

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría

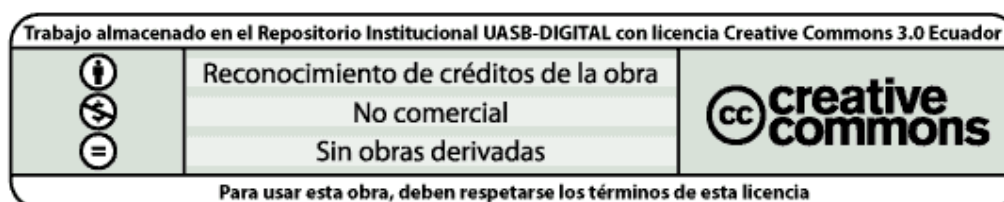
en Comunicación

Nuevos usos sociales de la fotografía.

**Formas de representación y auto-representación fotográfica en las comunidades
virtuales**

José J. Egas C.

2009



Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

José J. Egas C.

Junio 2009

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría
en Comunicación

Nuevos usos sociales de la fotografía.

**Formas de representación y auto-representación fotográfica en las comunidades
virtuales**

José J. Egas C.

TUTOR:

Dr. José Laso Ribadeneira

Quito

2009

ABSTRACT

La presente tesis busca analizar el fenómeno social que representa la fotografía en el contexto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación partiendo del diagnóstico conceptual del procedimiento fotográfico. Se realiza una reflexión acerca del papel que juega la fotografía en la construcción de identidades personales en el marco de la representación social; en este contexto se plantea un análisis de las herramientas de connotación icónica que son puestas en práctica al momento de construir personalidades mediante el uso y la exhibición de fotografías. Se analiza el tema del desplazamiento de la frontera entre lo público y lo privado en el contexto de los usos sociales que se le han atribuido a la fotografía en los nuevos tiempos atravesados por el avance tecnológico.

Para Gaby y Felipe...

CONTENIDO

Introducción	9
Capítulo uno. La encrucijada de la imagen fotográfica. Retrospectiva conceptual.	17
<i>Diagonal relación imagen – referente</i>	18
<i>La fotografía digital... ¿se inaugura un estatuto post fotográfico?</i>	22
<i>La red. Segundo interfaz, segundo vaciamiento, segundo aniquilamiento del áurea.</i>	27
<i>El complejo tema de la representación</i>	29
<i>Las NTIC: Técnica vs. Cultura: el escenario del juego fotográfico.</i>	33
<i>Afinando la definición sobre las comunidades virtuales</i>	38
Capítulo dos. La fotografía entre lo público y lo privado. Estrategias para ser social en la red.	39
<i>El vértice entre lo público y lo privado</i>	40
<i>Las estrategias para ser social. Connotación fotográfica.</i>	45
<i> La pose</i>	46
<i> Los objetos</i>	50
<i> La sintaxis</i>	51
<i> Los escenarios</i>	52
<i> Ritos y solemnidades</i>	53
<i> Rupturas y transgresiones</i>	54
<i>La connotación no gráfica. El pie de foto: una herramienta especial.</i>	55
Capítulo tres. Reflexiones finales. La nueva condición fotográfica.	59
<i>Heterogéneos elementos de representación</i>	60
<i>La saga representación – tecnología digital – simulacro</i>	64
<i>Aproximaciones seductoras sobre la imagen. En torno a las fotos analizadas.</i>	66
<i>La relación dislocada: realidad, representación, ideología.</i>	67
<i>El atrevido abordaje de la seducción a partir de la imagen</i>	70
Conclusiones finales	73
Bibliografía	76
Anexos	82
<i>anexo 1. Fotos y datos hi5. Mujeres.</i>	82
<i>anexo 2. Fotos y datos hi5. Hombres.</i>	91

En estos casos, el recuerdo le resultaba confuso; como esas fotografías en que las personas se han movido en el momento de tomarlas y presentan dos o tres cabezas, o unas líneas temblorosas rodeando los contornos.

J. C. Onetti

Tiempo de abrazar

INTRODUCCIÓN

La presente investigación ubica su objeto de estudio en la fotografía. Se busca analizar la función, la estética y la composición de ciertas fotografías que los sujetos sociales utilizan como formas de representación dentro de un contexto determinado: las “comunidades virtuales de amigos” en Internet; los mismos que son espacios en línea que ofrecen una plataforma mediante la cual el usuario publica ciertos aspectos de su identidad a través de fotos, datos personales, auto descripciones y otras informaciones permitiéndole auto-representarse; la muestra de las fotografías analizadas provendrá del soporte hi5 (www.hi5.com).

En este contexto, las fotografías como elementos de conformación de identidades, como estrategias de visibilización, o como formas de representación de la realidad dan cuenta de nuevas formas de usar la técnica y la imagen. Lo que se busca en esta tesis es profundizar el análisis sobre estos nuevos *usos sociales* que la fotografía adquiere cuando se la presenta en los nuevos soportes informacionales y de comunicación, como el caso del Internet, y específicamente las comunidades virtuales. Por lo tanto, la tesis pretende analizar la producción del discurso fotográfico que los miembros de estas comunidades virtuales conforman de acuerdo a sus estrategias sociales.

La pregunta central que guía la investigación se interpela: ¿Cómo funciona la fotografía en los escenarios de la Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación NTIC que evidencian el tránsito de lo aureático a lo efímero? La respuesta a esa pregunta constituye la hipótesis: Se sugiere que esta trama estaría mediada por la aceleración de la técnica y la exigencia que ese avance solicita a los sujetos que se acomodan a nuevos escenarios en donde los usos sociales de algunos

instrumentos, como la fotografía, se adaptan a la nueva expresión de la sociedad valiéndose de una serie de herramientas de representación actuales e históricas. La fotografía ahora sirve para ser social dentro de la estructura que el Internet propone, es decir, para construir identidades, formas de representación, poniendo en juego el vértice entre lo público y lo privado.

En lo que se refiere a la perspectiva metodológica es importante precisar dos puntos; por un lado la metodología de muestreo que en sí misma constituyó una reflexión epistemológica; y por otro lado la forma de enfocar el análisis de la fotografía en las comunidades virtuales como instrumentos identitarios. Vamos a tratar en primer lugar la selección de la muestra de fotografías con la cuales se va a trabajar: el universo está compuesto por el total de fotografías publicadas por los usuarios de Hi5 entre mujeres y hombres provenientes de la ciudad de Quito y que son parte de una red específica que se determina por la inclusión de sujetos dispersados a partir del perfil de un usuario, que en este caso es el autor de la presente tesis; es decir, la red la constituyen todos los amigos de los amigos del usuario prolongando la extensión de la misma.

El total de usuarios es de 17176. A pesar de que la heterogeneidad numérica de las fotografías publicadas por los usuarios es muy amplia cada uno de ellos/as tiene un promedio relativo de 20 fotografías dispuestas en diferentes álbumes que ellos mismos crean. La diversidad de tipos y número de álbumes también es considerablemente extensa por lo que no es preciso determinar un promedio de los álbumes creados. Si hablamos de 20 fotografías promedio por usuario tendríamos una dimensión relativa del universo de 343520 fotografías.

El extenso tamaño del universo sugiere adoptar un procedimiento en el cual las fotografías serán seleccionadas por el investigador considerando los criterios relevantes

para el estudio. Algunos de estos criterios enmarcan fotografías que contemplen básicamente retratos, la mayoría de ellos retratos personales, las cuales constituyen lo que se considera como fotos de auto presentación donde en ciertos casos también se incluyen fotos grupales sea con amigos o familiares; se considera en la selección criterios de género y edad del usuario dueño de la foto, es decir, de la persona auto representada. Sin embargo el criterio central para la selección de la muestra será una estimación personal basada en una adaptación de los conceptos de *Studium* y *Punctum* desarrollados por Barthes¹.

Sin ser un ajuste exacto de los conceptos éstos facilitan la lectura de las fotografías; son fotos que si bien se aproximan más bien al campo del *studium*, en tanto una dimensión en la cual el sujeto mirante, el consumidor de imágenes, en este caso el investigador, reconoce el fondo de la intención tras el *studium*: “dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en sí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Ibíd.: 66-67).

En el caso del *studium* yo como espectador me dirijo a las fotos, mi cultura me ordena, en este sentido, para la selección de la muestra este es un avatar subjetivo que me indica que tomar y que dejar, advirtiendo permanentemente las intenciones del dueño de la fotografía que en algunos casos el mismo es el *operator* que llega a instituir, de esta manera, el contrato entre creadores y consumidores lo cual se adapta funcionalmente para los propósitos del estudio. En este sentido yo recibo las fotos seleccionadas en el marco de un interés general que me muestra las implicaciones de constituirse en testimonios de un nuevo orden de fotografía mediada por dos interfaces particulares, tanto la mediación virtual del Internet como el producto del lento tránsito

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 63-67.

de lo analógico (del sentido más manual y químico de la fotografía) a lo digital (el sentido más invisible del proceso fotográfico); de esta manera logro percibir el *studium*, como dice Barthes: “las saboreo como cuadros históricos buenos” (Ibíd.: 64), cuadros históricos de este proceso de cambio en la naturaleza fotográfica.

En cuanto al *Punctum* las fotografías analizadas al ser parte de un universo limitado² no tienen mayor capacidad para liberar el *Punctum*. Hablamos, casi en la totalidad, de fotos de auto presentación y representación, por tanto fotos que buscan mostrar la personalidad de los fotografiados, formas de decir “así requiero ver” frente a quienes decidan mirarme. En este sentido gran parte de las fotografías no han conseguido concentrar “ese azar que en ellas me despuntaría” (Ibíd.: 65), salvo una imagen en el caso de la muestra de los hombres (foto #5c) que por su capacidad de transgresión (violación, atropello) a la norma ha suscitado la atención y puesto que ha sido un tipo de imágenes recurrentes (se han encontrado en el azar de la selección alrededor de unas cinco imágenes similares).

Se ha considerado como tamaño ideal de la muestra el uso de los perfiles de 14 usuarios, 7 hombres y 7 mujeres cuyas edades fluctúen entre los 18 y los 35 años; de cada uno de los cuales se tomen 3 fotografías. El tamaño de la muestra estará compuesto por 42 fotografías. La foto inicial, la foto de presentación, foto de perfil como se llama, que es la primera impresión que se obtiene de los usuarios será la foto a partir de la cual el investigador percibe el nivel de manifestación de las dos categorías que guían la selección.

Es importante mirar la forma en que se recorre las imágenes dentro de este particular soporte a fin de mirar, reflexionar y finalmente seleccionar las fotografías

² A pesar de su gran extensión el universo limita en gran medida la tipología de las fotos que se va a analizar al ser fotografías expuestas en un determinado soporte, con ciertas intenciones específicas de sus propietarios, mediadas por características extra fotográficas tales como la forma de exponerlas: en un interfaz nuevo (la pantalla) en cuyo contenido se puede apreciar otros elementos textuales y gráficos que modifican la naturaleza de la fotografía en sí misma.

sigue un procedimiento propio: su lógica es rizomática; una lógica dispuesta no en base a la estructura jerárquica vertical; se sigue una pragmática de recorrido por el universo en la cual el centro, de donde se expande el conocimiento, no funda idea alguna sino que existen muchos centros entrecruzados, interconectados o desconectados; es una disposición de imágenes sin un principio ordenado de seguimiento lógico, una disposición de *velocidades*: “velocidades infinitas cuya desaparición y aparición coincide. Son velocidades infinitas que se confunden con la inmovilidad de la nada incolora y silenciosa que recorren, sin naturaleza ni pensamiento”³. En la manera de navegar y conocer los perfiles de las personas se lleva a cabo una acción rizomática en tanto “los eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él (el rizoma) con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no solo regimenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.”⁴. En ese sentido, la naturaleza misma de la selección de la muestra es epistemológicamente distinta en tanto sigue un procedimiento que se adapta a la esencia del soporte virtual, es decir, el Hi5.

Ahora, ¿Cómo se enfoca el análisis general a partir de nuestro argumento que propone que la fotografía se constituye en un pleno elemento de construcción identitaria agilitado por los medios tecnológicos? Con el desarrollo de las Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación el Internet se ha consolidado como el medio más viable para establecer condiciones comunicativas ágiles entre los sujetos sociales de todo el mundo. El Internet se consolida como un espacio en el cual estos sujetos sociales despliegan prácticas que determinan su comportamiento en la vida material, es decir, entendemos al Internet como un espacio en el cual se ejercen las formas culturales. En ese sentido entendemos que las nuevas formas tecnológicas, entre las cuales está el

³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 202

⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia; Pre-textos, 2000, p.13

Internet con sus expresiones específicas como el Hi5 que hoy nos ocupa, plantean su adaptación a partir del desarrollo de los aspectos socioculturales inherentes al proceso humano; desde este punto de vista es insinuante el planteamiento de Wolton acerca de la urgencia por “desatar el yugo de la tecnología en lo que respecta a la comunicación, ya que lo esencial de esta es de otro orden: cultural y social.”⁵

Desde la perspectiva antes descrita el tema de las comunidades virtuales y sus procesos internos plantean la posibilidad de buscar respuestas a una serie de preguntas en torno a los cambios que surgen en las relaciones humanas dentro de estos nuevos espacios. El tema de la movilidad de la frontera entre lo que se ve, lo público, y lo que se oculta, por pertenecer al carácter privado sugiere pensar que las relaciones sociales mediatizadas por tecnología, específicamente una computadora y una conexión al Internet, si bien tienen las estructuras elementales de la vida material (empírica) contienen también una serie de modificaciones causadas por el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, y más que todo de la “información”. La fotografía en ese contexto aparece como una herramienta completamente instrumental para desarrollar identidades, podríamos hablar de una liberación de las personalidades, una multiplicación del yo; para entender el enfoque que se quiere dar al análisis específico que ocupa esta tesis es sugerente la versión de Corona⁶ en torno a las fotografías de las cuales los indígenas huicholas habían sido autores y partícipes:

“Lo que vemos no es más la mirada hegemónica, ni es la participación pasiva, sorprendida o disgustada del fotografiado, sino el deseo consciente de mostrarse y hacerse ver. Las fotografías muestran la mirada joven de los fotógrafos, su vitalidad, sus intereses, la forma en que desean ser vistos. Lejos están las

⁵ Dominique Wolton, *Internet ¿Y después?*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 203

⁶ Sarah Corona, “*Así me quería ver*”. *Reflexiones sobre comunicación y reconocimiento* Diálogo Comunicación y Diversidad Cultural, Forum Universal de las Culturas, extraído de: www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/48_corona.pdf, Barcelona, 2004, p.1

fotografías del indio bucólico, extravagante, insólito, triste o resignado. La construcción de una sociedad democrática requiere que los actores se relacionen sin prejuicios y libres de estereotipos estigmatizantes. La posibilidad de deliberar acerca de nuestras diferencias, hoy impostergable, depende del reconocimiento debido hacia los demás. Si aceptamos mirarlos como ellos desean ser vistos, estamos frente a una oportunidad de relacionarnos en el espacio público y hacer política.”

Lo mismo sucede con los sujetos del Hi5; han dejado de ser sujetos fotografiados, el encuentro inicial entre fotógrafo y objeto se elimina. La dimensión del fotógrafo como sujeto hegemónico en la relación se anula por completo planteando un segundo momento de relación: lo que el fotógrafo hacía antes, ahora lo hace el fotografiado, como lo hacen los indios huicholas, y al hacer construyen identidad libremente poniendo en juego, tensionando y desplegando valores, principios, ideologías, es decir, cultura.

La tesis está estructurada en base a tres ejes de análisis que se constituyen como capítulos: el primero es una reflexión retrospectiva sobre los conceptos que sitúan la discusión transversal de la tesis, se aborda el tema de la fotografía en el contexto histórico, las diversas aproximaciones teóricas sobre la fotografía en relación al referente en el contexto de la verosimilitud, la función del operador y su cultura, en esta misma perspectiva se analiza el tema de la representación como elemento estructurante en la construcción fotográfica, y se aborda la cuestión de la técnica, desplegando el enfoque a la naturaleza del Internet y los significados de su desarrollo informacional, en esta parte se considera una breve aproximación sobre lo que son las comunidades virtuales; dentro de este mismo capítulo se considera a la fotografía digital y al Internet

como elementos constitutivos de un posible estatuto post.-fotográfico donde se abandona varios de los elementos planteados en análisis tradicional sobre la verosimilitud y la representación.

En el segundo capítulo se considera la discusión sobre la forma en que la fotografía se constituye como un elemento de representación identitaria, se pretende analizar la manera en la que las fotografías de *aficionado* o *amateur* que se presenta en los soportes de los grupos virtuales inciden en la variación de la frontera entre lo público y lo privado en tanto estos soportes se constituyen como “álbumes” fotográficos de carácter público; por otra parte, en este mismo capítulo se analiza las herramientas de connotación como la pose, los objetos, las solemnidades y el “anclaje de sentido” de cada fotografía, es decir, la manera en que el texto explicativo que cada fotografía tiene matiza el sentido proveyéndole de un nuevo sentido social a la fotografía; todos estos elementos connotativos son funcionales para la construcción identitaria.

Finalmente, en el tercer capítulo se cierra la discusión enfocando la reflexión en torno a la capacidad de la fotografía de constituirse un elemento para la conformación de identidades incluyendo en la reflexión la posibilidad de un simulacro de la imagen y el tema del deseo a partir de la contemplación de la fotografía. En este capítulo se analiza la relación entre el sujeto, la técnica y la cultura, sus consecuencias a partir de la operación fotográfica y de la manera en que esta relación se materializa en los portales de Internet.

1.) CAPÍTULO UNO. LA ENCRUCIJADA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA. RETROSPECTIVA CONCEPTUAL.

A fin de definir el panorama conceptual para tratar el tema de los nuevos usos sociales de la fotografía es necesario realizar varias aproximaciones generales sobre temas específicos. En el presente capítulo se realiza una reflexión en torno a la manera en que se ha discutido la relación entre la imagen fotográfica y el referente, un tema en cuya esencia se puede discernir algunas tendencias; en este punto es importante matizar ciertos detalles de la fotografía digital donde se amplía el nivel de ambigüedad al intentar determinar los orígenes y las consecuencias de la verosimilitud.

Por otra parte también se trata el concepto de representación dentro del marco de la fotografía, en este sentido, es preciso relacionar ciertas nociones filosóficas con ciertos efectos que la práctica fotográfica produce al representar; y por otra parte lo que se busca es definir los procesos de autorepresentación, es decir, identificar teóricamente los enfoques sobre la dinámica conceptual de la autorepresentación, especialmente desde la perspectiva ideológica, a fin de determinar las lógicas que guían a los sujetos sociales al momento de auto representarse. Dentro de este enfoque es significativo también referirse a las formas de representar a través del retrato y el auto retrato fotográfico.

La materia de las nuevas tecnologías de la información y comunicación (NTIC) alberga un complejo conjunto de redes, soportes, servicios y aparatos físicos que buscan transmitir, procesar y almacenar información en cuyo centro de acción se ubica el Internet como plataforma de operación. En este sentido es necesario ubicar la discusión en torno a ciertas particularidades de esta plataforma y discernir dentro de ella las comunidades virtuales estableciendo los detalles y sus propiedades, dentro de esta

perspectiva, se plantea la posibilidad de establecer un estatuto post-fotográfico con características particulares a partir de la relación cada vez más estrecha del fenómeno fotográfico con la técnica, expresada esta última en dos dimensiones por una parte la fotografía digital y por otra el Internet.

Diagonal relación imagen - referente

Al realizar una retrospectiva cronológica del avance teórico sobre los preceptos fotográficos es posible encontrar básicamente tres dimensiones esenciales⁷ que buscan determinar la relación entre la imagen fotográfica y el referente. La primera de ellas, la más antigua, se refiere a la fotografía como un fiel reflejo de la realidad, es decir, se entiende la fotografía como un proceso mimético que persigue imitar inflexiblemente los fenómenos de la realidad. La fotografía en un primer momento se constituye como una tecnología que ampara en su mismo procedimiento mecánico la posibilidad de realizar una copia (un duplicado casi idéntico) de lo que se tiene empíricamente en el mundo real. En este sentido la fotografía marca una clara ruptura con la pintura que a partir del nacimiento de la imagen fotográfica aquella se ve desplazada, quizás redimida, de aquella función mimética en la que se ubicaba junto a las demás artes plásticas (incluso artes dramáticas y poéticas) desde Platón y Aristóteles.

“La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario” (Ibíd.: 27).

⁷ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 19-51.

Esto implica una transición esencial en el procedimiento de creación artística, es justamente aquí donde se produce la ambigüedad, o sea, el nivel de *arte* que posee la fotografía; la cuestión es si la fotografía se refiere a un arte de creación o es simplemente un procedimiento de registro; en este sentido cabe advertir que el procedimiento fotográfico tiene como materia misma su soporte, es decir, la cámara obscura primero (Niépce), el daguerrotipo luego (Daguerre) y más tarde las Kodak; en este sentido se puede pensar que la fotografía inicialmente es un arte sin función artística; el procedimiento esencial para la fundación de la fotografía es físico (procedimiento que permite que una superficie se vuelva sensible a la luz), es objetivo antes que subjetivo, concreto antes que abstracto.

Otra perspectiva conceptual en torno a la fotografía es la que se refiere a ésta como un procedimiento mediante el cual la realidad es transfigurada. En este sentido el fotógrafo, es decir el personero de la técnica adquiere mayor sentido, se transforma, desde esta perspectiva, en emisario de una subjetividad particular; es decir, mediante este se decide qué es lo que se congela en la imagen, qué de la realidad, si se quiere. En este sentido uno de los criterios más clarificadores que interesan para el presente estudio es el de Bourdieu:

“La fotografía fija un aspecto de lo real que nunca es el resultado de una relación arbitraria y, por ello mismo, de una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo son retenidas aquellas visuales que se dan en el momento y a partir de un punto de vista único [...] Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”⁸

⁸ Pierre Bourdieu, *La fotografía. Un arte medio*; Gustavo Gilli, Barcelona, 2003, pp. 135-136.

Es dentro de esta perspectiva que podemos ubicar parte del análisis de las fotografías expuestas en las comunidades virtuales, ellas despliegan funciones sociales adecuadas al *habitus* (en términos de Bourdieu) de cada uno de los participantes, es decir, los fotógrafos aficionados que colocan allí sus imágenes, las fotografías finalmente no buscan exponer una realidad objetiva e inmutable sino que pretenden mostrar algo específico, algo que llame la atención, a fin de cuentas, que sirva para algo, que sirva para ser alguien específico.

Por otra parte, el aspecto no mimético de la fotografía se expresa claramente en la incapacidad de ésta de transmitir la totalidad de las características de la realidad concreta, es decir, la tridimensionalidad del objeto fotografiado, la movilidad temporal (aquí se establece una pausa absoluta al tiempo, el efecto de congelamiento es claro), y todas los demás alcances de los sentidos omitidos tales como el olfativo y el sensitivo. Sin embargo, al tener en cuenta esta perspectiva se puede advertir que el avance de la técnica frente a la cultura reduce la distancia entre la realidad objetiva y la virtualidad; esto lo analizaré en la parte dedicada al soporte informático del Internet.

La tercera dimensión teórica en torno al acto fotográfico se refiere a un proceso mediante el cual se produce una representación pura del referente, es decir existe una contigüidad física del referente con el signo, y esta pertenece exclusivamente al orden del *índex* (Dubois; op.cit.: 42).

Para abordar el tema es interesante partir de un fragmento de Barthes⁹ que sugiere significativamente:

“Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a

⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 31

otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable”.

Inicialmente la proposición de Barthes sugiere una alianza íntima con la memoria; la memoria también *reproduce al infinito algo que ha tenido lugar una sola vez*, además de *repetir mecánicamente* hechos antiguos, rememorados, *hechos existenciales*. Aquellos hechos son hechos que se necesita rememorar, en ese sentido, lo que se fotografía¹⁰ responde casi obligatoriamente a algo que en el futuro se quiere rememorar. Y en este sentido, el rememorar algo siempre pretendió indicar un deseo por el pasado. Muchas de las fotografías que se analizan provenientes el Hi5 rememoran el pasado: vacaciones, aventuras, viajes, etc. todo pretérito.

Lo que rememora la fotografía es aquella categoría de lo real en la cual el referente registrado no corresponde directamente al objeto *per se*, lo que en términos kantianos equivaldría a la *cosa en sí* o al *objeto trascendental*, pero que tampoco remite directamente a un fenómeno, es decir, al *hecho existencial*; sino a la huella de ese fenómeno, a la pisada de ese *hecho existencial*; algo similar a la imagen acústica descrita por Saussure¹¹ en el caso de la lingüística. En el siguiente párrafo la aproximación es adecuada:

“Esas imágenes [las fotográficas] son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es

¹⁰ Al menos lo que se fotografía en el acto tradicional de la cámara analógica donde la mediación digital no volvía tan abrupta la posibilidad de hacer clic en el disparador.

¹¹ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, pp. 36-43.

una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”¹²

La fotografía digital... ¿Inaugura un Estatuto post-fotográfico?

Como posible estatuto posfotográfico la foto digital inaugura una nueva era en la fotografía y en la comunicación. Sin embargo sigue manteniendo una tensión que no elimina del todo los antiguos valores con los cuales la fotografía nació. Ese nacimiento de la fotografía se produce delimitando espacios; la fotografía estuvo siempre muy asociada a lo doméstico, a la esfera privada en la cual la familia es el exponente más claro. Los álbumes familiares que guardan viejos recuerdos plasmados en imágenes fotográficas son un claro ejemplo de aquella morada de la cual la fotografía es parte indiscutible.

Explorando la lectura de Barthes (1998: 169) se lee: “Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente: la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público”; (se diría que es la era de la fotografía digital la que más intensifica esa operación). El álbum de fotos de la familia es un instrumento que permite publicitar lo privado, la familia se presenta con el álbum; el álbum familiar es lo que permite, como diría Silva, *hacerse y hacernos memoria visual nosotros mismo*. El álbum es el espacio de archivo; es el archivo visual de la casa. El álbum puede entenderse “como un tipo muy original de archivo, sentimental cuanto espontáneo; privado cuanto secreto e histórico. Libre como ritual, en el cual retratamos

¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Buenos Aires, 2006, p. 216.

las pasiones y las historias familiares”¹³. Pero, ¿A qué se debe esta remembranza por el álbum? Justamente el epicentro de la remembranza aún romántica por el álbum está en el permanente ejercicio de la trans-temporalidad que supone el accionar de la memoria que conjuga un recuerdo del pasado que se activa en el presente, y muy probablemente se proyecta en el futuro. En este sentido el despliegue temporal que supone el recordar mediante las imágenes fotográficas poniendo en juego la memoria condensa un sistema de representación que se rige por el estatuto de lo que fue cierto contexto en el pasado y lo que supone ser en el futuro. Cabe notar que en el álbum familiar tradicional se revive momentos pasados, esos momentos mediados por las fotografías constituyen el sistema de representación; en este contexto el presente se supone volátil.

En esta medida, el álbum tradicional o familiar, supone *per se* ese procedimiento de remembranza, mientras que el álbum moderno o virtual implica mantener el presente activo mediante la constante variación y actualización de fotografías; en este tipo de álbum las fotografías ya no cumplen el papel memorísticos sino que se transforman en instrumentos de *proyección* identitaria.

Con el advenimiento de la tecnología en su expresión instrumental, la fotografía se ve drásticamente modificada por el paso de lo anacrónico a lo digital ubicándose poco a poco más en un espacio de ocio y entretenimiento antes que de distensión artística. La fotografía se consolida como una actividad de entretenimiento en tanto el tomar fotos esta al alcance de todos; recordamos que con solo oprimir el botón ya está consumado el hecho (el clic de la toma es un recurrente referente de lo que hace la fotografía).

La accesibilidad que la fotografía digital ofrece constituye un elemento interesante, ahora todos somos capaces de encuadrar el segmento de realidad que

¹³ Armando Silva, “La fotografía en el álbum de familia”; En: Bayardo, Rubens y Mónica Lacarrieu (Comp.); “La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos”; CICUS / La Crujía, Buenos Aires, 1999, p. 188

queremos congelar y aplastar el botón; la digitalización de la fotografía conllevó un flujo impresionante de fotografías *instantáneas*, muchas de las que ahora vemos en el Internet al poner un nombre propio en el buscador son fotografías instantáneas, la gran mayoría de fotos expuestas en Hi5 son fotografías digitales. Todas estas fotografías intensifican el concepto de instantáneo ya que al tomar la fotografía el fotógrafo y los fotografiados pueden ver el producto de ese acto fotográfico, es posible borrar la foto si no se ajusta a la imagen deseada y tomar otra, o si se ajusta conservarla y hacerla parte del archivo icónico que reproduce la existencia de la memoria íntima del fotógrafo y del fotografiado. Este proceso es otro de los que caracterizan las nuevas imágenes, éstas son más corregibles, son fácilmente suprimibles y fácilmente repetibles.

Esta facilidad de crear imágenes en la vida moderna, a través de equipos digitales que simplifican la operación, produce, desde el punto de vista que aquí queremos proponer, la minimización del *áurea*. Es el proceso de repetición, es decir, el hecho de saber que existen tantas posibles fotografías que pueden ser captadas si la inicial falla, lo que produce un primer despojamiento *aureático*. Es como si el referente fuera desvaneciéndose hasta convertir la fotografía en un papel con algo, pero que es algo ya no exista como referente, es decir, que ya nos sea el contenido lo que de significado a la foto. Lo efímero de la operación fotográfica es lo que hace de las fotografías instantáneas o digitales también efímeras. Martín-Barbero¹⁴ a partir de Benjamín reflexiona sobre el detrimento del *aura*:

“El nuevo *sensorium* es el que se expresa y materializa en las técnicas que como la fotografía o el cine violan, profanan la sacralidad del *aura* —“la manifestación irrepetible de una *lejanía*”—, haciendo posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas. De lo que habla la muerte del *aura* en la

¹⁴ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*; Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, P. 64-65.

obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y gozarlas”.

Lo que interesa aquí es el momento posterior a la ruptura del halo donde el hombre común empieza a percibir nuevas sensaciones a través de la fotografía; en términos generales, es la experiencia cultural que hay detrás de *ver* cada fotografía y de *hacer ver* cada una de esas fotografías, es decir es una dinámica de ida y vuelta, exhibir-ver, ver-exhibir.

La recepción fotográfica viene a ser una recepción donde se aminora el distanciamiento, donde la percepción es múltiple y colectiva, donde la misma fotografía se incorpora a su sujeto, la masa (Ibíd.: 67). Lo que finalmente pone en crisis la fotografía es la representación del arte tradicional, es decir, plantea mediante el acceso liberado de la *cultura* (en tanto concepto antropológico, y en tanto *cultura de masas*) una modificación en la forma de mirar la imagen fotográfica, variando también la percepción del referente, haciendo de los referentes mayormente culturales, es decir, mayormente convencionales, mayormente masivos, en otras palabras, en el mirar fotográfico se consolida un mirar más sencillo en detrimento de un mirar más profundo, un mirar de recogimiento y meditación, propio de la pintura artística. Lo que la fotografía facilita, en términos generales, es la apertura de los referentes; lo mismo que a su vez posibilita el ingreso de la cultura a la verdadera interpretación.

El acto ritual que comprendía captar una fotografía se desvanece al ser la técnica lo que interfiere en la mediación entre fotógrafo y fotografiado; aquella fabricación de otro cuerpo que performa el fotografiado al posar pierde fuerza al multiplicarse; se multiplica porque no es solo una la foto que tomo, ya que la primera sale “movida”, la

segunda no me gusta, la tercera no le gusta al fotografiado. Entonces el aura de aquella foto inicial no comprende, por lo menos del todo, los dominios de una foto repetida, es como que la fotografía instantánea elimina la originalidad que la fotografía clásica imponía a la imagen.

Aquella inmediatez que la fotografía digital ofrece no es más que una posibilidad de fuga que nunca llega a consumarse. Cuando el fotografiado se levanta de la escena y va corriendo a ver como salio se pierde otro referente que la fotografía clásica había inaugurado en la medida en que ésta proponía una espera, un ritual que administraba momentos de un erotismo que postergaba el deseo cargando de significado al referente; es decir, la espera hasta conocer el resultado de la mi presentación en la fotografía hacía que esa representación sea realmente eso y no un vaciamiento del referente. En las instantáneas me veo inmediatamente suspendiendo el erotismo.

Se podría decir que lo que hace la fotografía digital es racionalizar la fotografía. Y si había rastros de racionalización lo que hace es acentuarlos hasta los límites. La fotografía clásica lo que hacía, mediante el referente, era instaurar un sentimiento pasional en torno a la muerte, el fotógrafo se constituía en un emisario de la muerte al congelar un referente y esperar su desaparición con la cual la foto goza de una aura total.

Con la racionalización de la fotografía mediante las instantáneas o digitales lo que se produce es un efecto contrario, la fotografía, así el referente, sea éste una persona o una cosa, haya muerto o desaparecido, la tecnología es capaz de revivir o reaparecer mediante su modificación¹⁵. Photoshop es un claro ejemplo de ello. En ese sentido se pierde el miedo a perder una foto, se pierde el miedo, diríamos, a morir, siguiendo las líneas del racionalismo clásico; entonces, si estas son solo algunas de las características

¹⁵ Kevin Robins, *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?*; En: Lister, Martin (Comp.); *“La imagen fotográfica en la cultura digital”*; Paidós, Barcelona, 1997, p. 64

que la fotografía digital administra sobre la representación mediante imágenes es posible suponer que definitivamente la post-fotografía empieza a arribar.

La red. Segundo interfaz, segundo vaciamiento, segundo aniquilamiento del áurea.

Planteamos aquí que la plataforma del Internet, necesariamente reducida a un interfaz (la pantalla del computador) constituye el segundo interfaz puesto que consideramos que la fotografía en si misma, al presentar la imagen, se constituye como el primer interfaz en la medida en que media entre la mirada del espectador y la realidad *congelada* que la foto exhibe.

Al revisar las imágenes que aparecen en el Internet las fotos que los usuarios de Hi5 ubican en la plataforma de sus perfiles o las fotografías que son albergadas en los espacios virtuales de “hospedaje de imágenes” como Flickr (un servicio de yahoo) notamos que se producen algunos fenómenos de lo que aquí consideramos como segundo vaciamiento. Planteamos que la tensión entre lo público y lo privado vuelve aquí a jugar el juego. Llama la atención ver cómo en una anécdota de Silva (1999) mientras realizaba su investigación sobre el álbum familiar una familia que había decidido colaborar mostrándole su álbum de fotos no le mostraba “su” álbum sino “sus”, todos “sus” álbumes. Esto nos hace pensar en la posibilidad que desde siempre ha existido ese deseo velado por explicitar lo privado, empezaba la irrupción de lo privado en lo público.

Sin embargo lo que aquí debe llamar a la atención es que aquel paso del álbum familiar a lo que ahora se ha constituido en otro álbum, familiar o no, seguramente fragmentado, constituye el fenómeno mediante el cual la fotografía casi llega a su vaciamiento total. Ese álbum al que nos referimos, que aún, con esperanza o nostalgia

seguimos pensando que no es un álbum, es el Internet. Lo feroz, lo violento del paso de un soporte a otro es lo que quiebra toda posibilidad de entendimiento de que las sociedades actuales sigan aquella idea (ahora parece ingenua) de lo que la familia que Silva interrogaba pensaba con entusiasmo: mostrar nuestras fotos, las mejores fotos. Aquí la pregunta es a quién; en el caso de la familia: a Silva y a algunos pocos familiares más; en el caso de los usuarios del hi5 o de la red: a todos quienes les plazca mirar. Lo que aquí llamamos el segundo vaciamiento aureático es justamente este proceso mediante el cual todos ven la foto porque está en la gran “cartelera” pública que es el Internet. Son las miradas, el poder de tantos ojos lo que parecería ser la causa de ese vaciamiento febril que sufre la imagen.

Pero, ¿Qué función cumplen este tipo de imágenes colgadas en la red? ¿Es la misma función que tenían las fotos de la familia en el álbum familiar? Definitivamente son funciones totalmente distintas. Las fotos del álbum aún representan, aún tienen referente; las fotos del Internet llegan a éste medio vaciadas y cuando se instalan se vacían por completo por el fenómeno que anotamos antes. Ahora, si las fotos están vaciadas y no representan nada ¿Qué hacen ahí? Lo único que hacen es enseñar el esqueleto de un referente muerto. Las fotografías del Internet lo que hacen es revelar el objeto, hacerlo existir, pero desde cero, borrada toda la referencialidad histórica que daba sentido a la fotografía del álbum familiar.

Lo que se plantea es que la fotografía ha dejado de ser lo que en sus inicios fue por esos dos momentos. La fotografía deja de recobrar sentido en relación a su referente, ya no representa. En la antigua fotografía lo que añorábamos es que la representación se prolongue, que el contenido quede representado. El argumento que queremos exponer es que la foto del Internet permanece vaciada, es decir su áurea se ha diluido ante el efecto descentralizador de tantas miradas que sobre ellas se han posado.

Lo que producen las fotos al exponerse en una vitrina pública a través del Internet es precisamente un efecto indicial mayor puesto que dejan en el espacio neutro¹⁶ una huella del referente¹⁷, en nuestro caso el referente se refiere reiterativamente a personas, y reiterativamente también son autoretratos; estos referentes ahí desperdigados van haciéndose huella, van dejando un humo que los ancla a una realidad perdida, pero anhelada. Vuelve, en este sentido el valor del álbum familia con sus características muy particulares: ser un espacio de exposición donde se negocian sentimientos pero en un ámbito privado, en un espacio propio de la intimidad de la familia, es un espacio para expresar las historias más inmediatas, más próximas, si se quiere más nuestras, finalmente más familiares.

El complejo tema de la representación

Intentar definir la fotografía implica una aventura conceptual penetrante, trae consigo una serie de nociones que deben ser previamente emprendidas y reflexionadas; una de ellas, de trascendental importancia, es la representación. La representación es un reemplazo, a decir de Enaudeau¹⁸: “representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia”. Este planteamiento en el caso de la fotografía es ilustrativo en tanto lo que se representa no es la cosa en sí misma (en términos kantianos), es decir el referente, sino que se identifica más bien con una postura ideológica de lo que se quiere mostrar, la representación, en este sentido, es engaño; allí el representante de la cosa en sí (es decir del referente real) viene a ser una máscara final, en este sentido, el retrato es un engaño donde se oculta la ideología y que en términos concretos se expresa

¹⁶ Roland Barthes, *Lo neutro*, México, Siglo XXI, 2004, p. 51.

¹⁷ En términos de Barthes (2004: 51) lo neutro es todo aquello que desbarata el paradigma, en este sentido esta parece ser una aproximación contigua para el caso del Internet en tanto este desbarata el paradigma convirtiéndose en un grado cero de la representación.

¹⁸ Corine Enaudeau, *La paradoja de la representación*; Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 27.

mostrando lo que se quiere ser a través de la pose, el encuadre, etc. En este sentido Zizek¹⁹, a partir de su enfoque respecto del espacio ideológico propone que ésta se basa en:

“el hecho de que la gente «no sabe lo que en realidad hace», en que tiene una falsa representación de la realidad social a la que pertenece (la distorsión la produce, por supuesto, la realidad misma”

En primer término la imagen fotográfica a la cual nos referiremos a lo largo de la investigación, las fotografías características de la plataforma del Hi5, se constituye en base a representaciones; las mismas que son generadas a partir de una ideología. Si miramos detenidamente la construcción de la realidad advertiremos en ella una primera impresión impostergable; a decir, que la ideología, en este caso, juega un papel trascendental: al tener ideología la gente «no sabe lo que en realidad hace», es decir, tiene una forma contradictoria con lo absoluto al momento de representar en consciencia la realidad, siendo ésta la que produce el efecto de ausencia de ser al momento de ser representada. Lo que se pretende, desde esta premisa, es plantear que la ideología constituye el elemento ideal para abordar la seducción de la imagen fotográfica en tanto ésta es efecto de aquella; en otros términos queremos decir que la ideología construye la imagen; y que, luego, la imagen es *per se*. Desde esta perspectiva adelantamos el planteamiento de que por medio de la fotografía, que es inicialmente ideología, se construye identidad; los sujetos sociales del Hi5 proponen ideología al proponer una pose determinada que los haga aparecer como un personaje humano determinado, por tanto construyen un alguien específico y particular, es decir, construyen: identidad.

¹⁹ Slavoj Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2007, p. 58.

Ahora, ¿Cómo opera la relación paradójica entre representación, referente de imagen e ideología? En primer lugar es preciso introducir en este espacio el tema de la mirada ya que es pertinente para entender la cuestión de la imagen, además de ser la operación precisa mediante la cual es más factible aproximarse a la relación entre lo que veo, es decir la “apariencia” (las sombras en el caso de la caverna de Platón), y la ideología, es decir, lo que hace que apariencia sea subjetiva. Entonces, ¿Cómo opera la mirada?, partamos desde una aclaración que realiza Zizek a partir de la fórmula lacaniana de la mirada: “La mirada marca el punto del objeto (el punto de la imagen) desde el cual el sujeto que ve ya es *mirado*, es decir que el objeto me está mirando”²⁰.

En este sentido, al mirar una imagen, la mirada no reside precisamente en el sujeto espectador de la imagen, sino que ésta reside justamente en el objeto mismo, es decir es la imagen que veo la que me mira, se podría decir que nuestra mirada es cooptada por la imagen, es absorbida por la imagen de tal forma que el acto del sujeto se convierte en acto del objeto. En tal virtud, la mirada del sujeto funciona como “una mancha, como una zona confusa que perturba la visibilidad transparente del cuadro e introduce una visión irreducible en mi relación con la imagen: yo nunca puedo verla en el punto desde el cual me mira; la visión y la mirada son constitutivamente asimétricos.” (Zizek; 2006: 110) Lo que entendemos en el fondo de este planteamiento es que la imagen no es pura.

Aquella idea de una imagen inmutable y pasiva pierde fundamento; la imagen, que a su vez es lo visto, adquiere forma y fondo, empieza a funcionar y actuar como acto de mirada. Si veo una fotografía cualquiera (de quien sea) de las que se encuentran a la disposición en las comunidades virtuales lo que llegamos a concluir, desde esta

²⁰ Slavoj Zizek, *Mirando el sesgo*, Paidós; Buenos Aires, 2006, p. 210.

perspectiva, es que la escena misma se convierte en sujeto activo de mirada, la escena nos mira y al mirarnos funda una ideología, una ideología fundada en el objeto.

Lo que proponemos aquí es que el referente mirado embiste desde una ideología referida; es decir, que el objeto que mira no existe sin que haya un sujeto que es mirado; es el proceso revertido del ver vano. En este sentido lo que regula y define quien mira y es mirado es una norma, una prohibición en el proceso de representación; es, sobre todo una prohibición en el proceso ideológico en tanto en sujeto no está consciente de que es mirada pero sin embargo él sigue mirando; sigue mirando ideológicamente sin saberse mirado ni fisgón. Lo que yo represento de algo real (de la realidad objetiva, positiva en términos cartesianos) se constituye a partir de una ideología que funda la norma. Esta norma permite que yo piense en el proceso revertido de la mirada donde el sujeto se vuelve objeto y deja de mirar para ser mirado.

La representación “solo se presenta a si misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau, Op. Cit.: 27). Así lo representado en la fotografía que queremos ver solo es representado mientras sea suplantado, mientras lo que se representa no sea claro, el referente se azucenita creando ambigüedad en la significación real de la cosa en si que la fotografía pretende representar.

En la fotografía la representación alcanza un doble sentido; si al momento de tomar la foto el sujeto fotografiado esta al tanto de que está siendo fotografiado sabrá representarse en la foto, será el para la foto y para el fotógrafo; sin embargo, si el sujeto fotografiado ignora que es fotografiado entonces la representación la lleva a cabo unilateralmente el fotógrafo.

En este sentido el tránsito de al representación depende de cómo se entienda al retrato; el retrato en su concepción mas básica se refiere a la “representación de una

persona por ella misma”; sin embargo lo que interesa aquí es adquirir mayores alcances en el tema de la representación del sujeto retratado. Lo que se propone es que el retrato:

“tenga su fin primeramente en una revelación (en un develamiento que haría salir al *yo* del cuadro; o sea, en un «destelamiento»...). Pero esto solo puede hacerse –si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego- a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su subjetividad, su ser-bajo-sí, su ser dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea una exposición”²¹

Desde esta perspectiva se afirma también la tendencia a seguir entendiendo el proceso fotográfico como un procedimiento indicial en tanto se requiere un profundo nivel de contacto con el referente, es decir, un procedimiento que acorte la distancia entre el referente y la imagen fotográfica; desde esta perspectiva la relación con el *yo* se intensifica produciendo una foto con cualidades supremas que inviten a la contemplación. En el capítulo final se volverá sobre la reflexión en torno a la representación.

Las NTIC: Técnica Vs. Cultura: El escenario del juego fotográfico.

A partir del avance de las Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación, con la cada vez más intensa presencia del Internet en la vida social de las generaciones más recientes se han concebido nuevas formas de establecer relaciones sociales que se adaptan a los soportes electrónicos que los mediatizan, esto quiere decir que las relaciones sociales se modifican en su naturaleza; la esencia de su cambio se ubica en la

²¹ Jean Luc Nancy; *La mirada del retrato*; Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 16.

manera de establecer el contacto poniendo en juego estrategias sociales mediadas por herramientas técnico instrumentales que privilegian la imagen como dispositivo de presentación.

En este sentido, el Internet se ha constituido como un espacio de contraposición de contenidos ideológicos, un espacio de encuentros y desencuentros sociales, por tanto políticos; el Internet es un lugar donde existe la posibilidad de establecer acuerdos entre los objetos de conocimiento y de los sujetos sociales, en ese sentido, es válida la apreciación sobre el ciberespacio como un sitio que “ofrece objetos moviéndose entre los grupos, memorias compartidas, hipertextos comunitarios para la constitución de colectivos inteligentes”²².

Este carácter dinámico y colectivo propio del Internet supuso el constante reajuste de las herramientas en línea tales como los *softwares* que acto seguido, ya funcionarizados para ejercer servicios a los sujetos que empezarían a explorar la red, se constituirían en portales específicos para satisfacer las nuevas y aceleradas necesidades de comunicación de la gran masa humana. Esto, sin embargo, sugiere pensar que los soportes que mediatizan la comunicación humana como los *softwares* convertidos en portales de web *libres y gratuitos* y cuyos objetivos especifican su intención de relacionar a la gente entre sí más allá que pertenecer a un desarrollo autónomo de las Nuevas Tecnologías plantean la adaptación de éstas al acelerado desarrollo de las necesidades socioculturales inherentes en la comunicación y cuya naturaleza se encuentra en la modificación del paradigma actual que rige el desarrollo humano en cuya esencia se ubica un planteamiento central que transforma, mediante el desarrollo de la técnica (*tecné*), la circulación de información determinando los lineamientos de la

²² Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 115.

consolidación antropológica del ser humano actual; estos cambios en el paradigma condensados en pocas palabras se lee en la siguiente cita de Lyotard:

“se puede decir que desde hace cuarenta años las ciencias y las técnicas llamadas de punta se apoyan en el lenguaje: la fonología y las teorías lingüísticas, los problemas de la comunicación y la cibernética, las álgebras modernas y la informática, los ordenadores y sus lenguajes, los problemas de traducción de los lenguajes y la búsqueda de compatibilidades entre lenguajes máquinas, los problemas de la memorización y los bancos de datos, la telemática y la puesta a punto de terminales «inteligentes» [...] La incidencia de esas transformaciones tecnológicas sobre el saber parece que debe de ser considerable. El saber se encuentra o se encontrará afectado en dos principales funciones: la investigación y la transmisión de conocimientos [...] Es razonable pensar que la multiplicación de las máquinas de información afecta y afectará a la circulación de los conocimientos tanto como lo ha hecho el desarrollo de los medios de circulación de hombres primero (transporte), de sonidos e imágenes después (media)”²³

A partir del cambio de paradigma lo que se encuentra en el trasfondo del problema es un conflicto esencial entre técnica y cultura; desde este punto de vista es insinuante el planteamiento de Wolton acerca de que todo cambio técnico o estructuración de un nuevo mercado, no es una ruptura en una economía generalizada de la comunicación, puesto que una economía de la comunicación a escala individual o social es diferente a una tecnología. Si una tecnología de comunicación juega un papel esencial, es porque simboliza, o cataliza, una ruptura radical que existe simultáneamente en la cultura de la sociedad”²⁴. En esa perspectiva es importante retribuir el valor de la

²³ Jean Francois Lyotard, *La condición Postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 23

²⁴ Dominique Wolton, *Internet ¿Y después?*, Barcelona, Gedisa, 2000: 38

cultura, sobre todo cuando están en juego los elementos de constitución social como la identidad y la representación puestos en juego a partir de las herramientas tecnológicas que se analizan en la presente investigación, por un lado, el procedimiento técnico que permite la captura de la imagen fotográfica y la totalidad de su significado, y la consolidación del medio técnico en el cual se expone el producto de ese procedimiento; ambos procedimientos de la técnica son reflejos plenos de las expresiones culturales.

Desde la perspectiva antes descrita el tema de las comunidades virtuales y sus procesos internos plantean la posibilidad de buscar respuestas a una serie de preguntas en torno a los cambios que surgen en las relaciones humanas dentro de estos nuevos espacios. El tema de la movilidad de la frontera entre lo que se ve, lo público, y lo que se oculta, por pertenecer al carácter privado sugiere pensar en que las relaciones sociales mediatizadas por tecnología, específicamente una computadora y una conexión al Internet, si bien tienen las estructuras elementales de la vida material (empírica) contienen también una serie de modificaciones causadas por el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, y más que todo de “información”.

El uso instrumental de la tecnología en el ámbito de la imagen, expresado de forma especial en el caso de la fotografía donde se pone en juego el estatuto de la verdad y la ideología cultural, supone una nueva forma de “estar juntos”; nuevas formas de armar la sociedad teniendo en cuenta que en aquella configuración elementos esenciales como el sentido de *comunidad*, la oralidad, la interacción comunicativa o la reciprocidad varían sus formatos, pero sobre todo permanecen promoviendo una perdurabilidad de los componentes culturales.

La larga convivencia que el hombre ha experimentado con la imagen no es para nada reciente, sin embargo el predominio de ésta sobre los demás modos de representación ha sido importantemente intensificada a partir de las grandes

revoluciones tecnológicas; la invención de la cámara fotográfica como medio de captación de la realidad constituye uno de los hitos más sobresalientes de la historia de la iconicidad; y son varios los efectos que esta revolución inicialmente plantea hasta pensar en las actuales tecnologías de información y comunicación donde la abundancia de imágenes modifica radicalmente el *sensorium* cultural de la sociedad, y a su vez sugieren una variación epistemológica del pensamiento.

La existencia social a partir de la imagen, traducida en la experiencia tecnológica de la fotografía manifiesta no solo los riesgos de la pérdida del referente histórico, el triunfo de la banalidad icónica y el vaciamiento de significado, sino también una posibilidad de recrear, desde la mediación cultural, nuevas expresiones a través de ella. La realización fotográfica tiene como centro de acción dos elementos principales, por un lado las performatividades sociales del sujeto, es decir, la aprehensión del objeto que no es más que la reinterpretación del mundo empírico mediante un criterio: al fotografiar algo lo hacemos de ese algo un elemento *nuestro, íntimo*; y por otro lado la del objeto fotografiado que intensifica el debate del estatuto de verdad y del objeto de realidad, como se vio más arriba. Sin embargo, lo que nos interesa manifestar aquí es la posibilidad de representar y ser representado que adquiere el sujeto social a partir de la fotografía; fundando, una eventualidad importante de consecución del reconocimiento. En otras palabras, siguiendo los criterios de Benjamín donde no cabe un optimismo tecnológico a rajatabla, creemos importante mirar las posibilidades que la representación fotográfica sugiere como un espacio (tecnológico) mediante el cual se revitaliza la existencia cultural.

Afinando la definición sobre las comunidades virtuales

Las relaciones mediatizadas por un soporte tecnológico, necesariamente un computador y su respectiva conexión a la red, plantean la existencia de grupos de personas que se comunican y se relacionan a través de este medio. Las comunidades virtuales suponen una identificación colectiva y esa identificación colectiva se mueve en torno a intereses diversos, se puede encontrar de todo en el Internet, sin embargo, la idea de comunidad virtual sugiere el planteamiento inicial de que se trata de un grupo de personas que se comunican entre si, por esta razón identificamos comunidades virtuales, es decir que intercambian contenidos simbólicos y establecen un proceso comunicativo, en los diversos *softwares* o portales dedicados a “propiciar las relaciones sociales” o a “propiciar los amigos”, desde esta perspectiva, en el presente ensayo lo que interesa es el tipo de comunicación que se establece ya que esto es lo que hace particular a cada una de las comunidades virtuales. Llamaremos comunidades virtuales al grupo de personas que se relacionan por medio de un determinado portal que en este caso es www.hi5.com y donde se establece una determinada forma de adaptarse al medio (el portal) y de modificar el medio conforme a las necesidades culturales que requiera el proceso comunicativo de los miembros de la comunidad. De esta forma, la aclaración de por qué se trata de una “comunidad” se esclarece.

Ahora es importante definir por qué es posible hablar de una comunidad “virtual”. Lo virtual, según la definición de la filosofía escolástica es lo que existe solamente en potencia sin llegar a devenir en acto; tiende a actualizarse pero no se concreta de una manera efectiva (Ibíd.: 17). Esta definición es pertinente para el caso, puesto que no tenemos a la comunidad tal y cual la conocemos, la comunidad existe pero no se la ve, en ese sentido se puede decir que la comunidad existe en potencia pero no en acto, no se actualiza debido a su permanente inestabilidad espacio-temporal, es decir, su indefinición en posición espacial (desespacializada) y su posición temporal

(destemporalizada) implican una permanente no concretización. Con esto no se ha querido probar ni aclarar que las comunidades virtuales no son comunidades reales sino que su espacio y su tiempo, al no estar definidos y materializados, implican pensar en la opción virtual de la misma; pero existen tan legítimamente como una comunidad en el espacio material empírico al cual estamos habituados.

2.) CAPÍTULO DOS. LA FOTOGRAFÍA ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO. ESTRATEGIAS PARA SER SOCIAL EN LA RED.

En este capítulo se desarrolla la reflexión sobre la modificación de la frontera entre lo público y lo privado debido a la naturaleza de los medios de exposición. Se toma en cuenta la cuestión de las regiones Goffman²⁵ para explicar como funciona el nuevo escenario de las comunidades virtuales (Hi5) donde hay un espacio en el cual se muestran aspectos de la persona, cuyo fin inmediato es exhibitivo, es decir, es un lugar donde se actúa para construir una identidad hacia afuera. Y otra región, que es la vida fuera de pantalla, donde no se actúa sino que simplemente se vive de una manera más espontánea sin tomar cuidados para aparecer de tal forma. Lo que se tiene en cuenta es que mediante la fotografía se acciona un representación teatral cuyo escenario es el Hi5, por tanto el Hi5 representa lo que es la región anterior y en la cual se fijará agudamente el análisis. En ciertos momentos para ilustrar los casos se analizan las fotografías de la muestra recogida.

Por otra parte, se desarrolla la cuestión de las técnicas de representación que construyen los sujetos que juegan el juego del Hi5. El elemento principal del cual se parte para el análisis de esta sección son las herramientas de connotación desarrolladas

²⁵Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pp. 117-151.

por Barthes²⁶ y que son propias de la fotografía; además se incluyen nuevas formas de connotar las imágenes. Se analiza los casos de las fotos seleccionadas para ilustrar la importancia de la connotación. También se analiza la forma en que la representación se construye en dos niveles, primero por la manera en que se hace (se exhibe) la fotografía y por otro lado por el contenido que se expone en esa fotografía.

El vértice entre lo público y lo privado

Espacios propicios para construir identidades mediante la representación fotográfica son, sin duda, los espacios virtuales sobre los cuales tratamos y cuyo exponente específico es el Hi5. ¿a qué se debe todo este aparataje para representarse?; parecería ser que a partir de la democratización de los medios de comunicación, la apertura de sus puertas produjo un acceso ilimitado de sujetos al espacio público, permitiendo poner en escena varias identidades, varias posibilidades de construcción identitaria. Estas posibilidades de construcción identitaria que en el pasado se construían en el ámbito privado hoy se construyen en el ámbito público, a la vista de todos, postulando en la práctica lo que vendría a ser la irrupción del yo en la escena, agudizando el vértice entre lo que se considera hoy público y lo que se consideraba antes privado, tensionando la frontera entre la región anterior y la región posterior pensada por Goffman (que se explicará a continuación detenidamente) y que se ajusta cómodamente para reflexionar en torno al fenómeno fotográfico actual.

Al identificar los procedimientos de connotación como herramientas de construcción identitaria en las imágenes seleccionadas es posible descubrir un elemento que funciona como eje a lo largo del análisis y que se estructura a partir de la pregunta:

²⁶ Roland Barthes, El mensaje fotográfico, En: Barthes, Roland (Et. Al.); "La semiología"; Buenos aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

¿qué es lo que se busca representar mediante estos retratos? Es interesante partir del punto de vista mediante el cual se asume que no tenemos una sola cara sino miles, es decir, no somos uno sino miles. El hecho de ser miles puede condensarse en ser dos, uno que aparece y otro que no. En ese sentido es interesante arrancar el análisis desde una percepción detallada de qué es lo que aparece, es decir lo que vemos quienes hacemos de audiencia de la vida de otros en la vida cotidiana, que en este caso se transfigura en una plataforma de Internet que nos muestra fotos personales; y por otro lado lo que no vemos como audiencia pero que existe, por decirlo de algún modo, *tras bastidores*.

Estos dos espacios identificados en el vivir cotidiano de la interacción social es lo que desde su lectura particular Goffman (2001: 117 – 151) ha llamado la región anterior y región posterior²⁷ en cada una de las cuales el sujeto desarrolla sus actividades; en la una actúa, asume un rol para mostrarse; en la otra es lo que es sin actuar, es lo que es al natural, sin maquillaje; para nuestro efecto, la región anterior es la misma plataforma que soporta las fotos, es decir, el álbum virtual (Hi5) donde se publica las fotos; mientras que la región posterior es la vida cotidiana, priorizando los momentos en los cuales se toman las fotografías, se seleccionan, etc.

La región posterior alberga varias estrategias sociales para construir personalidades, es en este espacio donde el sujeto se prepara, adopta las medidas necesarias para construir su “estrategia de presentación” para *salir* al mundo exterior, es decir, a la región anterior, en esta región el sujeto connota la imagen para presentarla ya connotada en la región anterior; en este sentido, la imagen a la cual acudimos en la

²⁷ En términos de Goffman la región anterior se define como “el lugar donde tiene lugar la actuación [...] La actuación de un individuo en una región anterior puede percibirse como un esfuerzo por aparentar que su actividad en la región mantiene y encarna ciertas normas” (2001: 118); mientras que la región posterior o trasfondo escénico (*backstage*) “puede definirse como un lugar, relativo a una actuación determinada, en el cual la impresión fomentada por la actuación es contradicha a sabiendas como algo natural.”

plataforma Hi5 es menos una fotografía pura, su característica denotada, es decir, el *analogon perfecto* se anula en este espacio.

La región posterior, por otra parte, demarca sus alcances hasta el infinito fundado en la intimidad, en este espacio se gestiona y se determina las fronteras de lo inmediato. A su vez, se diseña la estrategia en base al catálogo cultural que rige los mecanismos de convención icónica; el sujeto, de esta manera, perfila las tradiciones a las cuales se va a apegar en la región anterior, se define cuales de estas tradiciones compartidas en el espacio cultural y colectivo se van a fijar en base a los propósitos identitarios que se pretenden poner en práctica.

La riqueza fáctica de la región posterior se ubica justamente en la capacidad de determinar, por medio de la gestión de la reflexión íntima, las estrategias para ser social en un espacio mediado por la visibilidad. Desde esta perspectiva la polaridad de cada una de las dos regiones al mismo tiempo que determina sus condiciones respecto al margen de exhibición, también establece los escenarios para el despliegue de las transacciones entre los productores y los espectadores conviniendo pactos ideológicos que definen el nivel de convencionalidad de lo que se va a *exponer* y lo que se va a *ver*.

Es la naturaleza misma que han adquirido los espacios virtuales lo que ha fomentado la actuación de sujetos *amateur* que ponen en práctica sus habilidades, sus pretensiones, sus deseos, sus virtudes, logrando consolidar un inmensurable universo de actores mediáticos. En ese espacio se encuentran a artistas, escritores, pintores, fotógrafos... todos *aficionados*, entusiasmados con la idea de hacer público su trabajo, su "obra", que finalmente es su identidad.

Esa es la posibilidad abierta por la masificación y la democratización de los medios virtuales de información; el Internet se ha consolidado como la gran plataforma de entrega de personalidades, de publicación de identidades, es el espacio propicio para

darse a conocer. lo que se ha producido es una modernización de las anteriores tradiciones, en ese sentido los ahora consumados espacios virtuales de redes sociales son lo que antes eran los grupos de amigos de plaza en cuyo fondo se puede mostrar sus fotografías como instrumento de intensificación de los caracteres que delinear el yo; son espacios que ocupan lo que antes ocupaban los álbumes familiares.

En este sentido, este nuevo nivel de auto representación debe ser considerado al analizar las fotografías, el hecho de colocar una foto en el Internet implica una búsqueda específica de una personalidad también específica, es decir, una personalidad que quizás no es compatible con la identidad que se construye a partir de un álbum fotográfico tradicional el cual solo ven sujetos allegados a la familia, y un álbum que solamente era patrimonio de ciertas familias pudiéndose constituir como un elemento de distinción de acuerdo a las fotografías que allí se presenten; es decir, se decidiría mostrar una fotografía en el contexto de ese álbum familiar sabiendo que la identidad que se construye al mostrar una foto en aquel álbum es una identidad específica que construye un yo particular ante un grupo de *otros* (espectadores) que determinarán quien soy, las familias allegada, los amigos íntimos u otros sujetos que conforman el círculo social inmediato.

A partir de la existencia de los nuevos espacios fotográficos virtuales, cuya característica predominante es la de ser extremadamente pública, es decir, que se pone a disposición y *exposición extrema* las fotografías se constituye otra naturaleza de la identidad.

Al respecto podemos ver los matices de esa nueva personalidad en algunas de las fotografías seleccionadas determinadas por ciertos elementos de connotación que se muestran con mayor acentuación: la foto M1a por ejemplo muestra un primer plano que potencia la identidad a mostrarse, vemos que es una foto posada exclusivamente para

colocarla en este espacio. En ese sentido, lo que encontramos es que hay fotos que se las toma para colocarla justamente en este espacio, y esto se ratifica con los pie de foto en los cuales la descripción determina la intención: M4a también se trata de un primer plano, y de una foto potencialmente posada y en cuyo pie de foto dice: “yop!! Que carita no??”; en este caso vemos una intención explícita de interrelacionarse con el espectador, los signos de pregunta sugieren un comentario de quienes ven.

El argumento de esta sección es determinar la existencia de ese nivel de la identidad el cual está determinado por el escenario de exposición y donde entran en juego varios factores provenientes de la naturaleza misma del medio: la apertura de actuación, es decir, la masificación de los espacios de exposición, una intensificación y ampliación de la *región anterior*. En ese sentido lo que está en juego en el nivel de exposición es el numero ampliado de sujetos que acceden y ven la fotografía; esta característica matiza la intención de construirse a sí mismo modificando las estrategias adoptadas para consolidar el yo. Esa posibilidad abren las nuevas tecnologías logra que la intención final llame a un nuevo deseo, el de la intensificación de las subjetividades.

Lo que se logra mediante esta nueva naturaleza de construcción de identidades es también la multiplicación de las formas de representar, es decir, ahora que es mayor el numero de espectadores, se requiere abastecer un mayor número también de convenciones sociales, es decir, si poso de tal o cual manera en la foto es para mostrar que no soy igual a los demás o que pertenezco a un grupo determinado que no es igual a los demás. Es decir se complejiza la determinación de la identidades puesto que la variación de las subjetividades internas del yo se ha multiplicado agresivamente consolidando un nuevo panorama de representación. Como ha dicho Sibilia²⁸: “En este

²⁸ Paula Sibilia, *La intimidación como espectáculo*; Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, pp.27.

siglo XXI que esta comenzando se convoca a las personalidades para que se muestren”...

Las estrategias para ser social. Herramientas de construcción identitaria. Connotación fotográfica.

En el caso de la fotografía Barthes (1974b) ha identificado seis elementos que definen la connotación en la imagen periodística, para nuestra intención tres de ellas se adaptan a las fotografías de retratos y autorretratos de aficionados de Hi5, estas son la pose, los objetos y la sintaxis; además de tres elementos adicionales que funcionan también como herramientas de connotación; los escenarios, la naturaleza ritual en cuyos contenidos se expresa solemnidades o desfogues sociales, y las rupturas que transgreden lo normal, desafiando a la audiencia. Aquí se presenta un análisis haciendo uso de las fotografías seleccionadas en la muestra categorizando los efectos en cada herramienta de connotación.

La connotación fotográfica se enmarca dentro de particulares tradiciones visuales que los espectadores comparten entre sí. Se crea, en este sentido, una suerte de complicidad ideológica entre quien produce la foto y quien la consume estableciendo un contrato de significación icónica. Al analizar las fotografías exhibidas por los usuarios de Hi5 detectamos particularidades y niveles de singularidad e incluso extravagancia notables que sin embargo encuentran gran parte de su significado en un común, en un negocio ideológico pactado entre productores y consumidores caracterizando la particularidad de este pacto en una codificación de los niveles de abstracción en ambos sentidos.

El común establecido entre los dos sectores está , como dice Ranciere, fijado en un marco de negociación dentro del ámbito de lo sensible: “Una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en dicha división”²⁹. Desde esta perspectiva, los elementos, estrategias y mecanismos convenidos para la connotación exponen niveles de determinación compartida estableciendo parámetros narrativos y de composición discursiva, por tanto, comunes.

La pose

En este sentido son varias las herramientas de connotación que los sujetos ponen en práctica en la región posterior para exhibir (se) en la región anterior. Una de estas herramientas funcionales a la identidad es la pose. La postura del cuerpo, los gestos de la cara, el lenguaje no verbal arman una pose logrando invadir el espacio de denotación, alterándolo, modificándolo y variando su centralidad. En este procedimiento el cuerpo es el medio para la representación, el cuerpo se constituye como “una instancia primaria de significación que no se limita a la estructura física y biológica, sino que abarca lo que representa y lo que es posible hacer con él. También tiene implicaciones psíquicas que el sujeto pone en juego para mantener una relación creativa con su contexto sociocultural”³⁰. Desde esta perspectiva el cuerpo es un elemento de significación que va más allá de su esencia física y que permite crear sentido a partir de varias formas de usarlo funcionalmente para los propósitos deseados; quizás la forma más evidente de

²⁹ Jacques Rancière, “La división de lo sensible. Estética y Política”; edición del Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002. pp. 15

³⁰ Fernando Ramírez, *De acomplexado a arrollador, Semiótica de la masculinidad*, México, Revista Desacatos, CIESAS, 2004, p. 34.

esta forma de uso instrumental es la pose, que aún se intensifica más al ser una pose para representar la personalidad mediante una fotografía.

Gran parte de los personajes que performan³¹ las fotos de la selección actual actúan en complicidad con la intención de representar, es decir, posan...buscan definir su identidad; en estos espacios más que en otros, espacios virtuales y tácitos como el Internet, la fotografía consolida su característica de herramienta mediante la cual se consolida la identidad, mediante el intrépido deseo de mostrar lo que se quiere ser; y ocultar lo que se es.

La pose es funcional a esta intención de ocultar y mostrar, de exhibir y encubrir; la pose en este sentido es una máscara, encierra en sí misma una categoría insospechada que se libera al momento de definir la identidad personal, en la pose se define personalidad, temperamento, idiosincrasia, se define atributos de este tipo menos concreto puesto que pertenecen a un sistema de significación en el que no existe una estructura de correspondencia simbólica tal como el lenguaje textual; en el caso de la imagen la codificación del sentido se estructura a través del sistema de valores y de las representaciones de estos valores que tienen los involucrados en la producción y consumo del producto icónico; siguiendo el procedimiento de Barthes para definir la correspondencia simbólica de la pose encontramos que obedece a una “gramática histórica de la connotación iconográfica” (Op. Cit.: 120) que debe ser indagada en los remanentes culturales de los sujetos involucrados.

La pose es un elemento de connotación que juega intensamente con el determinante histórico del grupo al cual pertenece el personaje fotografiado que a su vez es dueño incondicional e implícito de la fotografía. En este sentido, una de los permanentes atributos de las imágenes seleccionadas es el primer plano (mujeres: 1a 3a

³¹ Entendido el término como una puesta en escena de la motivación de representación.

4a; hombres: 1b, 4a, 4b, 6c;), mediante el cual, a través de la agudización de la pose sugiere la posibilidad de representar varias propiedades, en este caso nos fijamos en la cara, es us exclusivas características gestuales, nos fijamos en la máscara: M1a, desafío, provocación, quizás cordura; M3a, profundidad y reflexión; M4a, provocación, juventud, sensualidad; H1b, honor, quizás solemnidad y orgullo; H4a, hermandad, unión, respeto; H4b, libertad, juventud, alegría; H6c, distinción, gracia, estilo. En sí la pose de la cara es una máscara; sus estiramientos, sus encogimientos, sus relajaciones y tensiones generan una serie de significantes que son colmados mediante elementos histórico culturales de quien ve la fotografía y de quien la construye, el fotógrafo por un lado, y el retratado (que muchas veces es el mismo fotógrafo).

Con respecto al último paréntesis es interesante reflexionar sobre el abastecimiento de posibilidades de postura que permite el autorretratarse mediante una herramienta técnica, practicable y cercana, como la cámara fotográfica digital, un aparato pequeño, de uso manejable y dócil que fomenta la afición facilitando la factibilidad de autorretratarse sin ser artista. Al coger la cámara el aficionado busca la pose perfecta mediante un extenso ensayo que puede consistir en diez o más pruebas; luego realiza la selección aplicando criterios que definen su identidad; H1c: la cámara en la mano derecha, intentado ocultarla, buscando la perspectiva que encaje con lo que se quiere mostrar y construir la personalidad, dos intentos, tres, quizás diez. Son siempre primeros planos, incluso primerísimos planos puesto que el brazo no se extiende más de su tamaño natural, y por consiguiente la cámara tampoco³²

³² Sin embargo, con una cámara digital actual se puede activar el *timer* y ubicar la cámara en un sitio estratégico y volver a posar esperando la automática activación del disparo, a pesar de que exista esta posibilidad, implica mayor esfuerzo lo cual puede ser un factor que delinee la preferencia de los usuarios por la foto en la cual el *click* se lo hace con la propia mano, sin embargo la idea de oprimir el botón es a su vez una ratificación de que el proceso mecánico de la captura se activó y no deja duda de la posibilidad de la falla técnica; quizás la constante recurrencia de este tipo de fotos, sea por la razón del esfuerzo o sea por la confianza en el procedimiento humano de la opresión del botón, pueden ser determinantes para perfilar un gusto por los primeros planos.

consolidando un autorretrato que sobresalta la expresión, desde el mentón a la punta de la cabeza resaltando los rasgos expresivos de cada gestualidad (M1a, M3a, M4a).

Hay cuatro fotos que llaman la atención y que ilustran el funcionamiento de la herramienta pose en la construcción de la identidad mediante el retrato y autorretrato fotográfico. Dentro de los gestos corporales las manos perfilan varias de las identidades personales. En referencia a las fotos H1a y H2a las manos exhiben una identidad particular; se quiere mostrar a que grupo urbano pertenece el sujeto; en este caso los brazos estirados hacia delante con las manos abriendo solo los dedos pulgar y meñique identifican el estilo de los cantantes de Reguetón o de Rap; este caso particular se trata de una persona a la cual le gusta el Reguetón, esto se determina por el nombre del álbum: Reguetton's.

En el caso de las fotos H2b y H3b pertenecen a militares, cerrar la mano en puño y mostrar el dedo pulgar es un gesto determinante de este grupo como se ha podido ver a lo largo de la selección de la muestra; pueden mostrar quizás un elemento de valentía, coraje, y una marcada ratificación de la masculinidad, entendiendo esta como “una construcción social del sujeto varón en constante transformación. Lo que se pone en juego en tal construcción son las premisas simbólicas que sustentan la práctica social, las relaciones que establece el sujeto consigo mismo y con otros sujetos individuales y colectivos. Este proceso estructurado socialmente también se ve modelado por la acción del sujeto individual” (Ramírez, Op. Cit.: 33). Lo interesante de este planteamiento es la dinámica que significa la construcción identitaria masculina, una construcción que significa una alteridad con los otros y con el mismo sujeto interior; la relación con los otros se funda a partir de la fotografía dispuesta a las miradas variadas de los navegantes del Hi5 delineando el sentido de pertenencia a un grupo, el militar, el masculino, el valiente adscrito a ciertos símbolos específicos que ubican el contexto de lo que es lo

masculino.

Esos elementos de lo que es lo masculino son construcciones simbólicas que están reguladas por una convención anclada en la alteridad, en la relación con los otros y en como los otros clasifican lo que es masculino y lo que no lo es; así se constituye la identidad. En el tema de la masculinidad es sugerente la apreciación de Ramírez (Op. Cit.: 40) en la cual identifica algunos elementos que constituyen la percepción sobre la masculinidad de su informante y la forma como éste ha delineado esa percepción, en la entrevista que realiza aparecen algunos elementos similares a los que vemos en la foto: “Yo al ejército le tenía un aprecio, un respeto por las armas, por todo eso ¿no? [...] me gustaba el uniforme, como andaban, ¿edá? Entonces desde chico empecé en Amigos del Ejército”. En este sentido, lo militar es un estilo que marca la diferencia determinando con claridad lo masculino.

Los Objetos

Los objetos acompañan al sujeto y sirven como elementos de identidad, más aún, son parte de la identidad del sujeto representado. No es lo mismo salir en la fotografía a lado de un avión que salir con una pelota de fútbol, o con un par de cuadernos bajo el brazo. Además de determinar las identidades de los sujetos fotografiados junto a los objetos, éstos también posibilitan la identificación de los momentos en los cuales se capturó la fotografía.

Ilustrando la cuestión vemos, por ejemplo, que la foto H3b los sujetos fotografiados quieren mostrar cómo son sus vacaciones mediante los objetos que aparecen en la foto, hamaca, botella de cerveza, que a su vez se podría traducir como descanso, fiesta.

En otra foto (M5a) se ve un barco detrás del sujeto fotografiado, determina el lugar, un puerto, en el caso de la foto M5b se ve un cuadro colgado en una pared, lo que hace pensar que están en medio de un momento de familia o de amigos en casa de algunos de los sujetos de la fotografía.

La foto M3b muestra un camión de cervezas del cual se agarran los sujetos fotografiados, ¿les gusta la cerveza? La pregunta es ¿por qué la foto fue sacada en ese lugar? ¿por qué el camión de cervezas? ¿qué significado proveen a la fotografía las cajas amarillas de cerveza?, muestra una actitud, el objeto fotografiado determina una actitud, ¿adolescencia?. Si pensamos en la misma fotografía, la intención de mostrar los objetos (el camión de cervezas, las cajas, las botellas) está dirigida a un público específico, aquel que sabe que aquellas botellas son de cerveza.

En las fotografías M1a y M2a el centro de la imagen son los automóviles, es un vínculo real con el objeto. Este determina posición de clase, es un auto usado, un auto que ha sido tuneado (arreglado, puesto a la moda), lo cual coincide con la identidad del sujeto fotografiado antes determinada en la pose y en el nombre del álbum, gusto por el Reguetón. El automóvil también se consolida como un símbolo de masculinidad puesto que “los autos siguen siendo cosas de hombres”.

La sintaxis

En el caso de la sintaxis el componente de continuidad adquiere mayor peso al estructurar un discurso, casi textual, a partir de la consecución de fotografías. El nivel de connotación en este caso se lee cuando remite a un significado mayor al de la foto individual. El caso que ilustra más claramente esto es el del sujeto que aparece acompañado de sus dos automóviles. En la primera foto aparece él con un primer auto,

mientras que en la segunda aparece el mismo sujeto con otro automóvil; esto determina una clara afición por los automóviles y una evidente continuidad en la exposición de las imágenes.

Al no haber registrado una serie determinada de fotografías que evidencien aún más esta secuencialidad en la sintaxis debido al tamaño y forma de la muestra, es necesario advertir que gran parte de los usuarios de Hi5 ubican secuencias de fotos sobre un tema determinado. Esto es mayormente visible en cada perfil de los usuarios en tanto estos clasifican sus fotos por temas y crean álbumes específicos sobre su vida; muchos de los álbumes tienen nombres: vacaciones, familia, fiesta, antiguas, retratos, etc.; según esto es determinante mirar fotografías de un solo álbum pudiendo identificar secuencias claras en este sentido.

Los Escenarios

Los escenarios determinan un efecto de connotación al *instaurar* un determinado ambiente social. Es posible que determinen una posición de clase puesto que se quiere mostrar la posibilidad de viajar, por ejemplo. En este sentido las fotografías frente a un paisaje ajeno al propio, en un país distinto al propio, en una ciudad distinta a la propia son recurrentes entre los usuarios. En ese sentido, se piensa en el origen de la intención: Qué muestra la foto frente a un auto en la ciudad de Miami, y cuyo pie de foto ratifica aún con más agudeza la característica de la foto: “Miami!!!”. (H7c)

Este tipo de fotografías parecen mostrar aún con mayor intensidad que “las fotografías, sin duda, se hacen tanto –si no más- para ser mostradas como para ser vistas”³³, es decir, estas fotos además de constituir una tipología sobre la que se aplica

³³ Pierre Bourdieu; , *La fotografía. Un arte medio*; Gustavo Gilli, Barcelona, 2003, p. 152.

lo *fotografiable*, posiblemente se puede hablar también de lo *exponible*; en este sentido, en el análisis de Bourdieu sobre los usos sociales de la fotografía un usuario aficionado de fotografías decía “Si se trata de un recuerdo de viaje a Inglaterra, entiendo que se hayan hecho, para ensañarles a los amigos” (Ibíd.; 153).

Ritos y solemnidades

Una categoría interesante es la que contiene fotografías que exponen momentos rituales que deben ser mostrados para construir la identidad. En una imagen (H2c) se ve una escena de un baile determinado en una fiesta que construye identidad; su usuario posiblemente diría: “la muestro porque quiero que vean que soy alegre, que disfruto de la vida, que tengo amigos...y soy parte de un grupo”.

La foto M4b muestra una solemnidad, la jura de la bandera, sin embargo el sentido de connotación no está en la foto misma sino en el lugar que ocupa dentro del espacio integral; la muestra para consolidar su paso por esa etapa de la vida más que para mostrar su interés en decir que ese tipo de eventos le gusta o no. En este sentido la solemnidad del rito de jurar la bandera se consolida como una expresión de un mito: el respeto a la bandera, el discurso de la patria que es manejado en la convención social como un rito de pasaje, la puerta previa a la ciudadanía; en ese sentido, lo representado en el rito es el contenido de un mito; “Algunos ven en cada mito la proyección ideológica de un rito, destinado a proporcionar a éste un fundamento; otros invierten la relación y tratan el rito como una suerte de ilustración del mito, bajo la forma de cuadros en acción. En ambos casos se postula una correspondencia ordenada entre mito y rito; dicho de otra manera, una homología: sea cual fuere aquel al que se atribuye el papel de original o de reflejo, el mito y el rito se reproducen el uno al otro, uno en el

plano de la acción, el otro en el plano de las nociones.”³⁴

Lo interesante de esta aproximación al mito es la forma en que pone en juego la validez representativa de la fotografía. Por un lado la bandera, el uniforme, la solemnidad, finalmente en el trasfondo de la foto se ve la patria dibujada a partir de estos elementos gráficos; todos estos elementos conformando el espacio de las nociones, el mito. Ahora, el rito se consolida en la foto misma y en el contexto en el cual está ubicada; sin embargo el rito también deforma el mito tradicional en el que se considera a la patria como solemne, ubicando la representación que de ese mito tiene la persona que utiliza la foto, en ese sentido, la foto siendo un rito expresa otro mito, el de la usuaria que des-solemniza a la patria, en ese sentido identificamos que “el objeto propio de los mitos es el de ofrecer una derivación a sentimientos reales pero reprimidos”. (Levi Strauss, Op. Cit.: 230)

Rupturas y transgresiones

Las fotos mostrables y no mostrables están insertas dentro de un sistema de valores que se estructura en el gusto por tal cosa o por otra. Ciertas cosas son explícitamente mostrables: los viajes se muestran; pero ¿qué no se muestra?; justamente lo que está fuera de los límites de ese sistema de valores, o que se componen de elementos que son propicios para generar un escándalo en torno a lo que se exhibe puesto que eso pertenece al ámbito privado, un desnudo, una mujer embarazada, etc. son cuadros de una intimidad más profunda. En ese sentido las fotografías están enmarcadas también dentro de un “sistema de disposiciones inconscientes y perdurables que son las costumbres y el *ethos* de clase” (Bourdieu, Op. Cit.: 41).

³⁴ Levi Strauss, *Antropología Estructural*; Paidós, Barcelona, 1997, p. 253.

En si misma la fotografía, dentro de esta categoría de trasgresión, es la herramienta de connotación. La totalidad de su imagen implica una ruptura; sorprende la foto de una ecografía en cuatro dimensiones (4D) (H5c), la pregunta es: ¿Corresponde esto al ámbito privado o trasciende la frontera de valores que divide los dos ámbitos?. Los espacios virtuales han promovido un avance de la frontera provocando transgresiones de la norma; la foto de una ecografía, es decir, de un feto en pleno estado de desarrollo intrauterino, trasciende los alcances de lo público. Es aun más público al momento en que se lo ubica en la red y se lo pone a disposición de todos quienes lleguen a contemplar la imagen. Si se analiza este mismo caso desde la perspectiva legal, podría encontrarse elementos que hacen que esta fotografía trascienda no solo la norma social sino también la norma reglamentaria del derecho.

La connotación no gráfica. El pie de foto: una herramienta especial.

Los cuestionamientos perceptivos que aparecen en el espectador como consecuencia de una unión casi mágica entre la imagen y el texto son siempre sugerentes para reflexionar alrededor del tema del poder que tienen las palabras versus el que tienen las imágenes. La imagen en una posición de anclaje supone una combinación de su forma, su materia y la materia de un texto. Ahora, lo que connota el poder de esta unión “mágica”³⁵ radica justamente en la distancia entre lo que ven nuestros ojos en la imagen sola y lo que representan esos mismos ojos al ver la imagen anclada al texto.

³⁵ El poner mágica entre comillas esconde una tentación de poner *maquiavélica* con el fin de connotar las posibilidades del poder de aquella unión entre imagen y texto.

El anclaje como concepto se lo ha extraído de un clásico artículo de Barthes³⁶ cuando aclara que al unir un mensaje lingüístico puro a una imagen lo que se pretende es “responder de manera más o menos directa a la pregunta *¿Qué es?*” (1974a: 132). Así, el *¿Qué es?* estaría procurando una respuesta a la pregunta *¿Qué es lo que la imagen quiere decir?*; el mensaje lingüístico o textual (el pie de página de la foto que es el anclaje mismo) en este caso vendría a jugar el papel de un comodín que busca esclarecer y solucionar un problema que va más allá de la simple asociación entre imagen y discurso, busca relacionar dos nociones elementales; la una referida al estatuto de verdad, es decir encaminada a responder la pregunta *¿es verdad lo que se lee en el conjunto visual de imagen y texto?*. La segunda noción complementa la respuesta de a esta pregunta con otra pregunta: *¿Cómo funcionan los sistemas de representación?*.

En la fotografía M6c vemos inicialmente tan solo un grupo de personas con una vestimenta deportiva, sentados en una mesa, parecería un ambiente costeño por la forma del techo bajo el cual están, se ve dos cámaras fotográficas y una filmadora sobre la misma mesa, una lata de bebida. Cada uno de esos elementos sugieren un contexto particular, posiblemente ocio, relajación, un espacio no laboral, pero sin embargo eso no alcanza para determinar con precisión de lo que se trata. Cada uno de esos elementos de connotación se originan a partir de la imagen misma; las percepciones que el espectador desarrolla surgen tan solo a partir del contenido gráfico de la imagen.

Ahora, a partir de esos elementos de connotación (ya connotados) y habiendo desarrollado una idea autónoma, es decir sin contacto con el autor de la foto ni con el sujeto fotografiado, de lo que es y significa esa imagen particular miramos el pie de la foto donde leemos: “Vacaciones en Isla Margarita...mmmm después de la borrachera del día anterior jajaja”. La percepción se modifica sustancialmente y la imagen deja de

³⁶ Roland Barthes, *Retórica de la imagen*; En: Barthes, Roland (Et. Al.); “La semiología”; Buenos aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

ser lo que fue hasta antes de anclarla al texto. El momento en que el cual yo espectador leo la frase siento un contacto más directo con el dueño de la foto, y ubico con mayor precisión su intención: crear una identidad determinada; así la foto adquiere otra dimensión para mí, es algo diferente, adquiere un nivel mayormente cercano de significación; identifico su propósito, por tanto su naturaleza; el texto finalmente rige la fotografía, la ubica y la fija; anula, de alguna manera, el flujo de imaginación que proviene del espectador.

Lo que rige, entonces, la lectura de la fotografía es el mensaje escrito en el talón de la foto; siguiendo a Barthes (Op. Cit.: 131): “a nivel del mensaje «simbólico», el mensaje lingüístico guía no ya la identificación, sino la interpretación, constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales (es decir que limite el poder proyectivo de la imagen) o bien hacia valores disfóricos”; el mensaje textual en el caso de la fotografía que presenciamos impide, en otros términos, la autonomía de la imagen, impidiendo con ello la autonomía del espectador-lector.

Si miramos desde esta perspectiva, advertimos que la fundación del sentido imaginario (de la ideas del sujeto que mira la foto) de una representación particular ya no reside en la imagen, que por sí misma tiene una carga simbólica importante sino que se ha movilizó a la palabra, no a la palabra como imagen (ni siquiera acústica) sino como sistema complejo de representación de un lenguaje determinado; en este sentido podemos asegurar que “el texto constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, «insuflarle» uno o varios significados secundarios. En otras palabras, y esto representa un vuelco histórico importante, la *imagen* ya no ilustra la palabra; es la palabra que, estructuralmente, es parásita de la imagen” (Barthes; 1974b:122).

Una de las particularidades más evidentes en el tipo de fotografía que tratamos en el presente análisis es justamente la incapacidad de éstas para constituirse en imágenes por sí mismas; la imagen deja de ser esencial pasando a convertirse en un complemento de la frase.

Por otra parte aquella presencia, aquel “estar ahí” de la fotografía desplegado a partir de los sentidos connotados (objetos, poses, solemnidades...) es lo que produce una duda, aunque sea momentánea en el espectador respecto del mensaje lingüístico, revitalizando, de alguna manera, el estatuto de la imagen por sí misma. En este sentido, la imagen amateur de Hi5 no es que ha dejado de existir; está ahí, connota a unos muchachos particulares realizando acciones igualmente particulares, están ahí a pesar de no estarlo, pueden ser o no unas vacaciones placenteras en Margarita, el centro de sognofocación por un momento vuelve a ser la imagen, son unos muchachos, está ahí disfrutando de la vida, según el nivel de connotación que me proveen, a mi espectador, los otros elementos. De tal manera se ve que es la misma ontología de la fotografía lo que pone en crisis, finalmente, al estatuto de verdad.

Siguiendo a Morin³⁷ podemos constatar que la imagen existe al fin y al cabo y puede persistir a pesar de la desvirtuación que promete el mensaje lingüístico; “En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa, que sin embargo, está ausente. Esta presencia no necesita para afirmarse, de la subjetividad mediadora de un artista.” Tomamos aquí el artista como el fotógrafo o el dueño (aunque sea momentáneo) de la foto que toma la plasma en el soporte virtual y le da “dirección” al suceso social invirtiendo dispositivos en la construcción permanente de la identidad.

³⁷ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*; Buenos Aires; Paidós, 2001, p. 25

Entonces, diríamos, que la forma en que se constituye la fotografía en su carácter autónomo, sin texto, ni palabras, responde a un proceso de significación cargado de historia. La fotografía *per se* contiene elementos de significación que parten de un proceso cultural, en este sentido histórico, a través del cual se elaboran representaciones e ideas a partir de los elementos que aparecen en tal o cual fotografía. A diferencia del texto, la fotografía posee dos partes de significación, por un lado el sentido de denotación, que es la imagen misma, el *analogon*, en términos de Barthes (1974b: 116); y por otra parte, el sentido de connotación que es la cultura, el contexto mediante el cual se crea el sentido de significación a partir de una experiencia particular regida a partir del hecho antropológico. Esta naturaleza inicial de la fotografía que sitúa el aspecto denotativo entra en crisis a partir de la instrumentalización de la imagen por parte del periodismo; la imagen empieza un proceso articulado (al texto) utilitario; la imagen es utilizada para significar a partir del contexto textual en el cual se la ubique; así, la connotación es imposición de sentido; y esa imposición está evidentemente atravesada por la ideología en tanto su carácter es histórico-cultural y en tanto su proceso constituye la conformación de un mensaje fotográfico mediante sus distintos niveles de producción fotográfica, a decir, selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación (Barthes; *Ibíd.*: 118).

3.) CAPÍTULO TRES. REFLEXIONES FINALES. LA NUEVA CONDICIÓN FOTOGRAFICA.

En el presente capítulo se reflexiona sobre lo que significa construir identidad con fotografías en un escenario como el del Hi5, la aproximación se la realiza a partir del

análisis sobre lo que es la identidad, cómo se relaciona con la representación, el simulacro y la seducción. En esta sección se tiene en cuenta las reflexiones acerca de lo efímero en la construcción identitaria. Ver a qué se debe que las formas de representación hayan dejado de ser duraderas, que la identidad sea móvil y estática al mismo tiempo. Ver cómo se efectúa esa relación del sujeto con la imagen fotográfica en un contexto de deseo y seducción determinando particularidades específicas en torno a simulacro social. En este capítulo se cierra la discusión emprendida en los dos capítulos anteriores.

Heterogéneos elementos de representación. ¿Para qué se los busca?

¿Se finge o se simula?

Partiendo de la noción de simulacro se ve que la representación busca consolidar identidades; identidades que plantean la pertenencia del sujeto representador a un determinado grupo, conglomerado social, ideología, estilo, cualidad, tendencia, carácter. La identidad, por tanto, alcanza a definir parte de que se es, y parte de que no se es, en este sentido, funda una diferencia fundada en un nosotros/ellos e incluso en una alteridad individual yo/el o ella.

Las fotos presentadas en la muestra ratifican la intención del representador; ¿qué busca representar? Esa es la pregunta central. Analicemos la foto M2c; vemos a la protagonista con mandil blanco, con una nariz de payaso, rodeada de niños; sin duda representa identidad; una identidad médica *posada* como cada una de las representaciones fotográficas en las que se performa el simulacro identitario mediante el cual se busca determinar el grupo al cual pertenece el representador, a los médicos, a los felices a los trabajadores, etc.; se consolida una representación identitaria vagamente

legítima cuyos elementos de connotación (vestimenta, escenarios, personajes) determinan con precisión lo que es la medicina basada en la risoterapia para la sanación de niños (Patch Adams); la protagonista es parte de eso y su interés es que eso sea advertido por la audiencia.

En el caso del tipo de fotografía de Hi5, a pesar de ser una imagen connotada, su naturaleza de imagen nos remite a la duda, es una representación o es una simulación, se finge o se simula. Pero, ¿A qué nos remite la simulación?; en este sentido Baudrillard advierte: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir [...] Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario».”³⁸ Así, la ocasión de poder armar un verdadero perfil identitario de sujeto a través de las fotografías sugiere la oportunidad de simular algo verdadero, en ese sentido, el simulacro se torna efectivo y real: “El simulacro no es lo que oculta la verdad, es la verdad la que oculta que no existe. El simulacro es verdadero.”³⁹

Ahora; algo que llama la atención, por otra parte, es la mutación identitaria de los sujetos sociales que se autorepresentan. La misma protagonista exhibe dos fotos más, totalmente diferentes; la que vimos remite a una identidad médica, por tanto laboral y mayormente formal; en tanto que la foto M2a, es una simulación de una vida familiar (por más que sea ella y su hijo y nadie más), mediante la fotografía el sujeto se busca adscribir a un grupo y no a otro, a quienes creen en la familia y no a los que no lo hacen; en la foto M2b, vemos a la protagonista posando en un escenario de fiesta, el

³⁸ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 1978, p. 8

³⁹ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000, Pág. 16

kiosco de cervezas atrás, la vestimenta, el Viva Quito 2006 al pie de la foto, la vestimenta, sugieren ubicarla en un grupo particular: gusto por los toros.

Es una serie de simulaciones; simula y no representa en tanto es huella de lo real; genera irrealdad, funda su principio en la zozobra. Ese es el sentido justo de la simulación fotográfica en este tipo de espacios: la incertidumbre; la pregunta es ¿es realmente así la protagonista de la foto?, o, ¿es justamente eso, una protagonista que simula lo que no es?; el simulacro se advierte justamente en la incertidumbre de la audiencia.

Al responder la pregunta inicial que plantea ¿Por qué se buscan elementos de representación tan variados? decimos que se lo hace para simular identidades; para determinar las máscaras características que componen el sujeto. La identidad personal concentra ciertos aspectos que vale la pena nombrarlos; en primer lugar determina una unicidad, es decir, el ser único; el ser único implica poseer una marca positiva que me distinga de los demás como puede ser la imagen que tenga de mí las otras personas⁴⁰. Esa marca positiva puede ser una pose típica, una mirada característica, un gesto inconfundible, etc.; por otra parte, la identidad personal se establece también por medio de hechos particulares con relación a la persona en cuestión, generalmente ligados al cuerpo y al nombre (Ibíd.: 73).

A partir de estos elementos la persona define su identidad y es posible advertirla en su especificidad, mediante la heterogeneidad de fotos. En el caso analizado la protagonista se muestra como médico, como madre (o hermana) y como divertida. Sin embargo también se nota rasgos uniformes, la mirada, la pose, que constituyen finalmente un elemento de connotación: la sintaxis, que a su vez advierte una forma específica de definir la identidad personal enmarcada dentro de la unicidad.

⁴⁰ Erving Goffman, *Estigma*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 72

En conclusión, se puede decir que se busca elementos variados a fin de simular identidades; de ser lo que no se es, se simula a un lado del auto para saberse (ser) respetado, automovilista, arriesgado (foto H1a) sin serlo necesariamente. La fotografía virtualizada en estos espacios intensifica esa relación falsa con la audiencia; una relación interrumpida por el rastro fatal que deja la foto fundando la pregunta ¿será realmente así aquel, o aquella que veo en la foto?; se consolida, de tal manera, la efímera construcción de una relación infructuosa con la realidad transfigurada.

Por otra parte el hecho de que la foto de Internet permanece sin alma (sin áurea) se la puede pensar, también desde la misma perspectiva del simulacro. Las fotos del Internet pueden representar finalmente un simulacro del referente; constituyen desde esta perspectiva un significante vacío que simula estar relleno pero que se rellena por la voluntad de cada espectador sin tener un soporte íntimo. Así vemos que lo que sucede con la fotografía del Internet y específicamente con la fotografía de Hi5 es un simulacro pleno si entendemos que “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (Baudrillard; 1978: 5). Si las fotografías del Internet representan nada más que un simulacro la foto queda completamente vaciada, sus niveles de significación pertenecen ya no al referente del *analogon* sino que se traspasan al nivel de la cultura del espectador desplegando las posibilidades al infinito; entonces la foto ya no es una sino miles a partir de las miradas que en ella descansan momentáneamente, fugazmente, finalmente, dotando de significado.

La saga representación – tecnología digital – simulacro

La impresión inicial es que mediante la tecnología digital el simulacro fundado en las fotografías se intensifica, o más bien, se clarifica; el procedimiento es más transparente. Sin embargo lo que sucede en la fotografía del simulacro, mediada por la entrega digital y la renuncia analógica, es una cuestión también de visualidad. Es decir, se trata de una negociación, entre el representante, a su vez representado, y el receptor – interpretador.

En el caso particular de los soportes que nos corresponden la negociación es sublime. El carácter virtual que adquiere el sujeto simulado puede ser comprendido a partir de la concepción de Levy sobre la virtualización. Un sujeto virtualizado supone ser un sujeto que no existe en acto, no existe efectivamente, en *lo real*, sino sencillamente es un cuerpo que se contrapone al sujeto actualizado. En este sentido, el simulacro cumple un proceso funcional a la virtualización: mediante el simulacro del sujeto a través de la creación de una identidad creada para el soporte Hi5 el sujeto se virtualiza efectivamente en el nuevo espacio; negociando su identidad con el receptor. El receptor construye lo que piensa, dotado de elementos intencionales ubicados para contornear la identidad, esos elementos son lo que hemos llamado elementos de connotación, por tanto elementos que le dan sentido a la foto.

¿Que sucede con las fotos? En el caso de las fotos M3a y M3b me sugieren reflexión, sin embargo se constituyen, quizás extrañamente desde mi perspectiva de receptor, como algo fuera de lo común, son fotos de alguien distinto, de alguien que no forma parte de un grupo generalizado en el cual las características, rasgos y formas son típicas. Sin embargo esa es una construcción que surge a partir de esa contraposición de fuerzas en el escenario de un campo de juego donde los *habitus* (Bourdieu, Op. Cit.)

particulares de los involucrados (representado/representante – receptor) entran en tensión, midiendo fuerzas, evaluando su *sentido del juego*.

El carácter de gran álbum fotográfico en línea nos abre la posibilidad de pensar nuevamente en la simulación mediada por la tecnología digital. Nos preguntamos a esta altura: ¿Qué es lo que representamos al acudir al Ciberespacio para consolidar identidades? ¿Representamos lo que somos? O ¿Consolidamos identidades funcionales al medio?; al parecer el sujeto que apuesta a esto, simula. Sin embargo, al simular construye identidad, mediante las imágenes dotadas, expuestas; en ese sentido, la el carácter social que tiene la fotografía más el uso social que se le da al soporte virtual que nos corresponde hacen del uso fotográfico una plena estrategia social puesta en escena mediante la simulación.

Lo que invita al usuario a simular una determinada identidad es la característica de estar “en línea” en el Hi5, es decir, se coloca la foto para que muchos me vean; el saberse mirado sugiere una condición de simulacro; yo poso para aparecer ante muchos, para ser visto por muchos, finalmente, poso para que me conozca la mayor cantidad de gente posible, me sugiere exponer lo que soy a fin de consolidar mi identidad; es una estrategia de los social.

Ha llamado la atención la foto M3b por su inicial aspecto artístico. Al verla seduce su rareza, puesto que la gran mayoría de fotografías son muestras intactas de que mostramos lo que queremos que piensen que somos; de forma directa bajo la fórmula de una “foto de la vida cotidiana”, una foto “natural”, una foto “espontánea” desde la visión de quien la capta y de quien la protagoniza.

En ese sentido una foto en blanco y negro (M3b), cuyos bordes han sido retocados para obtener un aparente efecto estético mayormente consolidado, una pose inusual, sugestiva, lo que hace es apuntar hacia una intención estética, es decir,

conseguir una forma artística; sin embargo su propia naturaleza constituye un simulacro; ¿por qué? Desde luego porque está ubicada donde está; si se encuentra en un álbum, por más virtual que sea, es porque tiene una función social, representa una intención, es en sí misma una representación de lo deseado, de algo que no necesariamente se tiene, es decir, es una simulación es una forma esencial de lo fingido; en el caso particular se finge un interés estético, sin embargo lo que prima es el “querer aparecer artista”.

Aproximaciones seductoras sobre la imagen. En torno a las fotos analizadas.

¿Qué relación se puede establecer entre la imagen y la seducción? Y si existe esa relación, ¿Qué elementos la viabilizan? En primer término, como se ha visto, la imagen se constituye en base a representaciones; las mismas que son generadas a partir de una ideología o lo que Barthes (1974b: 116) en el contexto de la discusión fotográfica llamaría: *cultura*. Si miramos detenidamente la construcción de la realidad advertiremos en ella una primera impresión impostergable; a decir, que la ideología, en este caso, juega un papel trascendental.

La ideología está “hecha de elementos sin ligar, sin amarrar, «significantes flotantes», cuya identidad está «abierta», sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos, es decir, su significación «literal» depende de su plus de significación metafórico.”⁴¹. Lo que se pretende, desde esta premisa, es plantear que la ideología constituye el elemento ideal para abordar la seducción de la imagen en tanto ésta es efecto de aquella; en otros términos queremos decir que la ideología construye la imagen; y que, luego, la imagen es seducción *per se*. Sin

⁴¹ Zizek, Slavoj “El sublime objeto de la ideología”; Siglo XXI; México; 2007, p. 125

embargo, desde otra dimensión, la imagen fotográfica que presentan los sujetos sociales en los portales como el Hi5 constituyen referentes vacíos que son rellenos por la significación *contingente* que le provee la audiencia.

Ahora, es importante delimitar los planteamientos, en primer lugar trataremos la relación realidad, representación, ideología; luego asociaremos directamente la forma en que la representación, y su intimidad con la ideología constituyen, a partir de la digestión⁴² de imágenes, el elemento central de seducción, o, si se quiere, el elemento esencial de fundación de la tensión entre la prohibición y la fuga de la norma, es decir, la libertad que relaciona directamente su existencia como tal en la consumación del placer.

La relación dislocada: realidad, representación, ideología.

¿Cómo opera esta relación paradójica? En primer lugar es preciso introducir en este espacio el tema de la mirada ya que luego será sumamente pertinente para entender la cuestión de la imagen, además de ser la operación precisa mediante la cual es más factible aproximarse a la relación entre lo que veo, es decir la “realidad” (subjetiva si se quiere), y la ideología, es decir, lo que hace que esa realidad sea subjetiva. Entonces, ¿Cómo opera la mirada?, partamos desde una aclaración que realiza Zizek a partir de la máxima lacaniana de la mirada: “La mirada marca el punto del objeto (el punto de la imagen) desde el cual el sujeto que ve ya es *mirado*, es decir que el objeto me está mirando”⁴³.

⁴² Hemos considerado el término digestión en tanto puede ser útil para ilustrar el proceso de representación que se produce al consumir imágenes, un proceso, sin duda, cargado de contenidos simbólicos, y por ende, cargado de ideología.

⁴³ Zizek, Slavoj “Mirando el sesgo”; Paidós; Buenos Aires, 2006, pág. 210

En este sentido, al mirar una imagen, la mirada no reside precisamente en el sujeto espectador de la imagen, sino que ésta reside justamente en el objeto mismo, es decir es la imagen que veo la que me mira, se podría decir que nuestra mirada es cooptada por la imagen, es absorbida por la imagen de tal forma que el acto del sujeto se convierte en acto del objeto. En tal virtud, la mirada del sujeto funciona como “una mancha, como una zona confusa que perturba la visibilidad transparente del cuadro e introduce una visión irreducible en mi relación con la imagen: yo nunca puedo verla en el punto desde el cual me mira; la visión y la mirada son constitutivamente asimétricos” (Ibíd.).

Lo que entendemos en el fondo de este planteamiento es que la imagen no es pura. Aquella idea de una imagen inmutable y pasiva pierde fundamento; la imagen, que a su vez es lo visto, adquiere forma y fondo, empieza a funcionar y actuar como acto de mirada. Si veo una escena pornográfica de una película cualquiera lo que llegamos a concluir, desde esta perspectiva, es que la escena misma se convierte en sujeto activo de mirada, la escena nos mira y al mirarnos funda una ideología, una ideología fundada en el objeto. De igual manera las fotografías que analizamos en estas líneas están cargadas de convenciones. Cuando vemos una fotografía, por ejemplo la M5b, pensamos en la mujer y pensamos en la playa, sabemos que el conjunto icónico por si mismo nos interpela, sugiriéndonos convenciones que saltan a la mente: vacaciones, vestido blanco, gala, etc.

La ideología, como elemento de construcción simbólica también se estructura desde convenciones interpellando al otro sector, el del otro lado, el que mira y consume. De este modo cuando miramos una fotografía no sabemos de que se trata, por ejemplo la foto M7a, nos sugiere provocación, estética, identidad social, feminidad dislocada, quizás esta mirada corresponde a una determinada forma de entender la imagen, sin

embargo constituye una construcción ideológica de la apreciación: se trata de una persona que exhibe su cuerpo para determinar fuerza desde una feminidad descentrada. En este sentido, la lectura de la imagen consolida los elementos necesarios para definir lo que es una convención social desde el discurso de apreciación, del discurso de audiencia. La convención social funciona de la misma manera en que la ideología es operada por medio de varios elementos protoideológicos que son unificados mediante un punto nodal que determina su significado (Ibíd.); el punto nodal se traduce, en la lectura fotográfica, en una convención de la audiencia que se tensiona con la convención de la producción.

La representación actúa solo sobre “lo que, ni demasiado cerca ni demasiado lejos, puede adquirir sentido, lo que permite usar el condicional, cambiar la perspectiva: en síntesis: ofrecer aspectos a “la cosa”, ofrecer juego al pensamiento.”⁴⁴ Al actuar solamente sobre lo que puede adquirir sentido, la representación está habilitada a actuar sobre la imagen en tanto esta está constituida como una *imitación*, una *copia* de la realidad en el sentido retórico de la imagen⁴⁵.

La representación, en este sentido, lo que hace es modelar la realidad; ponerle nombres a las cosas sin nombre. Es especialmente particular el caso del génesis antes situado en el análisis: “*Y estaban ambos desnudos, Adán y su mujer, y no se avergonzaban*”. Genesis 3.7: “*Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos*” (Ibíd.: 101). El “conocer que estaban desnudos” supuso la primera representación, en la historia bíblica, de lo que era la realidad. Cabe decir que la realidad misma como tal será nombrada mucho después para posteriormente fundar el estatuto de verdad que sigue poniendo en problemas al enunciado bíblico. Lo que se quiere aclarar con esta revuelta de palabras es que el proceso de conformación

⁴⁴ Corine Enaudeau “La paradoja de la representación”; Buenos Aires, Paidós; 1999, p. 173

⁴⁵ Roland Barthes “Retórica de la imagen”; En: Barthes, Roland (Et. Al.); “La semiología”; Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo; 1974^a.

relacional entre realidad, representación e ideología reside justamente en la última noción: la ideología; detrás de todas las normas inviduales que se fundan a partir de las tres categorías en el marco de la comprensión de la imagen es importante pensar en la primacía ideológica; no solo como fetichización del síntoma, sino como extensión de la *real falsa conciencia*.

El atrevido abordaje de la seducción a partir de la imagen

El tema de la mirada fue especialmente valioso al momento de pensar la seducción. La aseveración lacaniana de que *el objeto nos mira* constituye el primer signo seductor...he ahí la importancia de la mirada en esta trama. Una reflexión interesante es la que realiza Zizek, a partir de Lacan, de las tomas que realiza Hitchcock; esboza los momentos en los cuales el personaje se acerca a una casa (en el caso de psicosis) o a algún objeto misterioso y siniestro (2006: 210), y aquella mirada de suspenso surge a partir del objeto mismo, como intimidando al sujeto.

Ante eso el sujeto siente un temor, sabe que en la casa no reside la malicia, pero “su” realidad invita a pensar en que esa casa no es simplemente un objeto. La imagen de la casa (o del objeto tenebroso) ha empezado a mirar. Y no solo a mirar, sino a mirar *directamente* al sujeto, e intimidarlo, persuadirlo. La pregunta es, ¿es la casa (o el objeto “mundano”) el que ejerce esa fuerza de representación sobre el sujeto?, por supuesto que no... lo que planteamos, a manera de hipótesis no pretenciosa, es que el sujeto ejerce ideología sobre su propia mente a partir de un deseo fetichista con la imagen. Vemos, a continuación, algunas reflexiones sobre el tema a partir del análisis de las fotos expuestas por los usuarios de Hi5.

El ejercer ideología es una aseveración no del todo sana, la ideología no puede ser ejercida, es, de alguna manera, inconsciente, ya decíamos, la *real falsa consciencia*. La ideología al ejercer una presión sobre los sentidos activa una fuerte *inconsciencia* lo que hace que la imagen antes de seducirnos nos provoque. La imagen nos provoca. Al ver una imagen queremos saber que hay detrás de ella pero frustradamente volvemos a nosotros mismos respondiendo nostalgias. ¡No hay nada más!, sin embargo, hay mucho más si vamos al plano consciente del análisis. Todo análisis fotográfico o icónico, en primera instancia, es arbitrario. No hay manera de escapar a ello. Y, siendo arbitrario, lo que queremos decir es que también es ideológico porque perdura en la mente provocando maneras de ser, maneras de actuar, en otros términos, performando modos *políticos*. Desde esta visión, es interesante pensar el momento de contemplación que se produce a partir de la relación con la fotografía misma. Partiendo de un ejemplo concreto, la foto M6a, me invita a pensar en una postal, sin ninguna relación íntima, me parece una fotografía sin contenido, quizás acaso porque hay una ausencia gráfica del sujeto; ¿qué significa un nombre? Para mi nada, las intenciones del Hi5 muchas veces parecen vaciadas de sentido político; eso es arbitrario en la medida en que constituye una representación icónica que se detiene allí; en el plano consciente vuelve a insistir el argumento en el cual puede tener sentido profundo; es un nombre en la arena, significa un esencial sentido de pertenencia, a una identidad, a un nombre, a un sentimiento: el sol, la arena, el nombre...

En este sentido la seducción atrapa al sujeto desde su propia ideología. La imagen al ser un elemento de deseo en tanto su posibilidad de representación es abierta nos convoca a seducirla. Si la imagen nos seduce inicialmente lo ideal es seducirla secundariamente; no llegar a dominarla, es decir, llegar al placer, sino permanecer en el deseo. El juego de la imagen es un juego viejo, la imagen sigue cumpliendo la misma

función de la seducción traducida al erotismo por Bataille: “El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”⁴⁶. La imagen sigue poniendo en duda la *cosa en sí* (en el sentido *heideggeriano*) del ser. La imagen desde cuestiona el estatuto de verdad a través de la cuestión a la ideología pone en crisis al sujeto. Un sujeto que no sabe donde residir finalmente y tiende a traspasar sus apariencias al objeto.

⁴⁶ Georges Bataille, *El erotismo*; Tus Quets; Barcelona; 1997, p. 33.

CONCLUSIONES FINALES

Los nuevos usos sociales de la fotografía franquados y mediados por el uso del Internet y de la fotografía digital ratifican que la función de la imagen fotográfica es doble, por un lado es una creación subjetiva que genera una postura determinada, es decir, que moldea una perspectiva a partir de una subjetividad, cada uno de los elementos de connotación son válidos en este propósito, y por otra parte es un procedimiento de registro en el cual el usuario del mecanismo fotográfico archiva un momento memorístico que al ubicarlo en un espacio como el Internet (Hi5) sitúa y prolonga el proceso de construcción identitaria; en ese sentido entendemos que la fotografía se constituye como una mediación doble, por un lado crea identidad, y por otro legitima esa creación al enfrentarla al otro mediante el proceso exhibitivo que supone el soporte de Internet.

Con el amplio desarrollo de la técnica el aspecto referencial de las fotografías se debilita sino se anula. El referente fotográfico en una fotografía exhibida en Hi5 supone una contingencia aguda de significados que buscan calzar en el significante representado en ese momento por la imagen nula, vacía, neutra; esta contingencia se funda a partir del encuentro heterogéneo de audiencias que ponen en escena los contenidos simbólicos que su procedimiento ideológico delinea. El carácter de las fotografías de Hi5, por tanto, es un carácter contingente, aún móvil, de naturaleza volátil, un carácter que expresa la determinación posmoderna de lo efímero.

Esta contingencia de significados encuentra una consecuencia específica en la variación de la naturaleza funcional de la fotografía, es decir en uno de sus usos sociales tradicionales. El propósito social de la remembranza en la nueva fotografía que aquí se analiza, a pesar de expresar una intención inicial, no construye una motivación central

debido justamente al carácter contingente de la naturaleza: la falta de un referente acerca de lo íntimo (lo privado) y lo notorio (lo público) pone en crisis a la fotografía expuesta y a la naturaleza que en su fondo representa, amplía aún más la distancia entre el referente y lo referido, entre el significado y el significante.

El proceso de desestructuración de la relación entre el referente y lo referido y entre el significado y el significante produce un vaciamiento del contenido simbólico que la fotografía posee en su naturaleza de documento íntimo. En ese sentido lo que se anula es su carácter aureático; en esta medida, su contenido que de alguna forma adquirió un carácter emblemático en tanto es un registro del recuerdo personal, al enfrentarlo a la multiplicidad de las miradas que acuden y miran abiertamente, la fotografía pierde consonancia con su naturaleza alegórica, pierde gran parte del brillo simbólico que la cubre y la caracteriza como un elemento icónico cargado de relaciones simbólicas atribuidas por la cercanía social de un individuo o de un grupo.

El sujeto humano consolidado una forma particular de representarse a si mismo. El avance tecnológico con lo que significa la virtualización y cambio de paradigma de ciertos espacios que antes no existían muestra varias formas de ejercer identidad. Esa forma de ejercer la identidad crea una tensión entre lo público y lo privado tensionando el hilo fronterizo hasta determinar dos espacios claros: una zona privada que es la vida tras escena, es decir fuera del interfaz de la computadora que mediatiza el Hi5, esta es la región posterior caracterizada por ser un espacio en el cual el sujeto actúa diferente, donde se prepara y merendé estrategias; frente al lugar público donde éste actúa mediante las fotografías que expone, un lugar anterior que supone mostrarse y expresar identidades, maneras personales.

Las herramientas específicas que se ponen en juego en el procedimiento fotográfico a fin de construir identidades conscientes son los elementos que constituyen

la fotografía en si misma, es decir los elementos de connotación; estrategias para *hacer* la foto tal y como se la quiere. Es mediante estos elementos que se determina conscientemente lo que se es en el Internet, en el escenario virtual donde se existe de una manera determinada, una manera diferente a la que se existe en la vida cotidiana, en la vida física.

Una de las consecuencias de la nueva plataforma de las comunidades virtuales, constituida como escenario de actuación, es la posibilidad de fingir ser alguien quien no se es dando cuenta de un acto claro: la simulación. El simulacro construido a partir de fotografías es recurrente en las fotografías analizadas, manifiesta una especie de esquizofrenia de representación, una esquizofrenia icónica fundada en la heterogeneidad de fotografías expuestas por cada usuario, poniendo en escena varios sujetos virtualizado que no existen en verdad sino que adquieren varios perfiles para *ser* exclusivamente en esos espacios determinados.

BIBLIOGRAFÍA

Algirdas, Greimas

1994 “**Semiótica figurativa y semiótica plástica**”; En: Hernández Aguilar, Gabriel; “Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual”; México; Siglo XXI / Universidad de Puebla.

Barbero, Jesús Martín

2003 “**De los medios a las mediaciones**”; Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Barthes, Roland

2004 “**Lo neutro**”; México, Siglo XXI.

1998 “**La cámara lúcida**”; Barcelona, Paidós.

1974a “**Retórica de la imagen**”; En: Barthes, Roland (Et. Al.); “La semiología”; Buenos aires, Tiempo Contemporáneo.

1974b “**El mensaje fotográfico**”; En: Barthes, Roland (Et. Al.); “La semiología”; Buenos aires, Tiempo Contemporáneo.

Bataille, Georges

1997 “**El erotismo**”, Tus Quets; Barcelona.

Baudrillard, Jean

1996 “**El crimen perfecto**”, Barcelona, Anagrama.

- 1978 “Cultura y simulacro”, Barcelona, Cairos.
- Bayardo, Rubens y Mónica Lacarrieu (Comp.)
- 1999 “La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos”; Buenos Aires, CICUS / La Crujía.
- Benjamín, Walter
- 2003 “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”; México, Itaca.
- Bourdieu, Pierre
- 2003 “La fotografía. Un arte medio”; Gustavo Gilli, Barcelona.
- Dubois, Philippe
- 1994 “El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción”; Paidós, Barcelona.
- Enaudeau, Corine
- 1999 “La paradoja de la representación”; Buenos Aires, Paidós.
- Ewen, Stuart
- 1988 “Todas las imágenes del consumismo”; México, Grijalbo.
- Floch, Jean Marie

1994 **“La iconicidad: exposición de una enunciación manipuladora”**; En:
Hernández Aguilar, Gabriel; “Figuras y estrategias. En torno a una
semiótica de lo visual”; México; Siglo XXI / Universidad de Puebla.

Fontcuberta, Joan

1998 **“Después de la fotografía. Identidades fugitivas”**; Madrid, Revista El
Paseante, N.27-28.

Goffman, Erving

2003 **“Estigma”**; Buenos Aires, Amorrortu.

2001 **“La presentación de la persona en la vida cotidiana”**, Buenos Aires,
Amorrortu

Hernández Aguilar, Gabriel

1994 **“Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual”**;
México; Siglo XXI / Universidad de Puebla.

Laplanche, Jean

2001 **“Entre seducción e inspiración: el hombre”**; Buenos Aires, Amorrortu

Levy, Pierre

1999 **“¿Qué es lo virtual?”**, Buenos Aires, Paidós.

Levi Strauss, Claude

- 1997 “**Antropología Estructural**”; Paidós, Barcelona.
- Lister, Martin (Comp.)
- 1997 “**La imagen fotográfica en la cultura digital**”; Paidós, Barcelona.
- Lyotard, Jean Francois
- 1987 “**La condición Postmoderna**”, Madrid, Cátedra.
- Martine, Joly
- 2003 “**La imagen fija**”; Buenos Aires, La Marca.
- Morin, Edgar
- 2001 “**El cine o el hombre imaginario**”; Buenos Aires; Paidós.
- Nancy, Jean-Luc
- 2006 “**La mirada del retrato**”; Buenos Aires, Amorrortu.
- Punt, Michael
- 1997 “**El elefante, la nave espacial y la cacatúa blanca: arqueología de la fotografía digital**”; En: Lister, Martin (Comp.); “*La imagen fotográfica en la cultura digital*”; Paidós, Barcelona.
- Ramírez, Juan
- 2004 “**De acomplejado a arrollador. Semiótica de la masculinidad**”,

México, Revista Desacatos, CIESAS.

Robins, Kevin

1997 “**¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?**”; En: Lister, Martin
(Comp.); “*La imagen fotográfica en la cultura digital*”; Paidós,
Barcelona.

Saussure, Ferdinand de,

1945 “**Curso de lingüística general**”, Losada, Buenos Aires.

Sibilia, Paula

2008 “**La intimidad como espectáculo**”; Fondo de Cultura Económica,
Buenos Aires.

Silva, Armando

1999 “**La fotografía en el álbum de familia**”; En: Bayardo, Rubens y Mónica
Lacarrieu (Comp.); “*La dinámica global/local. Cultura y comunicación:
nuevos desafíos*”; CICUS / La Crujía, Buenos Aires.

Slater, Don

1997 “**La fotografía doméstica y la cultura digital**”; En: Lister, Martin
(Comp.); “*La imagen fotográfica en la cultura digital*”; Paidós,
Barcelona.

Sontag, Susan

2006 “**Sobre la fotografía**”; Alfaguara, Buenos Aires.

Soulages, Francois

2005 “**Estética de la fotografía**”; Buenos Aires, La Marca.

Wolton, Dominique

2000 “**Internet ;Y después?**”, Barcelona, Gedisa.

Zizek, Slavoj

2007 “**El sublime objeto de la ideología**”; México, Siglo XXI.

2006 “**Mirando el sesgo**”; Paidós; Buenos Aires.

1999 “**El Espinoso Sujeto**”; Paidós; Barcelona.

ANEXOS

