espacio público y lo que permanece en privado, 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, arrojada 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 biografía,<sup>10</sup> 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?

La primera de las opciones consiste en eliminar la etiqueta.<sup>11</sup> 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 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. Si elegimos la primera 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”:



Figura 5. Captura de pantalla del sitio FacebookTM

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.

La imagen también posee la capacidad de reponer 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 cómo 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 solo el punto de partida sino también un puerto de llegada al que, como hemos visto, nunca se llega de la misma manera.

---

## NOTAS

- 1 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.
- 2 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 los currículos 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.
- 3 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 las cámaras fotográficas digitales 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.

- 4 Eugène Disdéri 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 popularización de la fotografía, hacia una democratización en el acceso a la posibilidad de representación de la propia imagen. Para un desarrollo más extenso sobre este asunto véase: Freund, G. (2001).
- 5 Dentro de la larga tradición de la relación entre fotografía e institución penitenciaria, y 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.
- 6 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 desenfoco 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.
- 7 Autores clásicos de la fotografía de retrato como Arnold Newman o August Sander utilizaron en sus imágenes este tipo de recursos.
- 8 Se denomina “hashtag” a la manera de asignar un tema en ciertas redes de microblogging, principalmente Twitter. Al tomar la expresión completa antecedida 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.
- 9 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.
- 10 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.
- 11 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.

## REFERENCIAS

- Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1984.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Batchen, Geoffrey. *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Berger, John. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.
- Berger, John. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Caggiano, Sergio. "La imaginación alternativa de mujeres en Internet: potencias y limitaciones". En *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, año 8 (julio-agosto 2009): 69-83.
- Caggiano, Sergio. *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 2012.
- Castel, Robert. "Imágenes y fantasmas". En *La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, ed. Pierre Bourdieu. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Edwards, Elizabeth. *Anthropology and Photography. 1860-1920*. New Haven and London: Editorial Yale University Press and The Royal Anthropological Institute, 1999.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Planeta Agostini, 1986.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Friznot, Michel. *El imaginario fotográfico*. SerieVe. México: Conaculta-UNAM, 2009.
- Grimson, Alejandro. "Las culturas son más híbridas que las identificaciones". Ponencia presentada en "Reflections on the Future", Universidad de California en Santa Cruz, febrero 2004.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Guber, Rosana. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Madrid: Ediciones Sígueme, 1977.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Editorial Convenio Andrés Bello, 2003.
- Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Naranjo, Juan, comp. *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Editorial Sur, Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, 2000.
- Smith, Shawn-Michelle. *American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Sorlin, Pierre. *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Triquell, Agustina. "El juego de los espejos. Imagen fotográfica, relatos y experiencia subjetiva." *Tesis doctoral*, Doctorado en Ciencias Sociales, Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) - Universidad Nacional de General Sarmiento, defendida en febrero de 2014.
- Vale de Almeida, Miguel. "Corpos marginais: notas etnográficas sobre páginas 'de polícia' e páginas 'de sociedade'." *Cadernos Pagu* 14 (2000): 129-147.
- Vieira Botti, Mariana. "Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher." *Cadernos Pagu* 21 (2003): 103-131.

**Cómo citar este artículo:**

Triquell, Agustina. "Fijar cada reflejo: imagen fotográfica, retratos y experiencia subjetiva." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 165-185, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-1.frif>

