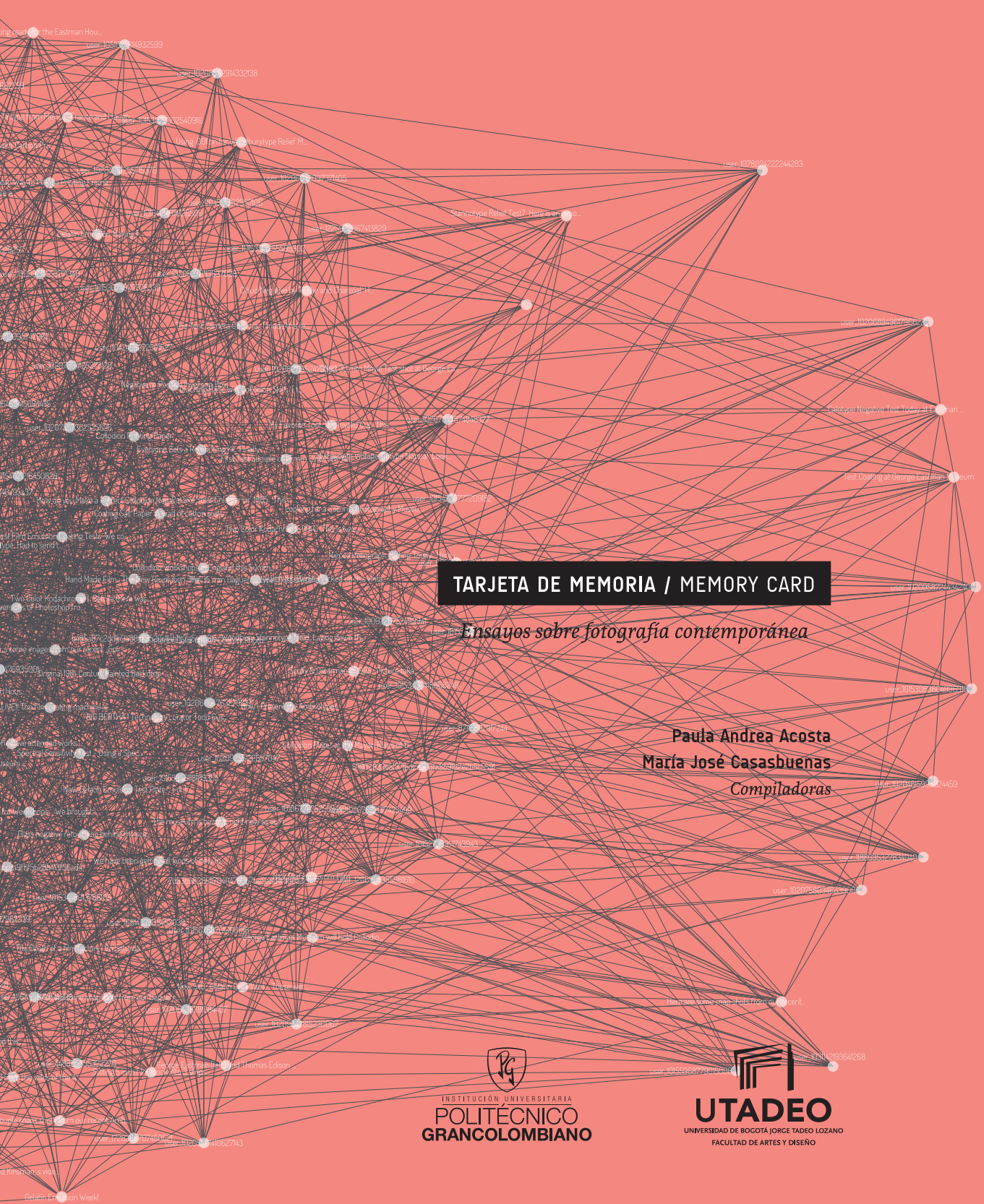


TARJETA DE MEMORIA / MEMORY CARD

Ensayos sobre fotografía contemporánea

Paula Andrea Acosta
María José Casasbuenas
Compiladoras

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
POLITÉCNICO
GRANCOLOMBIANO

UTADEO
UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TARJETA DE MEMORIA / MEMORY CARD

Ensayos sobre fotografía contemporánea

Tarjeta de memoria / memory card : ensayos sobre fotografía contemporánea / compiladoras Paula Andrea Acosta ; María José Casasbuenas. -- Bogotá : Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano ; Politécnico Grancolombiano, 2016.
276 p. : il. color, fotografías ; 18,2 x 21,2 cm.

ISBN: 978-958-725-194-4

1. FOTOGRAFÍA DIGITAL. I. Acosta, Paula Andrea, comp. II. Casasbuenas, María José, comp.

CDD778.3"T187"

TARJETA DE MEMORIA / MEMORY CARD. ENSAYOS SOBRE FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA
COMPILADORAS: PAULA ANDREA ACOSTA Y MARÍA JOSÉ CASASBUENAS
ISBN: 978-958-725-194-4
Primera edición 2016

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 Nº 22-61 – PBX: 242 7030
www.utadeo.edu.co
© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano
Editorial Politécnico Grancolombiano
Calle 57 Nº 3-00 E Bloque A Primer piso PBX: 7455555 ext. 1170
www.poligran.edu.co/editorial
© Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

RECTORA: Cecilia María Vélez White

VICERRECTORA ACADÉMICA: Margarita María Peña Borrero

DECANO DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO:
Alberto Saldarriaga Roa

DIRECTOR DE LA ESCUELA DE DISEÑO, FOTOGRAFÍA Y REALIZACIÓN AUDIOVISUAL:
Carlos Francisco Pabón

DIRECTORA DE PROGRAMAS DE DISEÑO VISUAL:
María del Rosario Gutiérrez

DIRECTOR DE BIBLIOTECA: Andrés Felipe Echavarría

DIRECTOR DE PUBLICACIONES: Jaime Melo Castiblanco

RECTOR: Fernando Dávila Ladrón de Guevara

VICERRECTOR ACADÉMICO: Jurgen Chiari Escovar

DECANO FACULTAD DE MERCADEO, COMUNICACIÓN Y ARTES:
Sergio Hernández Muñoz

DIRECTOR ACADÉMICO DE DISEÑO Y ARTES:
Leonardo Páez Vanegas

DIRECTOR DE EDITORIAL: Eduardo Norman Acevedo

PRODUCCIÓN EDITORIAL: David Ricciulli Duarte

CONCEPTO GRÁFICO, DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:
Camilo Páez Vanegas

DIAGRAMACIÓN Y ARMADA: Daniela Nieves

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL POR CUALQUIER MEDIO SIN AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LAS UNIVERSIDADES
IMPRESO EN COLOMBIA – PRINTED IN COLOMBIA

PARA CITAR ESTE LIBRO:
Acosta, P. & Casasbuenas, M.J. (2016). Tarjeta de memoria / Memory card. Ensayos sobre fotografía contemporánea. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano / Editorial Politécnico Grancolombiano.

TARJETA DE MEMORIA / MEMORY CARD

Ensayos sobre fotografía contemporánea

Paula Andrea Acosta
María José Casasbuenas
Compiladoras

CONTENIDO

PRÓLOGO 10

INTRODUCCIÓN 14

CAPÍTULOS DE INVESTIGACIÓN 24

LO IRREPETIBLE Y LO REITERADO. POSIBILIDADES ESTÉTICAS DE LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA AFICIONADA EN REDES SOCIALES Paula Andrea Acosta|26

MALDITO "FEISBÚ". EL POTENCIAL POLÍTICO DE LAS IMÁGENES DE LA INTIMIDAD EN LA RED María José Casasbuenas Ortiz|80

EJE TEMÁTICO 1 HISTORIA[S] Y MEDIACIONES ESTÉTICAS 126

¿POR QUÉ BORRÉ MI CUENTA DE FACEBOOK? Man Bartlett|128

LA EXPERIENCIA SUSTITUIDA: HACIA LA CONSTRUCCIÓN TECNOLÓGICA DE LA NOSTALGIA Elkin Rubiano|136

DE LO SACRO A LO PROFANO. LA FOTOGRAFÍA COMO OBJETO DE CULTO Y LA REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD Camilo Zambrano Proaños|150

DEL ARTE DIGITAL AL ARTE DE LO DIGITAL José Ramón Alcalá Mellado|160

EJE TEMÁTICO 2 TRADUCCIÓN Y DESPLAZAMIENTO DEL MEDIO 172

LA POLÍTICA DEL SOPORTE: PINTURA DE LA INTERFAZ Y MATERIALIZACIÓNDEL CÓDIGO Felipe Rivas San Martín|174

MOUNTAINS, MOVING. 136 MINI FILM CAMERAS IN THE SMITHSONIAN INSTITUTION HISTORY OF PHOTOGRAPHY COLLECTION WITH OLD STYLE PHOTOSHOP FILTER Penelope Umbrico|190

PORTARRETRATO NEOBARROCO. FRENTE A LA MUTABILIDAD Y LA POSIBLE DESAPARICIÓN DEL ÁLBUM FAMILIAR COMO OBJETO Javier Mauricio Vanegas|198

EL MUNDO ES UN PAÑUELO Daniel Salamanca|208

EJE TEMÁTICO 3 SOCIAL|NET|ART|I.D. 214

FLUJOS COMUNICATIVOS COTIDIANOS COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA FOTOGRAFÍA DIGITAL Y REDES 2.0 Bernardo Villar|216

IDENTIDAD EN LA ERA DE LAS REDES SOCIALES Laís Pontes|232

TRANSFIGURACIONES Andrea Barragán|244

ARE YOU REALLY MY FRIEND? Tanja Alexia Hollander|250

"POSTCARDS FROM HOME" Roc Herms|258

"PHOTO OPPORTUNITIES". CORINNE VIONNET Madeline Yale|264

CONCLUSIONES 272

Agradezco a los autores que creyeron y participaron con sus valiosas reflexiones y creaciones en el proyecto de compilación: José Ramón Alcalá, Camilo Zambrano Proaños, Felipe Rivas San Martín, Bernardo Villar, Andrea Barragán, Elkin Rubiano, Daniel Salamanca Núñez, Javier Vanegas, María José Casasbuenas, Man Bartlett, Penelope Umbrico, Laís Pontes, Tanja Hollander, Roc Herms y Corinne Vionnet. A los voluntarios del grupo de investigación que participaron con sus fotografías y experiencias en Facebook; a Pastora Correa y Diana Bastidas por su compromiso con cada una de las etapas del proyecto; a Santiago Rueda, María Elvira Ardila (MAMBO) a Julie Cangrand y especialmente a Jairo Suarez y el equipo de Artecámara por su apoyo en las muestras realizadas a partir de esta investigación. A Neftali Vanegas, Daniela Sáenz y Amparo Acosta por su apoyo incondicional durante todo el proceso de este proyecto; a Daniel Salamanca; a Camilo Páez por su amistad e interés en el proyecto, el acompañamiento editorial y de diseño de la publicación así como de todas las actividades derivadas de este. De la misma forma agradezco a las instituciones académicas relacionadas con la publicación, la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y Politécnico Grancolombiano, en particular a Eduardo Norman Acevedo por su calidad humana, su constancia y compromiso con el proyecto editorial.

Paula Andrea Acosta

Deseo expresar mi agradecimiento a todas y cada una de las personas que han participado y contribuido en la realización de este proyecto, en especial a las mujeres que hicieron posible las reflexiones que presento en este trabajo. Igualmente deseo agradecer al Departamento de Investigación, Innovación y Desarrollo, al Departamento Editorial y a la Decanatura de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes del Politécnico Grancolombiano por su acompañamiento y apoyo permanente. Finalmente deseo agradecer a mi familia, en especial a mi madre, por su afecto incondicional y su comprensión, por ser una mujer valiente que ha estado siempre presente y me ha dado la fuerza para no desfallecer ante los obstáculos. A todos, mi más profundo agradecimiento.

María José Casasbuenas

PRÓLOGO

Gabriel Mario Vélez*

Medellín, 2016

Calibrando el peso de la génesis digital en los procesos de producción de la imagen fotográfica, se hace explícita la más polarizada asimilación de lo que ha significado para la fotografía en sus diferentes formas de aplicación y consumo. Por un lado se agrupan los que poco o nada identifican de nuevo en el tránsito a lo digital en comparación con lo analógico. A su entender, las transformaciones se producen como la evolución naturalizada de los aparatos resultado del uso. Y por el otro se ubican los que en tono sentencioso –y casi siempre apocalíptico–, hacen la paridad entre el uso y el consumo de dichas imágenes y la disolución que de manera generalizada parece atacar el sentido de realidad; un vínculo que se quiere hacer consecuente entre sí y dependiente de los tiempos que corren. Disolución, por ejemplo, que convierte en estados transicionales y relativos a la estructura elemental de la materia ($E=mc^2$); vaciamiento de los proyectos de nación e identidad que borran las fronteras; licuefacción de las esencias que hacen del ser humano un mero accidente biológico producto de una evolución errática...

Sumándole una capa más a las diferentes aproximaciones, con base en la tesis de Jorge Ribalta del *efecto real* (2004)[1], hace un par de años yo escribía que el fenómeno por él así nombrado –efecto real–, actúa en correlato con otro que incluso se ubica en un momento más preliminar: el *efecto sujeto*. Amalgama en la que la imagen fotográfica digital participa con su ADN compuesto de ceros y unos, codificación binaria capaz de mediar entre la huella analógica y la representación del Pixel, transformando la realidad en no más que un mero efecto. Fórmula que se expresa también con relación al Sujeto en sucesiones transicionales, relativa al sistema de evaluación adoptado y que hace de la identidad un constructo performativo y líquido en modulación permanente con las fuerzas en disputa (esto es, y para volverlo a decir, un efecto).

* Gabriel Mario Vélez es artista, docente e investigador. Actualmente oficia como Coordinador de posgrados y Director del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

Las redes sociales sirven de escenario para tan característica performancia, siendo la fotografía el núcleo de centrifugación. Las fuerzas son gravitacionales en pos de la densificación. Como ocurriera con el álbum familiar desde su invención, la cámara en el papel de aparato y la fotografía como medio, en conjunto articulan los componentes de un dispositivo dado para la fijación de la realidad; o más valdría decir, para la fijación de la memoria que sostiene la realidad, en un uso instrumental de certificación y afirmación. Pero en la mediación digital, debido a las características que le son connaturales, –en flujo– la performancia que busca la densificación, no tiene otra alternativa que interponer la imagen como una barrera de protección. Una estructura en capas que se desgasta tan rápido como aparece. Es por eso que en Facebook (el álbum de las caras), en Instagram (el álbum de instantáneas) y en WhatsApp (el álbum de lo que va pasando), las imágenes del yo soy/yo estoy, se suceden por miles, en una demanda que podría ser contada en la unidad de medida de "las imágenes por segundo", automatizando la captura y la emisión para que ambas ocurran con un solo clic, en una carga ubicua, en tiempo real y perentoria (y lábil). Es de esta manera que se enfrenta la tarea de neutralizar el efecto disolutorio del medio. Pero, siendo como es un referente sintomático, el gesto de protección solamente sirve de paliativo y en última instancia como otro efecto: el efecto placebo, que también cumple el propósito de curar y remediar; pero en la misma lógica de los placebos farmacológicos, demostrando, o por lo menos sentando la sospecha, que el mal no era tal y que el diagnóstico del síntoma revelaba más al instrumento de valoración y al sistema de respaldo, que a la "enfermedad" que pretendía poner en evidencia.

Por eso no se podría afirmar que la imagen digital (o mejor la digitalización de la imagen, que se traslada a una digitalización de la realidad) haya tenido la culpa que se le endilga en la percepción precaria y endeble de la realidad que hoy se usa como sentencia del sino de los tiempos. Es cierto, ¿quién no ha sentido vértigo al enfrentar la velocidad en el flujo de las imágenes que en millones de bits nos acechan desde la impasividad de la pantalla del dispositivo en uso?

Pero debe advertirse (e insistirse) que no se trata de una cadena de juicios para la posterior anunciación del destino trágico que se cierne. Como se advirtió, tales apreciaciones ocurren por el uso de un sistema de valores que se resiste a ser superado.

La digital es también una estructura de pensamiento que exige correspondencia. Para seguir con los conceptos, el pensamiento es afectado bajo la presión de una carga de bits de información, tanto más saturada como difusa, lo que demanda una gestión –de la información– que no podría calificarse de más exigente o compleja, sino que ofrece otras variables que se le suman. Entre ellas y tal vez la más subversiva, la de cambiar el rol de receptor pasivo, por la de emisor y generador de contenidos. El recordar, el memorizar, el almacenar los datos, en la forma que tradicionalmente se adopta para su uso en los esquemas de apropiación, ya no puede maniobrarse de la misma manera en los entornos digitales; la sobreescritura, la hipertextualidad, el escaneo, el tiempo real, la edición no lineal, son algunas de las novedades que la digitalización ha inventado para un manejo, no necesariamente más eficiente de los datos, sino, abierto a una interacción que se torna, no sólo activa sino activista. El rasgo que más potencialidades de instrumentación política reporta.

Que este libro, una tecnología que la digitalización ha redefinido de manera tan dramática, se llame Tarjeta de memoria / Memory card, busca sentar un punto de intersección en el filo de los usos más contemporáneos de la imagen fotográfica, tratando de superar la paradoja que tan sólo con el uso del contenedor se hace evidente. Es un repositorio de memoria que históricamente ha sido usado como instrumento de fijación –el libro–, el menos frágil (además de la memoria biológica) que la especie ha usado para acumular el caudal de su conocimiento. El mismo que comparado con el flujo de datos en las redes digitales (e incluso de las tarjetas de memoria) apenas se publica ya pareciera haber sido rebasado. Por eso vale la pena resaltar dos asuntos centrales en la urdimbre que se cierne entre los distintos capítulos y que justifica recurrir a una tecnología "vieja". Uno tiene que ver con un matiz metodológico, que justamente ha permitido el afloramiento de muchas de las derivas conceptuales en discusión. Nombrado así "matiz metodológico", no quiere minimizar o subestimar el alcance de su aplicación, sino ubicarlo también en medio de la discusión como un artificio (para muchos apócrifo) que surge en tiempos recientes para bautizar una forma de aproximación a medio camino entre la investigación formal y la creación artística. Se trata del paradigma metodológico de la investigación-creación.

Continuando no ya con el síntoma sino con el síndrome, es revelador que la instancia de validación para los procesos de investigación nacional (Colciencias) haya incorporado en los términos de referencia para el evento de evaluación 2016 justamente la obra artística y el concepto de investigación-creación entre sus parámetros de reconocimiento. Deslinde en la fijación de la autoridad en la construcción del conocimiento también empujado bajo la presión que los medios lábiles y líquidos han ejercido en los ámbitos académico (formal) y en las instancias donde se regula la política pública.

Y el segundo de los asuntos sobre el cual se edifica el hilo argumental de *Tarjeta de memoria / Memory card*, intenta responder a la pregunta que subyace en el conjunto de las aproximaciones teóricas y conceptuales, que como hemos visto, tienen como eje el uso de la imagen fotográfica. Es el cuestionamiento con el que inicié este prólogo: ¿Qué diferencia a la fotografía analógica de la digital?

Desde la utilización que hace el usuario corriente, el cambio fue básicamente de las posibilidades de manejo de la herramienta. La cámara se hizo más versátil y fácil de operar ampliando la base de los usuarios a casi cualquier persona con la habilidad para apretar un botón. Igualmente, la imagen fotográfica, producto del uso convencional del dispositivo, pareciera no haber variado mucho sustentándose en la expectativa que desde su invención ha colmado: convertirse en un espejo de la realidad. Una apropiación por la mirada que se vale de los elementos más intuitivos (y convencionales) del medio.

Este es otro efecto, el más tramposo de todos los hasta ahora reseñados, pues su eficacia depende de hacerse invisible, de pasar desapercibido: es la transparencia del medio.

Artificio de ocultamiento inaugurado por la imagen analógica y que la digital acentuó justamente al hacerse menos perceptible. Como resultado, la fotografía como medio desaparece y se impone la fotografía como huella, es decir, mientras el artificio se esconde y se omite su génesis artificiosa, la realidad se hace disponible a la aprehensión. Es este el lugar más beligerante e inquietante, pero también el más sugestivo del uso actual de lo fotográfico. Que convierte la imagen en un arma de ataque y defensa. Y así termino con un ejemplo, simple pero explícito: del sujeto que ante la menor amenaza de los peligros de la vida urbana, a la velocidad del pistolero del Viejo Oeste, del cinto empuña su *Smartphone* mientras lanza su grito de batalla: "estoy grabando".

Notas al pie

[1] En calidad de editor, Jorge Ribalta compila 16 ensayos bajo el subtítulo de "Debates posmodernos sobre fotografía"

INTRODUCCIÓN

Existe una escisión trascendental en la historia reciente de la práctica fotográfica: la posibilidad de producir, manipular, (re)apropiar, (re)significar, exhibir y poner a circular desde la instantaneidad, cualquier *momento* transfigurado en *acontecimiento.* Este cambio constituye en gran medida que el problema estético inherente a la imagen fotográfica y su relación con la construcción de subjetividad, sean puestos en constante disputa en el escenario de lo común. Así, este espacio propiciado por las "nuevas" tecnologías de la información y la comunicación, y la relevancia que han tenido en las últimas décadas en especial con la llegada de la Web 2.0, junto a posibilidades de interacción que ofrece mediante las redes sociales virtuales como Facebook, se ha convertido en un lugar significativo en la experiencia cotidiana del individuo y por ende en la producción cultural.

Presenciamos un momento paradigmático en el cual no solo se ponen en tensión y reconfiguran aspectos de la esfera pública y privada de la experiencia, afectando a su vez la noción de intimidad, sino en el cual se produce una codependencia entre el cuerpo y la máquina que incluso emancipa al "fotógrafo" de su función de observar y *educa* a los cuerpos desde necesidades y contingencias de construcción del *yo* social. Es en esta construcción en donde la imagen fotográfica juega un papel preponderante, al adquirir nuevas dimensiones de sentido a partir de las formas de apropiación, de la cual ella misma es a su vez producto y resultado.

"Tarjeta de memoria / *memory card*. Ensayos sobre fotografía contemporánea", se constituye como espacio de reflexión sobre la producción fotográfica desde perspectivas teóricas e históricas transversales y propuestas de índole visual, encaminadas a escenificar las rupturas y (re)encuentros de los procesos de digitalización y las oportunidades que las redes sociales virtuales suscitan. Los productos de investigación, ensayos teóricos, reseñas y obras visuales aquí compilados buscan refutar, reconsiderar, dialogar, expandir, validar y confrontar formas de enunciación y creación inherentes a las políticas de representación propias del lenguaje fotográfico, desde la emergencia de una confluencia que concierne a todo aquel que interactúe con imágenes y dispositivos fotográficos en la actualidad.

En la presente publicación convergen distintas espacio-temporalidades, miradas e intereses, metodologías de investigación y creación que evidencian discursos en torno al problema

de la fotografía, la digitalización y la representación. La tarjeta de memoria (*memory card*) alude tanto al dispositivo de almacenamiento, reproducción y clasificación de archivos, como a las probabilidades de suprimir, sobreescribir y modificar parcial o totalmente cierta información. Sin embargo, la sobreescritura en nuestro caso no conforma una pérdida sino la oportunidad de recuperar algo que fue borrado intencional o accidentalmente y que puede ser puesto en diálogo con nuevos datos en otras condiciones de visualización y recepción. Esta coexistencia de información presupone una lectura palimpsesta de datos y lenguajes desde el presente sin obviar el pasado; proyectando el sustrato hacia formas de configuración y entendimiento del futuro.

En el año 2013 nace la idea de reunir estas experiencias, teniendo en cuenta el contexto local en diálogo con propuestas internacionales. Este libro se plantea entonces como espacio de difusión y reflexión en nuestro contexto inmediato, sin olvidar las continuidades que el estudio de los medios y la imagen fotográfica advierten desde una configuración anclada en lo global, aunado a un interés por contribuir a la producción teórica de la práctica fotográfica en nuestro país. La primera parte del libro reúne dos capítulos resultado de investigación desarrollados en el entorno académico,[1] que no solo poseen un objeto de estudio común, la fotografía en redes sociales y en particular Facebook, sino que comparten un interés por visibilizar alternativas discursivas frente al uso que estos medios y herramientas convocan en la actualidad.

El capítulo "Lo irrepetible y lo reiterado. Posibilidades estéticas de la práctica fotográfica aficionada en redes sociales",[2] realizado por la artista plástica, docente e investigadora Paula Andrea Acosta, parte de un proceso de investigación-creación estructurado bajo un enfoque de aproximación estético-sectorial de las imágenes producidas por fotógrafos aficionados, usuarios de la red Facebook, como elemento clave en la conformación de una propuesta curatorial y museográfica vinculada al problema del archivo, cuerpo, representación y virtualización de la experiencia. Desde esta perspectiva el texto evidencia traslapos teóricos, estéticos e históricos (desde lo irrepetible a lo reiterado) propios del medio fotográfico: partiendo del cambio de paradigma análogo-químico a digital, a los procesos de representación en relación a la virtuali-

zación del cuerpo mediados por la máquina, la definición de álbum y colección fotográfica desde las alternativas colectivas en la red social. Así, se conforman categorías formales y conceptuales como el narcisista digital y sujeto nómada, el cuerpo fraccionado, la estética del error, de lo insignificante y la estética de la transferencia, que caracterizan en gran medida los síntomas de la fotografía contemporánea en el escenario del común y su relación con condiciones de recepción y producción estética, que determinan su incorporación en circuitos y discursos catalogados como artísticos.

En el capítulo "Maldito 'feisbú'. El potencial político de las imágenes de la intimidad en red",[3] desarrollado por la fotógrafa e investigadora María José Casasbuenas, se observa cómo los cambios sociales de la fotografía generados con la digitalización de la imagen y la emergencia de redes sociales como Facebook, han transformado el campo de lo fotográfico hoy en día, planteando algunos desafíos metodológicos y éticos que generan la investigación sobre y con las imágenes fotográficas en entornos virtuales. Se indaga sobre la experiencia de mujeres con las imágenes en Facebook, reconociendo cómo las autorrepresentaciones y los autorretratos que se ponen a circular en los perfiles de esta red hacen parte de un repertorio amplio de acciones performáticas que configuran los sujetos en la actualidad, es decir, la producción de subjetividades históricamente localizadas. A partir de un interés por evidenciar el carácter sensorial y táctil de las imágenes de sí mismo en red, este texto señala cómo aquellas imágenes puestas a circular por mujeres con sexualidades no-normativas, más que ser entendidas como formas de espectacularización de la intimidad se constituyen en formas de intervención, puesto que cuestionan y desestabilizan las políticas de la visibilidad que sobre ciertos cuerpos operan y por lo tanto, ponen en evidencia la capacidad de agencia que tienen las imágenes fotográficas en la configuración de lo común, es decir su dimensión política.

La segunda parte del libro reúne bajo la idea de un ejercicio editorial, una serie de aportes al estado actual y contexto del problema de la fotografía en la contemporaneidad, incorporando de esta forma textos de carácter académico e investigativo en el caso de los ensayos teóricos; como un *corpus* de reseñas y obras visuales con distintos énfasis narrativos y argumentativos que confluyen en un interés por reflexionar sobre la imagen, la tecnología, su articulación con lo social y con las prácticas artísticas contemporáneas desde un enfoque transdisciplinar. Así, las contribuciones realizadas por artistas y creadores, docentes e investigadores sociales y de la imagen de Chile, Brasil, España, Colombia, Suiza y Estados Unidos reflejan la amplitud de formas de construir y configurar discursos mediante reflexiones ancladas en lo académico y teórico, lo estético o en la experiencia del común, permitiendo perspectivas de acercamiento y resolución a un problema del que solo hasta ahora comenzamos a percibir ciertas aristas y que se plantea como un escenario aún por explorar.

La presente compilación busca proponer intersticios de un tema que nos convoca desde las prácticas del común, mediante la yuxtaposición de narrativas teóricas y visuales a partir

de la configuración de tres ejes temáticos y conceptuales que recogen aspectos que consideramos centrales para entender las dinámicas contemporáneas de los procesos fotográficos y de la imagen en este escenario posibilitado por los llamados nuevos medios y tecnologías.

Historia[s] y mediaciones estéticas

Tomando como punto de partida posiciones y estructuras del conocimiento aparentemente heterogéneas, el primer eje temático aborda aspectos teóricos y críticos en la interacción histórica entre tecnología y sociedad. Con este interés y teniendo en cuenta la diversidad argumentativa propia de cada campo disciplinar, la reseña de Man Barlett y los ensayos de corte académico realizados por Elkin Rubiano, Camilo Zambrano y José Ramón Alcalá conforman un panorama sobre el lugar de la imagen y la información en el contexto de la digitalización evidenciando imbricaciones entre la experiencia estética y la técnica, la configuración del arte en los nuevos medios y las estructuras de poder y regulación discursiva que los traspasa y determinan.

El artista norteamericano Man Bartlett por ejemplo, parte de perspectiva crítica en relación a la industria de las tecnologías de la información y en particular de la red social Facebook para reflexionar desde su propia cotidianeidad como usuario, sobre los usos que la llamada generación del *yo* hace del internet en relación a formas de comunicación y los hábitos de consumo que determinarán en gran medida el futuro del medio. Dentro de las posibilidades del arte político y activista, Barlett usa las redes sociales como escenario para subvertir y cuestionar el sistema, polemizando sobre las estructuras de poder y normalización que se manifiestan en el manejo y control de flujos de información provenientes de millones de usuarios, evidentes en políticas de privacidad, censura de contenidos y hasta la despersonalización de una red social instaurada desde estándares provenientes de un modelo económico global. La reseña titulada "¿Por qué borré mi cuenta de Facebook?", se presenta como contraparte al discurso del entretenimiento y los medios masivos de comunicación contemporáneos, aludiendo al papel activo que desde el arte, y desde la autonomía y postura ética del usuario común, deben ser interpuestos para la construcción de un espacio colectivo, consciente de la variabilidad del fenómeno tecnosocial, y que en cierta medida, le apueste al desarrollo de alternativas de desmonopolización de internet.

Por su parte, Elkin Rubiano reflexiona sobre la relación entre la técnica y la experiencia contemporánea retomando algunos aspectos relacionados con el aura, la reproductibilidad de la obra, la memoria y el testimonio, los cuales son ineludibles en el desarrollo del pensamiento fotográfico. Retomando la propuesta de Walter Benjamin quien señala el peligro de la sustitución de la experiencia por el registro en los tiempos de la reproductibilidad técnica, reconoce la vigencia de este modelo para entender las relaciones actuales con las imágenes, sin embargo, propone un desplazamiento de la reproductibilidad mecánica a la productibilidad digital generada por las nuevas tecnologías. Rubiano señala en el ensayo "La experiencia sustituida: Hacia la construcción tecnológica de la nostalgia", que si bien la imagen fo-

tográfica ha estado estrechamente vinculada con la nostalgia al remitirse siempre al pasado, al servir de testimonio o cuando recurre a estrategias como las del pictorialismo para una restitución del aura; en la experiencia contemporánea de la imagen digital lo que se despliegan son una serie de mecanismos para la producción tecnológica de la nostalgia, encarnados en las posibilidades de producción y edición que ofrecen las aplicaciones fotográficas en la actualidad.

El cambio en las formas de producción visual, la incidencia de las nuevas tecnologías en los usos de las imágenes, las regulaciones y discursos que desde posiciones hegemónicas se han generado históricamente es abordado por el sociólogo Camilo Zambrano quien, haciendo un símil con la escritura y la pintura, observa cómo han surgido tensiones entre el interés por conservar y reproducir formas de control social y las nuevas prácticas de producción cultural. En el ensayo "De lo sacro a lo profano. La fotografía como objeto de culto y la reproducción de imágenes en la actualidad", el autor evidencia cómo la invención de la fotografía y su uso en los contextos familiares, por ejemplo, estuvo articulada a la representación simbólica de las formas de poder que operaban en el seno de la familia y visibiliza cómo con la llegada de internet y las redes sociales como Facebook, se produce una transformación en las estructuras de los relatos visuales que incide en la manera como se escribe y se produce la(s) historia(s). Este cambio que resulta de la democratización de la imagen y de las formas de ver, representa también el cambio en formas de pensamiento sobre el otro, sobre su contexto y de su imagen en sí. En consecuencia Zambrano nos invita a reconocer en las prácticas fotográficas desmarcadas del campo del arte, las potencias comunicativas de la imagen para generar nuevas formas de ser, de pensar, de ver, que permitan re-conocernos en la diferencia.

Por último, José Ramón Alcalá cuestiona qué significa hoy lo digital, en particular la relación con la esfera del arte y sus prácticas. En su ensayo "Del arte digital al arte de lo digital", hace un recorrido sobre los cambios que ha sufrido este campo durante el siglo xx desde la incorporación de tecnologías como la fotocopiadora, el video y el ordenador y el impacto propio de las vanguardias artísticas. Alcalá señala los aportes que desde la filosofía se han realizado para entender el escenario escindido ofrecido por las nuevas tecnologías, y pone en evidencia la necesidad de reconocer la condición interdisciplinar y expandida del nuevo espacio de producción artística para poder pensar lo digital en la actualidad. Igualmente, el autor observa cómo aspectos formales relacionados con la calidad de la imagen, por ejemplo su pixelación más que hacer referencia a una baja resolución sacrificada en aras de la transmisión de la información visual hace eco a una forma estética específica del "ser digital".

Traducción y desplazamiento del medio

La contemporaneidad presencia una exacerbación en los procesos de traducción y desplazamiento de los medios, admitiendo idas y venidas en las temporalidades de las técnicas y tecnologías; repensando el valor de uso, potencial estético, lo caduco y obsolescente o al margen de los

modos de hacer y materializar que se presentan como hegemónicos en la producción de ciertas temporalidades de la esfera del arte.

El segundo eje temático que conforma la presente revisión editorial, escenifica cómo la fotografía no es ajena a este síntoma: lo reitera cómo desde que en sus inicios fue conflictiva su autonomía en relación al régimen pictórico que la precedía, y que de muchas maneras la contenía. Hoy incluso se hacen más que evidentes en las prácticas artísticas de la fotografía –que buscan revalorizar la unicidad de la fotografía a partir del uso y experimentación de técnicas y procesos fotoquímicos artesanales– y en el escenario del común, los procesos de traducción y desplazamiento del medio en este caso posibilitados por la tecnología de *smartphones* y las aplicaciones de *software*: el paradigma análogo-digital que incluye la arqueología del medio con sus variaciones técnicas, los límites entre la imagen fija y en movimiento se presentan como simulacros de la preexistencia y multiplicidad de lenguajes que habitan en otros inacabados, como de la experiencia e intromisión histórica en toda forma de representación del *yo*.

Dentro de estas alternancias, en las obras de artistas como Felipe Rivas San Martín, Penelope Umbrico, Javier Vanegas y Daniel Salamanca producidas desde la ambivalencia y coexistencia de los lenguajes analógico y digital, se pueden reconocer procesos apropiacionistas de la imagen provenientes de lo mediático e icónico hasta la reivindicación de contenidos propios de la esfera de lo íntimo y la práctica aficionada, la cultural popular, periférica e incluso de las prácticas y espacios de disidencia; a la vez que entrever las cualidades formales, expresivas y estructurales propias de un medio particular de producción y su equivalencia con modelos instituidos de pensamiento.

En correspondencia con lo anterior, los múltiples desplazamientos de soporte de la imagen propiciados por las nuevas tecnologías que surgen gracias a la digitalización de la información, hacen parte de la reflexión que el artista chileno Felipe Rivas San Martín construye en torno a su obra. En la reseña "La política del soporte: pintura de la interfaz y materialización del código", explora las alternativas intermediales de la imagen a partir de la representación pictórica de interfaces, experimentando con formas de interconexión hipertextual ofrecidas por recursos digitales como los códigos QR. Los desplazamientos de soporte en los que se inscribe la imagen, evidencian las transformaciones operadas en la visualidad así como las tensiones que emergen entre naturaleza-tecnología, la transparencia del medio y las relaciones entre códigos e identidad, entre otros. Rivas propone a partir de un juego de sentido los *Q(uee)R code,* un código que vincula sus pinturas con otras imágenes y contenidos en red que hacen referencia a las sexualidades y su diversidad. En este sentido, sus *Q(uee)R code* hacen referencia también a lo raro o extraño de su visualidad, el enigma del signo y el lugar de la decodificación y por lo tanto, a las posibles interpretaciones presentes en la experiencia estética.

Por otra parte, el lugar de la imagen digital y su vínculo con el pasado tanto en lo referente a instancias técnicas como en lo concerniente a la unicidad del momento y el referente icónico fotográfico, es cuestionado en la obra de la artista

Penélope Umbrico. Las reseñas sobre las series *Mountains, Moving* y *136 Mini Film Cameras in the Smithsonian Institution History of Photography Collection With Old Style Photoshop Filter,* revelan en primer lugar la capacidad de actualización del paradigma analógico desde lo simbólico y lo objetual constituido como archivo, ya sea desde la fotografía como referente histórico y cultural o desde los artefactos que pertenecen a la arqueología del medio; en segundo lugar, el fenómeno de la apropiación y traducción evidente en la práctica artística contemporánea, apoyada en el uso de dispositivos móviles de captura, edición y manipulación mediante filtros digitales de fácil uso e implementación que remiten paradójicamente a una nostalgia construida desde el simulacro químico imperfecto de la génesis fotográfica.

El artista plástico Javier Vanegas, desde un proceso de investigación-creación basado en percepciones y experiencias personales, reflexiona sobre la transformación de la matriz fotográfica resultado del cambio en la materialidad de la imagen a partir del paso de los procesos análogos a los digitales. El álbum fotográfico, objeto familiar de culto, repositorio de las memorias y experiencias particulares de un entorno familiar, revela entonces los síntomas de este tránsito visibles en la pérdida objetual y matérica, en los procesos de selección, almacenamiento y experiencia de visualización. La reseña "Portarretrato neobarroco. Frente a la mutabilidad y la posible desaparición del álbum familiar como objeto", parte de la necesidad de replantear el lugar de la imagen fotográfica por medio del arte desde perspectivas técnicas y formales vinculadas a la construcción de memoria y revisión de archivo, que evidencien la coexistencia de potencias dispares definidas históricamente desde la noción neobarroca. De esta forma se reconfiguran los usos de las imágenes y sus contenedores, donde la traducción y la simulación de la experiencia digital alude de forma significativa a vínculos estrechos con las prácticas fotográficas analógicas, donde la pantalla se convierte en lugar de culto, en portarretrato que escenifica el contexto posmoderno.

Mediante la generación de cartografías conformadas por fotografías, mapas, álbumes, pinturas y dibujos que devienen en una propuesta metodológica de aproximación a la estructura de las relaciones sociales, el artista Daniel Salamanca representa sus vínculos y conexiones artísticas a partir de estructuras gráficas de identificación mediadas por fotografías instantáneas *Polaroid*, certificando anticipadamente desde la producción analógica las dinámicas que desde la virtualización, en redes como Facebook, se generan en nuestros días. El proyecto "El mundo es un pañuelo" se centra en la noción de red, entendida como el establecimiento de relaciones rizomáticas que se entretejen en la cotidianeidad y experiencia propia de un individuo con su círculo social particular.

Social-Net-Art-I.D

Es en el espacio del arte *en* y *desde* la red y lo virtual, donde se desmarcan las formas de producción y exhibición de la fotografía exponiendo entre otras, la contradicción en la noción de autoría, la valoración de la imagen desde la práctica aficionada, la noción ampliada de acto

fotográfico en el escenario virtual, como otras posibilidades de la llamada posfotografía. Aunado a este escenario el tercer eje temático, conformado por el ensayo teórico de Bernardo Villar y las reseñas de propuestas visuales desarrolladas en el entorno de redes de socialización como el trabajo de Lais Pontes, el perfil en Facebook de Andrea Barragán, los proyectos de Tanja Hollander, Roc Herms y Corinne Vionnet, propone encuentros desde la auto-referencialidad del cuerpo como superficie (liberado de su corporalidad), con la estetización de la experiencia del común, los procesos inacabados [de]construcción de identidad y subjetividad desde la alteridad y lo colectivo, o el cuestionamiento a la forma en que se definen las relaciones e interacciones sociales desde el cuerpo virtualizado y el concepto de comunidad en el escenario de la Web 2.0.

En correspondencia a esta estructura, el ensayo "Flujos comunicativos cotidianos como experiencia artística. Fotografía digital y redes 2.0", de Bernardo Villar argumenta, a partir de una perspectiva sociológica en confluencia con conceptos de la filosofía estética, el lugar de la imagen en los procesos de producción dialéctica entre identidad y subjetividad en las sociedades altamente mediatizadas, observando cómo la circulación pública de las imágenes propiciada por las tecnologías 2.0 genera nuevos modelos de socialización y por lo tanto afecta la producción del *self*. Villar observa cómo la estetización propiciada por la interacción con imágenes, al igual que su carácter continuo y descorporizado, ha generado una espectacularización de la comunicación cotidiana, aspectos que reconoce en la propuesta artística y procesual en la red Facebook "Intimidad Romero".

De la misma forma, la producción de identidad y su relación con la imagen es abordada por la artista Lais Pontes, quien a partir de proyectos que desarrolla en redes sociales (*Born Nowhere, The Girls on Instagram y Embodying)*, observa cómo el medio seleccionado, la vigencia del tema y la similitud entre sus imágenes con representaciones mediáticas de las celebridades, son factores que influyen en la recepción de su propuesta y por lo tanto, en la producción de sentido de los usuarios que interactúan con estas plataformas. En la reseña "La identidad en la era de las redes sociales", Pontes reflexiona a partir de su experiencia sobre el lugar del consumo, los medios de comunicación y la inmediatez en la vida cotidiana, aspectos que caracterizan nuestras sociedades líquidas y su relación en la autoconstrucción de identidades mediante las redes sociales virtuales. De esta forma retoma el concepto de *paraficción* para dar cuenta de su estrategia performática en la que confluyen y a la vez se desdibujan aspectos de su vida como artista y de los personajes que crea, en el espacio liminar entre lo real y lo imaginario.

Desde su perfil personal en Facebook, la artista plástica Andrea Barragán cuestiona mediante el uso de la fotografía el lugar e indefinición de la sexualidad y de la identidad de género. En la serie de *selfies* titulada "Transfiguraciones" se apropia de estereotipos masculinos y femeninos los cuales son utilizados y resignificados mediante acciones performáticas que le sirven para plantear su crítica al sistema sexo-género (de carácter binario y heterosexual) y subvertir así las regulaciones que sobre los cuerpos operan las identidades de género. Por medio de

la construcción de su propia identidad y recurriendo a la autofoto, la artista evidencia la tensión que existe en relación a las normativas de identidad que se presentan para los usuarios en redes sociales, y las posibilidades de subversión que desde este mismo lugar son creadas con la irrupción de múltiples identidades en línea.

Por otra parte, la noción de amistad y los efectos que han tenido las redes sociales virtuales en la reconfiguración de lo íntimo, asociado tanto al hogar como a las formas de construir comunidades hoy en día, es el tema que motiva el trabajo de la artista norteamericana Tanja Alexia Hollander. Su interés por explorar los diálogos entre lo análogo y lo digital, como las tensiones que surgen entre las relaciones establecidas *online* y *offline* son eje del proyecto procesual y de carácter colaborativo *"Are You Really My Friend?"*, que culminará con una instalación interactiva en el año 2017 conformada por un recorrido visual de su experiencia en relación al establecimiento de lazos interpersonales basados en las relaciones virtuales, y el reconocimiento del otro mediante el género del retrato.

La convergencia de medios tecnológicos, de posibilidades de representación, creación y por ende de formas de ser e interactuar son ejes del proyecto "*Postcards From Home*", del artista Roc Herms, quien replantea los usos y alcances del medio fotográfico en relación a formas expandidas de existir y cohabitar, enunciando límites elásticos en la definición de lo humano y de toda manifestación cultural ulterior. Bajo esta perspectiva las nociones canónicas en relación al fotógrafo, objeto/sujeto a fotografiar y dispositivo fotográfico son revaluadas profundamente desde la inmersión en el entorno virtual, sugiriendo aproximaciones a un futuro del medio en un contexto mediado por la fugacidad y la instantaneidad de la interconexión y la interactividad.

Si bien el cambio tecnológico en la fotografía contemporánea ha transformado la materialidad y los soportes en los que la imagen se inscribe, una persistencia en las formas de mirar, manifiesta en la fotografía realizada por turistas, es puesta en evidencia en "*Photo Opportunities*" proyecto de la artista franco-suiza Corinne Vionnet. En la reseña realizada por la curadora independiente Madeline Yale, se reflexiona sobre relación entre la fotografía y la experiencia turística y se cuestiona el papel que juegan las imágenes estetizadas que fomentan la industria y los medios de comunicación, las cuales no solo median la experiencia del viajero sino que inciden en la configuración de una *mirada turística* sesgada frente a singularidades e identidades nacionales. De esta forma, el trabajo de Vionnet, al igual que otros artista actuales, nos confronta respecto a las formas de consumo masivo y el lugar que ocupa la cultura visual contemporánea en la producción de nuestras formas de ver.

Ante la conformación de ejes temáticos que evidencian coordenadas y encuentros de la compilación teórica y visual presente en esta propuesta editorial, resulta perentorio entender que si bien se nos presentan campos y experiencias ampliadas en torno a la digitalización y la imagen fotográfica, el ejercicio siempre se presenta inacabado, inconcluso, en virtud del cambio imperceptible y latente que trae consigo la imbricación entre tecnología y cultura. Sin embargo, consideramos indispensable (re)pensar la

cotidianidad y proponer desde nuestro espacio coyuntural heterogéneo y particular, líneas de fuga donde se articulen formas de enunciación y resistencia frente a la arremetida tecnológica y el ímpetu masificador de la sociedad de la información y la comunicación.

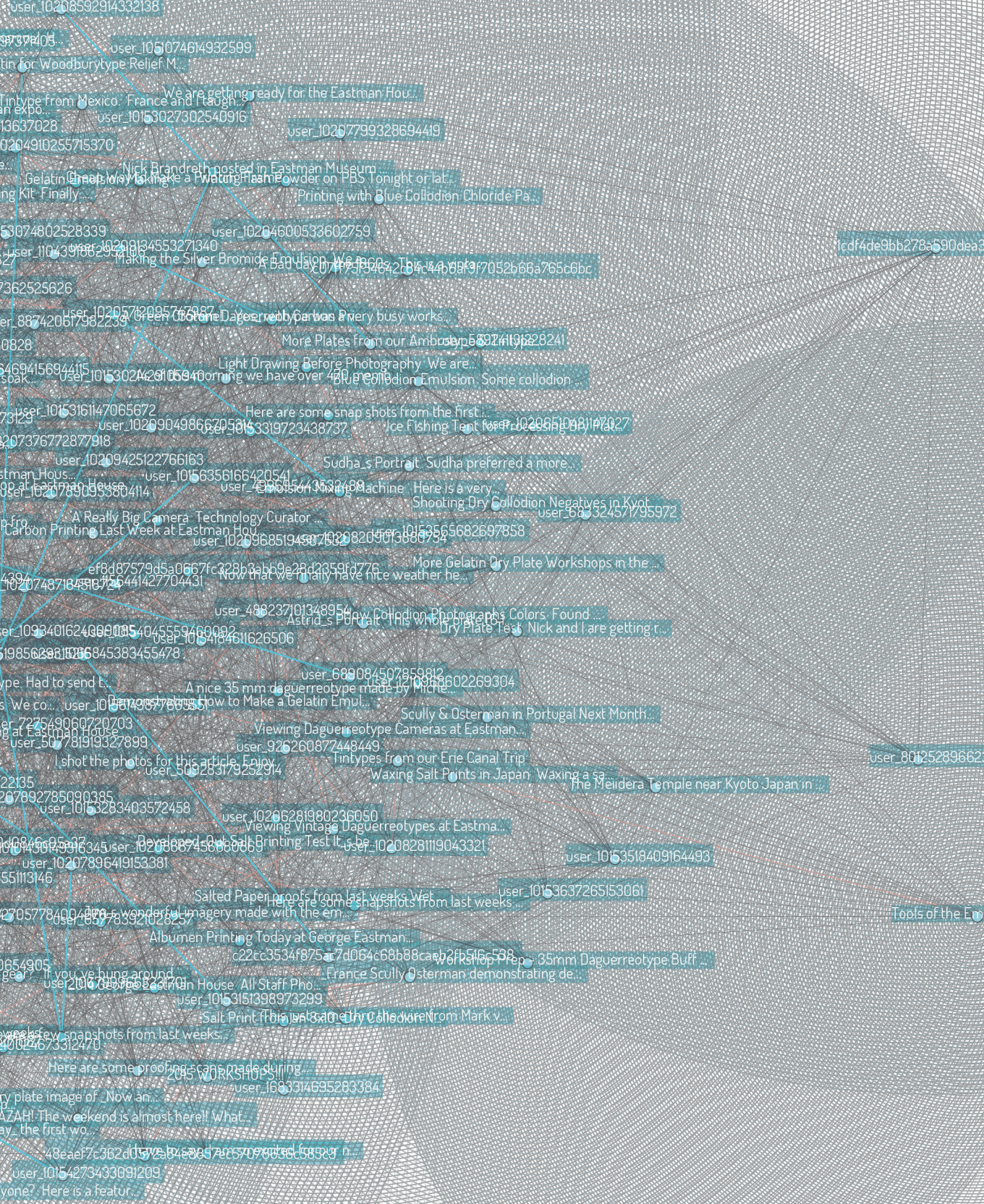
Notas al pie

[1] Gracias a un convenio de colaboración y coedición suscrito entre la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Bogotá D. C., Colombia. (Nota del editor).

[2] El capítulo resume el proceso investigativo realizado en el proyecto "Usos y apropiaciones sociales en la fotografía contemporánea: el cambio del dispositivo fotográfico y su filiación con dinámicas de interacción en ámbitos de estudio definidos" (2011) del Programa en Producción de Imagen Fotográfica. La investigación hace parte del grupo de investigación "Estudios de la Imagen" de la Facultad de Artes y Diseño, que se encuentra inscrito en la línea de investigación y creación "Imagen, comunicación y procesos interactivos" de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. (Nota del editor).

[3] El capítulo recoge los resultados de investigación del proyecto "La fotografía y la producción de subjetividad en la era digital: Auto-representación y emergencia de nuevas expresiones de lo femenino en Facebook" (2012), adscrito al grupo Comunicación estratégica y creativa de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes, en la línea de investigación "Imagen, visualidad y cultura", desarrollado gracias al apoyo del Departamento de Investigaciones, Desarrollo e Innovación de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Bogotá D. C., Colombia. (Nota del editor).


CAPÍTULOS
DE INVESTIGACIÓN


user_10208592914332138
user_1050074614932599
tin for Woodburytype Relief M...
We are getting ready for the Eastman Hou...
Tintype from Mexico. France and Italy...
user_10153027302540916
user_10207799328694419
Nick Brandreth posted in Eastman Museum
Printing with Blue Collodion Chloride Pa...
user_10204600533602759
user_10209134553271340
Making the Silver Bromide Emulsion. We are o...
A Bad day
user_10207572095747987
Green Ombrotype Daguerreotypes on a very busy works...
More Plates from our Ambrotype Workshop
Light Drawing Before Photography. We are...
Blue Collodion Emulsion. Some collodion ...
user_10153161147065672
Here are some snap shots from the first ...
user_10209049866705163
user_10153319723438737
Ice Fishing Tent for Processing Wet Plat...
user_10209425122766163
Sudha_s Portrait. Sudha preferred a more...
user_10156356166420541
Emulsion Mixing Machine. Here is a very...
Shooting Dry Collodion Negatives in Kyot...
user_68832457795972
A Really Big Camera. Technology Curator ...
Carbon Printing Last Week at Eastman Hou...
user_10209685194907582
user_10208209013880754
user_10156565682697858
More Gelatin Dry Plate Workshops in the ...
Now that we finally have nice weather he...
user_488237101348954
New Collodion Photographs Colors Found ...
Astrid_s Portrait. This whole process
Dry Plate Test. Nick and I are getting r...
user_10154146116265066
user_68808450785981
A nice 35 mm daguerreotype made by Miche...
How to Make a Gelatin Emul...
Scully & Osterman in Portugal Next Month...
Viewing Daguerreotype Cameras at Eastman...
user_926260877448449
Tintypes from our Erie Canal Trip
I shot the photos for this article. Enjoy
Waxing Salt Prints in Japan. Waxing a sa...
The Meiidera Temple near Kyoto Japan in ...
user_10153283403572458
user_10206281980236050
Viewing Vintage Daguerreotypes at Eastma...
user_10206828111904332
user_10153518409164493
user_10207896419153381
user_10153637265153061
Salted Paper proofs from last weeks Wet ...
Here are some snapshots from last weeks ...
Albumen Printing Today at George Eastman...
c22cc3534f875ac7d064c68b88caab2f5115e598
Workshop Prep - 35mm Daguerreotype Buff ...
France Scully Osterman demonstrating de...
user_10153151398973299
Salt Print from last Monday's Workshop
Here are some proofing scans made during...
2015 WORKSHOPS
user_1663314695283384
AZAH! The weekend is almost here!! What...
user_10154273433091209
Tools of the Em...

LO IRREPETIBLE Y LO REITERADO. POSIBILIDADES ESTÉTICAS DE LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA AFICIONADA EN REDES SOCIALES*

Autora

Paula Andrea Acosta

Artista plástica, Especialista en Fotografía de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Docente investigadora del programa Producción de Imagen Fotográfica de la misma institución.

Contacto: paula.acosta@utadeo.edu.co
paula.acosta.t@gmail.com

* El presente capítulo es producto de la investigación "Usos y apropiaciones sociales en la fotografía contemporánea: el cambio del dispositivo fotográfico y su filiación con dinámicas de interacción en ámbitos de estudio definidos" (2011) del programa tecnológico en Producción de Imagen Fotográfica perteneciente al grupo de investigación Estudios de la Imagen de la Facultad de Artes y Diseño, inscrito en la línea de investigación y creación "Imagen, comunicación y procesos interactivos" de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. El proyecto de investigación (Código 231-05-09) fue aprobado en la Resolución Nº 117 correspondiente a la Convocatoria Interna Nº 5-2009 de la misma institución. Algunas reflexiones obtenidas fueron socializadas en el "V Seminario de resultados de Investigación y Creatividad" (2011) y en el "Seminario Internacional de Teoría e Historia del Diseño Gráfico" (2013) de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Taller "Curando Arte Contemporáneo" organizado por el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador (2013), el programa "Óptica. Arte actual" en el Canal Prisma TV de la Universidad Nacional de Colombia (2011) y en las "XI Jornadas de Sociología. Coordenadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes" de la Universidad de Buenos Aires (2015).

Resumen

En gran medida, parte de lo que presenciamos en el escenario de la fotografía digital contemporánea, y en particular la que conforma los álbumes de usuarios en redes sociales como Facebook, corresponde más que a una ruptura, a evidencias irrepetibles a la vez que reiteradas, presentes en el desarrollo histórico del medio fotográfico desde su nacimiento. El fenómeno aficionado, la imagen mediática en el contexto de la era de la información y la comunicación, los vínculos entre cuerpo, tecnología y formas de representación, confrontan todo discurso en relación a las posibilidades artísticas y de creación en internet. Así, las relaciones entre condiciones de recepción y producción estética y técnica, permiten configurar una estética sectorial fotográfica del *sin-arte*, escenificada en las posibilidades de la práctica curatorial y museográfica en base a la noción inacabada del archivo digital.

Palabras clave

Fotografía, redes sociales, estética, archivo, curaduría

> Una sociedad nauseabunda se ha lanzado, como Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre metal.
>
> Baudelaire (Salón de 1859)

> Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad.
>
> Benjamin (2005)

¿Se puede decir algo nuevo respecto a lo fotográfico? ¿Cómo se puede seguir teorizando sobre un medio que desde su nacimiento convocó el ejercicio y reflexión teórica sobre la implicación de los procesos de mecanización en la mirada, en las formas de representación, en la disyunción y comprobación sobre lo real? Aún mejor, ¿cómo se pueden abordar los múltiples discursos, las apuestas historiográficas de un medio que permeó toda esfera y práctica de lo social, un medio que a pesar de sus numerosos nacimientos, entendidos como actualizaciones o traducciones, sigue asentado en la lógica preexistente de la imagen conformada desde la parte al todo (grano de plata / píxel), espacio / tiempo / fragmentación, dispositivo / deseo?.

Sin lugar a dudas no es un objeto de estudio fácil, teniendo en cuenta el uso expandido de la técnica y el acto fotográfico en la noción de experiencia y memoria, lo que ha determinado nuestra relación con la fotografía como una práctica tan natural y usual como ser y existir. En el encuentro de las prácticas comunicacionales y sociales, en la fotografía aficionada, en la producción artística, en el ámbito del documento y el registro histórico, la fotografía necesariamente tendrá que cuestionar y reconsiderar sus propios presupuestos, no solo por todas las revoluciones técnicas que aún le quedan a futuro, sino por la manera en que se negocien sus usos entre las esferas enunciadas, en cómo se reinventen y creen intersticios (resquicios que permitan encuentros, distanciamientos, traslapos que no desconozcan el pasado ni el presente) habitados por las posibilidades, por la potencia de lo fotográfico. Es desde este punto, desde esta urgencia donde se desarrolla el presente texto, en un momento paradigmático cuando es imposible tomar distancia del objeto de estudio, cuando nuestra observación del fenómeno está basada en la total implicación e inmersión (desde lo académico, lo pedagógico, lo artístico y lo cotidiano) en un medio que en el tiempo sigue reconfigurándose a sí mismo y al mundo de la representación.

Ahora bien, esta última reflexión para nada resulta novedosa: dentro del bucle que resulta la historia (o las historias) del medio, ¿acaso no hay más encuentros que rupturas con el desarrollo de lo fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX y la contemporaneidad? Estamos presenciando la tensión propia entre innovación y repetibilidad propuesta por Reinhart Koselleck (2013), en cuanto que todo cambio lleva intrínseco una estructura de repetición que lo precede, coherente con todo principio natural o artificial de la experiencia humana.

Es en el siglo XIX, escenario de la génesis de la fotografía, en el que se construyen las primeras aproximaciones ontológicas del medio en virtud de su relación con el régimen de representación y visión predominante desde las artes. Desde esta mirada y desde la reflexión del transcurrir tecnológico a manos de los protofotógrafos se conforman *corpus* teóricos que aún podrían parecer vigentes en nuestros días. Así, en 1801 Tom Wedgwood (citado por Batchen, 2004), anticipándose a la implantación del medio y a sus propias implicaciones y experimentaciones en el desarrollo incipiente de este, menciona a partir del presupuesto filosófico basado en la relación entre los sentidos y las formas de adquisición de conocimiento, cómo existe una evidente "insuficiencia del lenguaje (...) para la descripción, (...) la corrección de las apariencias visuales mediante nociones derivadas de la apariencia" y la distinción entre "dos actos o estados de la mente, denominados percepción e idea". Posteriormente, Nicéphore Niépce anunciaba la creación de un "ojo artificial" (1816) en sus cartas personales; mientras que Fox Talbot (Wedgwood, citado por Batchen, 2004) en *The Pencil of Nature* advertía hacia 1844, sobre la fluctuación de la imagen: "imágenes de ensueño, creaciones de un instante, destinadas a desvanecerse con la misma rapidez".

Indudablemente, muchas de estas afirmaciones demuestran formas de pensamiento y contextos únicos en el desarrollo del medio, a la vez que terminan por desafiar su vigencia en un momento en el que los usos extensivos de la fotografía y en particular, los evidentes en redes sociales, nos demuestran una total dependencia en relación a la supremacía de la experiencia de la digitalización: la configuración de los cuerpos desde la *superficie* en géneros como el retrato y el cuestionado *selfie* como práctica del autorretrato, la *visiónica* y la automatización de la percepción expuesta por Paul Virilio (1998), y una configuración de la imagen fotográfica desde la instantaneidad y la evanescencia, desde el tiempo de observación y el momento de un *like.*

La sensación de constante *déjà vu* en la práctica y análisis de la fotografía contemporánea, se certifica en la mirada histórica que se cierne sobre el cuerpo en los estudios de retrato en daguerrotipia, en la práctica del coleccionismo y el *yo* social de las *carte de visite*, en los mecanismos de control social encubierto en experiencia estética fotográfica, en la creciente práctica aficionada impulsada por Kodak y el establecimiento de la fotografía como mercancía, en las variaciones en los costos de adquisición, en la simplicidad y accesibilidad de los dispositivos, en la imbricación con otros medios de representación y comunicación. Así, tanto los acontecimientos propios del medio como los discursos teóricos y estéticos que de estos se derivan, evidencian cómo lo irrepetible y lo reiterado, retomando a Koselleck, hacen parte insoslayable de cualquier estudio sobre lo fotográfico.

Desde una perspectiva compartida, en relación al análisis de las estructuras de fenómenos visuales a partir de la preexistencia y convergencia con otros sistemas que los precedieron, Lev Manovich (2006) propone el estudio de los llamados nuevos medios a partir de su cronología, desarrollo y el de las culturas visuales modernas, situando el problema de forma transversal con las tradiciones artísticas, mediáticas y las tecno-

logías informáticas, donde los objetos que los conforman son entendidos como:

> Objetos culturales (...) que representan, tanto como ayudan a configurar, determinados referentes externos que pueden ser un objeto con existencia física, la información histórica que presentan otros documentos, o un sistema de categorías que emplee en la actualidad la totalidad de la cultura de grupos sociales específicos. (...) igual que sucede con todas las representaciones culturales, las de los nuevos medios también son inevitablemente parciales. Representan y construyen algunas características de la realidad física a expensas de otras; se trata de una visión del mundo entre otras, de un sistema posible de categorías entre otros muchos (p. 60).

Entre esa definición de objeto se ubican tanto la fotografía digital como las redes sociales, configurándose como uno de los escenarios donde se pueden esbozar, acorde a la noción analítica de red, los nudos y vínculos existentes que conforman las relaciones sociales, reflejando oscilaciones entre lo físico y lo virtual, lo pasado y lo actual, visibles en numerosas reconfiguraciones de la imagen y formas de pensamiento, parte de la interfaz.

A partir de lo anteriormente expuesto, los resultados del presente proceso de investigación-creación nacen del planteamiento del siguiente problema: posibilidades estéticas y curatoriales de la fotografía contemporánea basadas en el análisis, problematización y juicio de valor de la práctica fotográfica aficionada en el escenario de la red social Facebook[1], teniendo en cuenta las imbricaciones entre el cambio del paradigma análogo-químico a digital, los procesos de representación en torno a la virtualización del cuerpo mediados por la máquina, y la definición de archivo y álbum fotográfico desde las posibilidades de la colección virtual.

Las reflexiones aquí contenidas giran en torno a las dinámicas que desde la red social son creadas respecto a la producción, difusión y almacenamiento de la fotografía digital centrada en la experiencia única e inmediata del individuo contemporáneo, la instantaneidad y la fragmentación como características inherentes de los lenguajes y medios virtuales. Desde este interés particular, Facebook como plataforma se nos presenta como crisol de aparente diversidad en cuanto que permite aproximarse a los usos genéricos de la imagen fotográfica en relación a la construcción del *yo* en interacción con diferentes esferas de lo social desde el espacio cotidiano y común, a la vez que visibilizar algunas prácticas micropolíticas de los cuerpos desde su singularidad. De la misma forma se puede reconocer en este espacio, cómo internet y los procesos de virtualización han sido parte del contexto de actualización en la manera en que se producen, almacenan y exhiben gran parte de las imágenes que se generan en la actualidad, integrando un repositorio extendido de datos e información, cambiante, manipulable y apropiable que devenga en otras formas de entender y considerar el archivo desde el acceso, la instantaneidad y lo colectivo.

Desde esta premisa, los estudios de la imagen y los procesos de creación aportan posibilidades

de encuentro y reconfiguración de los usos normativos de estos medios, que por ser tan comunes y difundidos pasan inadvertidos como fuente de un potencial estético. Lejos de establecerse como subterfugios, las prácticas fotográficas visibles en redes sociales enuncian y evidencian un nuevo régimen de la visión donde la teoría, el arte y la historia como disciplinas, de una u otra forma habiten y propongan posibilidades expandidas, negociadas e integradas en relación al fenómeno fotográfico. Así, la presente disertación busca compilar, poner en diálogo y evidenciar algunos traslapos teóricos, estéticos e históricos (desde lo irrepetible a lo reiterado) propios del medio fotográfico y sus prácticas de archivo, capaces de emerger de un tiempo determinado y situarse en otro, proclives de generar discursos y relaciones, como los productores y consumidores de imágenes fotográficas que todos somos en la contemporaneidad

De la filosofía de la fotografía a las estéticas sectoriales

> La reproducción creó artes ficticias.
>
> Malraux (1956)

La imperante necesidad de instaurar posibles discursos y métodos de aproximación al medio fotográfico, ha estado relacionada históricamente con la cuestión sobre la significación, la representación, la relación técnica y tecnológica, la indexación, y la huella, entre otros, presentándose como un tipo de continuidad general con el acercamiento y estructura general de la estética de la imagen. Sin embargo, desde la filosofía particular del medio y desde un enfoque estético sectorial y múltiple, se pueden encontrar convergencias que motiven nuevas posibilidades de lo fotográfico en la contemporaneidad, capaces de reconsiderar lo hecho, replantear el futuro, escudriñar en el presente, e inferir sobre la multiplicidad del medio. Desde esta fundamentación teórica se estructuran los límites elásticos de la presente investigación: conceptos en tránsito que más que restringir sean desafiados, puestos a prueba, expandidos y escenificados dentro de las posibilidades discursivas y realidad(es) fotográfica(s) de nuestro contexto inmediato.

¿Qué se entiende entonces por fotografía desde la teoría de la imagen? Para Vilém Flusser es tanto la definición, como los elementos que la conforman e intervienen, parte de una dialéctica que anuncia una filosofía del medio en sí. La fotografía se entiende como:

> (...) imágenes producidas y distribuidas por medio de aparatos automáticos y programados de acuerdo con un juego basado en la casualidad informada por la necesidad, y que han sido distribuidas según estos mismos métodos; son imágenes de situaciones mágicas, y sus símbolos provocan una conducta improbable en sus receptores (1990, p. 71).

La filosofía de la fotografía propone estructuras y categorías de aproximación que deben ser analizadas de forma crítica: la imagen, la imagen técnica, los aparatos, el acto fotográfico, la distribución y recepción de la fotografía, que

son parte inherente de todo acercamiento al problema de lo fotográfico. El enfoque estético propuesto por François Soulages (2001) expone el encuentro de la relación sensible y existencial (el sentido otorgado mediante los sentidos: sensación y significado) con el enfoque teorético (reflexión crítica y conceptual) a partir de nuestra relación con fenómenos determinados. Es desde esta confluencia antitética de enfoques y las posibilidades dialécticas que suscita, donde el individuo trasciende a una síntesis estética. De esta forma:

> (...) el enfoque estético es a la vez existencial, crítico y conceptual: existencial, porque una obra de arte en su creación y su recepción afecta muy de cerca la existencia del sujeto; crítico, porque va más allá de las representaciones estereotipadas y de los presuntos inmediatos; conceptual, porque busca establecer una teoría gracias a unos conceptos especificados rigurosamente y articulados entre sí (p. 117).

Todo enfoque estético de la imagen requiere el desarrollo de estéticas particulares, arraigadas a formas de producción, mediación y configuración de las mismas, entendidas y observadas desde un contexto particular. Desde esta perspectiva, la estética general de la fotografía se conforma de "la adición empírica de estéticas sectoriales" (Soulages, 2005, p. 339), como son la estética de la representación, de la ficción y del referente imaginario. Sin embargo, es la búsqueda del análisis racional de la fotograficidad, es decir, lo que es fotográfico en la fotografía, lo que fundamenta esta estética particular. Así, y en pro de entender los alcances de una estética particular, Soulages (2005) considera la fotografía como:

> La articulación de la pérdida y el resto: *pérdida* del objeto por fotografiar, del momento que envuelve el acto fotográfico y del proceso de obtención generalizada irreversible del negativo, en suma, del tiempo y el ser pasados; *resto* constituido por esa cantidad infinita de fotos que pueden hacerse a partir de un negativo, en suma, por esas imágenes rebeldes y enigmáticas (p. 339).

La fotografía entonces no se considera como prueba, sino como huella a la vez de un objeto por fotografiar; este objeto tiene el estatuto y condición de *cosa en sí*. La cámara fotográfica permite visualizar y captar un fenómeno particular entre otros posibles, dependiendo de condiciones técnicas, mecánicas y procedimentales que preceden a una fotografía; una nueva condición de *cosa en sí*. Esta serie de rupturas entre el objeto y su registro *mediante*, *en*, *por*, la fotografía, suscitaría según Soulages (2001) uno de los fundamentos de la estética de la fotografía: la condición de infotografiable presente en toda práctica fotográfica.

Ahora bien, ¿cómo se entiende lo que es fotográfico en la fotografía? El concepto de fotograficidad "designa esa propiedad abstracta que hace a la singularidad del hecho fotográfico, hecho que remite tanto al *sin-arte* como al arte" (p. 133), siendo una de sus características lo inacabable y por ende sus potencialidades o posibilidades desplegadas: la fotograficidad entonces se presenta como articulación de lo irreversible y lo inacabable, aplicable desde la particularidad

técnica de la fotografía análogo-química hasta la digital. Soulages propone una configuración de la estética de los posibles basada en la potencia inacabable de la fotografía, que el autor desde su contexto argumentativo expone a partir de las posibilidades infinitas de manipulación respecto al negativo fotográfico. La fotograficidad se revela como el segundo fundamento latente en la conformación de una(s) estética(s) de la fotografía.

Desde este contexto general, una de las tesis fundamentales del autor que permea el presente texto, son las transferencias del documento fotográfico de la esfera del *sin-arte* al *arte*, las cuales confronta ante la noción común de que la primera carece de intención, pretensión o búsqueda artística, y reconociendo a la vez, que es precisamente en este espacio donde se configuran y producen gran porcentaje de imágenes fotográficas. Sin embargo, existen posibilidades latentes de desplazar una fotografía de la esfera del *sin-arte* al *arte*, ya que la estética de la recepción, difiere de la instancia propia de la creación e intención originaria, del lugar que se precisó para que *habite* la fotografía.

Las fotografías y experiencias construidas desde una estética del *sin-arte* deben ser dinamizadas en lo social, infiltrándose tanto en lo institucional, como en discursos que validen y avalen las prácticas artísticas en determinado contexto, promoviendo así alternativas frente al anquilosamiento y olvido de este tipo de imágenes. Lo expuesto anteriormente permea todo discurso y ciencia, es decir, concierne tanto a la práctica como a las disciplinas encargadas del estudio de la imagen.

> Ahora es posible por un lado ver y comprender de manera diferente fotos ya vistas y reconocidas (...), por el otro ver fotos nunca vistas (...) y de este modo hacer otra historia razonada y otra crítica racional de la fotografía que tomen en cuenta otras fotos, integrando ese pasaje siempre posible del *sin-arte* al arte (Soulages, 2005, p. 175).

Aproximaciones teóricas. Los lugares de lo fotográfico: multiplicidad y convergencias

Dentro de las revoluciones técnicas que han constituido la práctica fotográfica, –aceptando como denominador genérico un término que etimológicamente perpetúa la visión romántica del dibujo mediante la acción de la luz, dejándonos subsumidos bajo una construcción del pensamiento eurocentrista y de carácter moderno para la perpetuidad–, es de carácter insoslayable dimensionar que no ha sido una, sino múltiples las formas de hacer y definir lo fotográfico y que de cierta forma, su definición resulta insuficiente frente a las posibilidades sociales, estéticas y epistemológicas del medio. Así, se hablaría de una historia de la fotografía reconstruida en plural, entendiendo que no solo han sido las técnicas y procedimientos, que superan al evidente paradigma análogo-químico a lo digital (daguerrotipia, calotipia, colodión y una sucesión de procesos alternativos que devino en la película fotosensible, la estereoscopía, holografía, a la fotografía con dispositivos digitales, escáner, *smartphone*, *webcam*, simulación

3D, etc.) sino la reconfiguración en los usos, la valoración simbólica, la interacción del cuerpo y las formas de ser y hacer mediante lo fotográfico, la noción de archivo y memoria en vínculo con la imagen, los que determinan una necesaria visión extendida del medio y sus prácticas desde un contexto histórico determinado. Así y acotando a Boris Kossoy (2001),

> La génesis y la historia de los documentos fotográficos, así como los fragmentos del mundo visible que esos mismos documentos preservan congelados, dan margen a esas dos vertientes distintas de investigación que, aun así, no se disocian, puesto que ambas tienen como núcleo central los propios documentos fotográficos (p. 43).

Estas vertientes de investigación son la historia misma *de la* fotografía y una historia constituida *a través* de la misma. Sin embargo, la historia del medio no debe situarse como un proceso autónomo y aislado ya que su establecimiento y variaciones se encuentran unidos al desarrollo de otros regímenes de representación y pensamiento, como el establecido con el ámbito pictórico, y por supuesto, con otros procesos tecnológicos y su interdependencia con toda esfera social. La historia reciente del medio es una clara escenificación de esta premisa,

> (...) la convergencia creciente de las tecnologías fotográficas con las del video y del ordenador (...) parece hacer surgir un nuevo contexto en que las imágenes constituirán solo un pequeño elemento en el ámbito que nos rodea de lo que se ha denominado hipermedia (Robins, 1995, p. 49).

Es en este contexto donde se desarrolla el término posfotografía, que, según Mitchell (1992) marca un nuevo discurso visual que conmociona las ideas preconcebidas de realidad, en cuanto que el medio se despojó de la responsabilidad de indexación, explorando así las posibilidades propias de la imagen. En este sentido, la llamada nueva era "(...) representa una respuesta al desarrollo de la nueva tecnología electrónica digital para la grabación, manipulación y almacenamiento de imágenes" (Robins, p. 49), a la vez que permitió una exacerbación del sistema tecnosocial, mediado por flujos de información e inmediatez. Las teorías planteadas en relación al lugar de lo posfotográfico se han inclinado por promover una mirada crítica hacia su misma condición, partiendo de la apología y plena confianza que aún persiste a nivel social en torno a los procesos e instancias propias de la tecnología, las cuales presuponen una revolución de la imagen y una aparente superación y mejoramiento del régimen análogo-químico obsoleto. Al respecto y retomando a Robins (1995),

> Desde esta perspectiva, las viejas tecnologías (químicas y ópticas) parecen restrictivas y empobrecidas, mientras que las nuevas tecnologías electrónicas prometen inaugurar una era de flexibilidad y libertad sin fronteras en la creación de imágenes. (...) se dice que, en el futuro, la habilidad para procesar y manipular imágenes dará al posfotógrafo un mayor control, mientras que la capacidad de generar imágenes (virtuales) a través de ordenadores (...) ofrecerá una mayor libertad a la imaginación posfotográfica (p. 51).

Es evidente cómo las propuestas teóricas de ambos autores anunciaron un cambio coyuntural respecto a las aplicaciones y usos de la fotografía en un espacio relativamente corto de tiempo. A veinte años de estos planteamientos que hoy se presentan como insuficientes, resulta imperante la advertencia en relación a la complejidad y mirada crítica que se tiene que conformar en un presente extendido, de forma simultánea al desarrollo de fenómenos que tienden a pasar inadvertidos, ya sea por su imperceptible asimilación cultural o por nuestra inmersión gradual desde imaginarios mediáticos (el cine y la televisión como antesala de una ciencia *no*-ficción entre otros), la esfera del arte y el lugar y práctica de lo común. Como una forma de actualización del término, Joan Fontcuberta (2010) reconoce que el tiempo de evolución del fenómeno fotográfico en la actualidad, deja al descubierto evidencias de lo que antes se conformaba como apuestas: las tecnologías digitales visibilizaron y acrecentaron el sentido de manipulación de la imagen, la política se constituye como una "fábrica de realidad", las imágenes privadas permean la esfera pública en coherencia con las tendencias políticas y económicas, y por supuesto el lugar de lo análogo y lo digital que enuncia formas de hacer y formas sociales de ser.

> La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno (...), en cambio la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles (...). Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización (...), nos debatimos así entre la melancolía por la pérdida de los valores entrañables de la fotografía argéntica y el alborozo por las deslumbrantes posibilidades del nuevo medio digital (p. 13).

Esta comparación nos lleva, sin embargo, a retomar los síntomas de repetibilidad propuestos por Koselleck: si para Fontcuberta "(...) cada sociedad necesita una imagen a su semejanza" (p. 12), existe una preexistencia en el desarrollo de los fenómenos, una acumulación interpuesta que en determinados escenarios y formas de pensamiento fluye o se reconfigura de manera particular, conviviendo con el acumulado histórico que lo conforma.

> En un inicio, la fotografía amenaza con abrumar a las ciudadelas de la alta cultura (...). Pero el peligro no reside únicamente en la proliferación numérica de imágenes. También lo es una fantasía prematura del triunfo de la cultura de masas, una fantasía que reverbera con connotaciones políticas (...). La fotografía promete un dominio mágico de la naturaleza pero también amenaza con la conflagración y la anarquía, con un reequilibrio incendiario del orden cultural existente (p. 134).

La anterior afirmación de Sekula (2003), nos invita a repensar el lugar histórico, la recepción y valoración del medio fotográfico desde el encuentro de lo disímil: indistintamente de su condicionante técnico, la proliferación de imágenes realizadas por aficionados por ejemplo, es

intrínseca al nacimiento y desarrollo del medio, evidencia los bucles y transversalidades de una historia que se reencuentra y escenifica en el presente: todo (no) es igual, pero diferente.

Aunado al potencial político de lo fotográfico para desestabilizar de cierta forma el orden social en relación a la producción de imágenes, información y conocimiento, el escenario de lo digital trae consigo el descredito de la veracidad (que sin embargo ya había sido cuestionado en el contexto del desarrollo análogo-químico del medio) y el establecimiento de nuevos estándares de verdad inherentes a la práctica posfotográfica, supeditada y adaptada a la experiencia *online.* Fontcuberta (2011) afirma que "Lo crucial no es que la fotografía se desmaterialice convertida en *bits* de información sino cómo esos *bits* propician su transmisión y circulación vertiginosa" ya sea mediante interfaces, redes sociales o en motores de búsqueda. Este tránsito, dentro de otros posibles de la imagen-información, permea evidentemente toda práctica de lo fotográfico incluyendo por supuesto, la experiencia del aficionado. Así se conforma un decálogo del posfotógrafo, cuyos puntos clave se pueden enunciar en una "nueva conciencia autoral, equivalencia de creación como prescripción, estrategias apropiacionistas de acumulación y reciclaje que desembocan en lo que podríamos llamar la estética del acceso". Esta última categoría propuesta por Fontcuberta (2011) refleja la estetización de la experiencia fotográfica en todos sus ámbitos, a la vez que expone la necesidad de analizar y teorizar sobre el lugar de la imagen desde sus usos en la cotidianidad[2] en la cual se pueda ver convocada a una puesta en diálogo con la práctica artística contemporánea. Así:

> Al volverse *high tech,* la cultura proyectará la cuestión tecnológica en otros niveles más allá del de la praxis o de la referencia temática. Así, llegaremos a una de las características más distintivas de la cultura tecnorromántica: la subversión de la práctica por la estética (González, 2005, p. 129).

Ahora bien, la aproximación a una estética del acceso en la fotografía se ha constituido de forma acumulativa en el transcurrir histórico del medio a través de la interacción individuo-artefacto(s): su capacidad funcional en relación a posibilidades y modos de hacer imagen; la simplicidad en el uso; los bajos costos en relación a la adquisición de equipos, insumos, accesorios y servicios propios del componente técnico; y ante todo la asimilación cultural y formas de pensamiento que instauraron, más allá de una dependencia social por la imagen, un sentido del *deber* en relación al registro y acto fotográfico como parte intrínseca de la valoración de todo acontecimiento, como objeto tangible y evidencia espacio-temporal de una construcción histórica participativa, múltiple y heterogénea, lugar de convergencia entre la esfera del común, las experiencias íntimas y privadas del sujeto, que retomaremos más adelante desde el lugar del cuerpo y la práctica fotográfica aficionada. Todas estas variables escenifican puntos de inflexión con mayor o menor intensidad, coherentes con el contexto histórico determinante y la relación de la fotografía con el desarrollo y establecimiento de otros medios tecnológicos

y mediáticos, que expanden las posibilidades frente a la experimentación de la imagen y por ende los acercamientos al campo estético del lenguaje fotográfico.

Dentro de la arqueología del medio ha sido la inmediatez una de las condiciones que ha posibilitado la experimentación y la difusión de la imagen, en particular en los entornos digitales. Las características de esta se instalan en dos momentos siguiendo la lógica análoga química: el tiempo en que la imagen latente se revela y materializa frente a la mirada, por una parte y los tiempos de producción en que un aficionado podía ver materializada su experiencia, por el otro. Las *carte de visite* son las antecesoras de un proceso en el que Kodak, optimizó los tiempos de producción reduciendo visiblemente la espera por la imagen, lo que culminó en un uso popularizado de la fotografía abocada a convertirse en un fenómeno de masas. Desde la lógica tecnológica, cada implementación representa formas posibles de actualización y mejoramiento que promueven tanto la desaparición en la oferta y demanda de artefactos, como prácticas en desuso que muchas veces retornan en otro momento como simulación, o parte de la nostalgia de un pasado donde la imperfección y el mismo suspenso en relación a la imagen fotográfica habitaba gran parte de la epistemología del medio.

> El procedimiento de los retratos "al minuto" (...) se insertaba en la voluntad de reducir el lapso necesario para llegar a visualizar la imagen y en ese sentido puede considerarse un sistema precursor de las cabinas de fotomatón, la Polaroid y otras efímeras modalidades de la fotografía instantánea (Fontcuberta, 2010, p. 25).

Sin embargo, la fotografía a su vez también hizo parte en su momento de las lógicas del desplazamiento o actualización de regímenes instituidos,

> (...) el siglo XIX dio a sus artistas la cámara lúcida y el telescopio gráfico, el diágrafo, el agatógrafo y el hialógrafo, el quarreógrafo, el pronopiógrafo y el eugrafo, el espejo gráfico y la cámara periscópica, el megascopio solar, el *prisme ménisque,* el fisionotracio, el paralelo universal y toda clase de distintos instrumentos pantrográficos, (...) todos ellos fueron eclipsados por la invención de la fotografía (Scharf, 2005, p. 26).

Cada uno de estos dispositivos instauró en cierta medida el concepto de *serialidad,* alejándose gradualmente de la noción de *original,* propia del régimen pictórico dominante. No deja de ser significante cómo estos medios de representación desaparecieron en el contexto de la mecanización y las exigencias propias de los procesos de producción, epítome de la aplicación del modelo capitalista además de un sintomático anuncio de lo que se instauraría como objetos de cierta forma obsolescentes, descartables, que no respondían a una necesidad latente en torno a la inmediatez y al carácter de autorrepresentación de la imagen mecánica. Estas máquinas de la visión junto a la cámara oscura, elemento fundamental del desarrollo de la protofotografía (Batchen, 2004), pertenecen a esa ya nombrada arqueología del medio fotográfico, sea como antecesores conceptuales o mecánicos,

o como indicios de la relación entre hombre y máquina en los procesos de reproducción y (re) configuración de la definición de documento y representación. La correspondencia con las imágenes que estos artefactos producían en palabras de John Tagg (2005) "(...) pertenecen a un momento inconfundible, cada una de ellas debe sus cualidades a condiciones concretas de producción y su significado a convenciones e instituciones que posiblemente ya no nos resulta fácil comprender" (p. 52).

Los lugares del (no) cuerpo

> (...) la subjetividad está amenazada por la administración cada vez más refinada de la vida diaria. La cultura, la sexualidad y la vida familiar son los refugios del yo privado y sensible en un mundo de exigencias racionalizadas de actuación.
>
> Sekula (2004)

No existe una relación tan intrínseca entre hombre y máquina como la que el transcurrir histórico ha constituido en relación al medio fotográfico como forma extendida de la visión y de la memoria, sin objetar los antecedentes que lo precedieron. La mecanización de la mirada y el poder de conservar en fragmentos el paso inconmensurable del tiempo no solo demostró en los anales del descubrimiento y desarrollo técnico de la fotografía análogo-química, una racionalización de la experiencia humana mediada por la tecnología, sino una alternancia entre el poder del hombre y la máquina, a la ulterior unión con el artefacto y la redefinición misma del individuo contemporáneo. Sin embargo, bajo los intersticios de esta aparente escisión, reposa algo más poderoso que la oposición entre los límites de lo humano y lo maquinal, y que en palabras de Deleuze consiste en la metamorfosis del devenir-máquina del hombre, visible en una construcción mental subordinada a elementos mecánicos externos donde de cierta forma, y como afirma Žižek (2006), dicha paradoja traduce en una dimensión liberadora en cuanto permite al sujeto afrontar el vacío de la subjetividad. Dicha exteriorización estaría basada en nuestra capacidad histórica de interacción con *máquinas externas*, entre las cuales estarían los dispositivos de captura fotográfica, los sistemas de almacenamiento, distribución y exhibición de imágenes, centrados en la figura del computador que apunta, siguiendo la argumentación de Žižek, a una creciente y ya evidente invisibilidad como único objeto de los llamados nuevos medios.

Sin lugar a dudas la incorporación de cámaras en dispositivos móviles y de telefonía celular no solo trajo consigo una experiencia multifuncional en términos de acceso a la comunicación y la información, sino una omnipresencia maquinal en vía de una convivencia íntima con los cuerpos y su diario transitar. Desde esta condición los discursos sobre la fotografía y en particular su práctica en la cotidianidad son visibilizados como campo de estudio desde distintas disciplinas. El concepto de red sociotécnica por ejemplo, permite un lugar de encuentro de aproximaciones teóricas pendulares en la rela-

ción tecnología y sociedad, donde según Jonas Larsen, la fotografía digital debe ser entendida como una tecnología compleja en constante construcción y transformación, teniendo en cuenta la convergencia de medios y las actualizaciones en el campo social, en particular los llamados *social media*. Así, afirma que:

> Las tecnologías son híbridos. Desde esta posición la fotografía es tan evidentemente material y social, objetiva y subjetiva, es decir, heterogénea. Es una compleja amalgama de tecnología, discurso y prácticas. La agencia fotográfica es un efecto relacional que se da cuando una red heterogénea de humanos y no humanos toma lugar (Larsen citado por Gómez, 2012).

Las actualizaciones tecnológicas de la fotografía modificaron profundamente las dinámicas de la práctica en su relación con el cuerpo físico y su extensión virtual, bajo la experiencia de la conectividad permanente y la inmediatez. Así, y acotando a Edgar Gómez, los procesos de producción, procesamiento, difusión y exhibición se centran en un mismo artefacto; los dispositivos móviles (asociado a la red sociotécnica como objeto de convergencia de la experiencia) que cambiaron el objeto de lo fotográfico y posibilitaron nuevas identidades fotográficas en su interrelación con la red.

La exteriorización del devenir-máquina deleuziano podría escenificarse en los procesos de virtualización del cuerpo, que acorde a Levy (1999) "(...) al igual que la de las informaciones, los conocimientos, la economía y la sociedad, es una nueva etapa en la aventura de la autocreación que perpetúa nuestra especie" (p. 27). La fotografía está subsumida bajo una relación expandida con otras máquinas, tecnologías y experiencias que permitieron esa *imagen* que tenemos del *yo* virtual. La experiencia contemporánea en relación a la fotografía digital es tan solo la síntesis de máquinas abstractas que atraviesan todo tipo de experiencia.

Los procesos de virtualización del cuerpo proponen todo tipo de intercambios y experiencias en su condición ubicua en los cuales, y siguiendo a Levy, a partir de reconstrucciones, experimentaciones dinámicas de modalidades perceptivas, la desterritorialización transferida del cuerpo a la distancia, la aprehensión de un cuerpo no solo como exterior y superficie sino como contenedor de sucesivas pieles, la telepresencia, la multiplicación y la dispersión, el hipercuerpo híbrido y global, y la actualización como parte de toda experiencia, se evidencian los intersticios que configuran otras formas de ser y habitar cuerpo(s), sin advertir sobre los riesgos que esto presupone a nivel social: alienación, cosificación comercial y amputación desde otros ámbitos de significación. Por ende, "La virtualización del cuerpo no es, por tanto, una desencarnación sino una reinvención, una reencarnación, una multiplicación, una vectorización, una heterogénesis de lo humano" (Levy, p. 32).

En contraste, la argumentación expuesta por Piedad Solans (2004), plantea la construcción del cuerpo posmoderno sustentado a partir de la simulación: frente al abandono del cuerpo físico se constituye un cuerpo envoltura, ausente, ficcional, que describe la transparencia propia de la pantalla articulando posibilidades de

corporeidad e identidad. En esta experiencia filtrada por el cristal, el cuerpo construye renovadas experiencias situadas en el desplazamiento espacio-simbólico de la digitalización.

> Lo que caracteriza al cristal –y con ello al cuerpo que transparenta y refleja– es su falta de densidad, su materia traspasable (...) su casi inexistencia (...). En esta superficie fantasmal el cuerpo actuaría como una imagen más entre las múltiples imágenes-fragmento de seducción *en superficie* con que se elabora y ofrece la economía –y su lado más sombrío, la conversión del sujeto en cosa *pública*– al que aludía Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (p. 284).

El cuerpo virtual de la tecnología abandona incluso su imagen para radicar la apariencia por encima de toda experiencia, exacerbando una pérdida de estructuración en términos identitarios en lo que Solans relaciona con el concepto benjaminiano de *hombre privado*; "sujeto que, constituido en su interior, no se extiende más allá de sus intereses personales, en un debate entre el mundo exterior y su conciencia egocéntrica, instaurando esa fragmentación del sujeto y del lenguaje moderno" (p. 286), que corresponde coherentemente con cierta dificultad para la organización en los contenidos, imágenes y experiencias de este cuerpo virtual. Así, la pérdida del sentido del sujeto se evidencia en producciones fragmentarias, aleatorias, que permean no solo la práctica cotidiana, sino las construcciones y propuestas artísticas en la posmodernidad. De esta forma se constituye, siguiendo a la autora, el *esquizo* como un orden de la mirada descentrada y plural que confronta el lugar de armonía y unidad que regía tanto el cuerpo como el pensamiento desde la visión clásica, evidenciando cómo los lugares de lo virtual terminan por confrontar y cuestionar los umbrales entre orden y sujeto, y su implicación en lo considerado real.

Sin embargo, la virtualización del cuerpo mediante la fotografía es tan solo una parte del devenir-máquina, que convive con dos condiciones que la preceden: el sujeto que fotografía y quienes somos frente a una posible fotografía, dos posiciones de relación con el objeto maquinal. La presencia del cuerpo en el ámbito de la representación, pertenece a una continuidad del régimen estético de las artes que fundamentó las bases de los estudios corporales y el género del retrato en la pintura, por ejemplo, que fueron exacerbados por las posibilidades de lo fotográfico y la creencia popular de un carácter mimético y objetivo reinante, posibilitado por el medio a través de la acción de la mecanización sobre la realidad. Pero tal vez, inherente a ese afán por dejar huella y testimonio de un cuerpo expuesto al paso del tiempo, son más que evidentes las apuestas de un mercado y los mecanismos de control social intrínsecos al medio, los que han movilizado históricamente el interés del individuo en torno al género del retrato.

> Cuerpo y fotografía, en tanto que procesos de producción textual, constituyen complejas elaboraciones discursivas que actúan no como meras presencias significantes, despojadas de significados, sino como representaciones codificadas –a la par que codificadoras– dotadas de un plural carácter

> simbólico, económico, cultural, político, sexual, etc. (Pérez, 2004, p. 10).

El cuerpo entonces como escenario de toda tensión, construye vínculos entre la realidad particular y la pública que se reúnen en el momento del acto fotográfico: junto a condicionamientos sociales, tendencias estéticas y posibilidades técnicas y tecnológicas, que evidencian, según Batchen (2004) un proceso de metamorfosis continua:

> Lo que es distinto hoy es el grado en que la permeabilidad de la tecnología constituye una parte visible de la vida cotidiana, una situación que seguro exige un cuestionamiento radical no solo del cuerpo, sino también de la naturaleza misma de lo humano (p. 327).

La sujeción del cuerpo en relación a la práctica fotográfica, ha sido revelada mediante la pose que expresa, aun hoy en día, la coerción del sujeto frente al registro para la posteridad en un contexto social determinado. Según Craig Owens (2004), el acto de posar evidencia el traslapo de enfoques sociales y psicosexuales donde la respuesta al reconocimiento de ser vigilado por instancias de poder, y el *deseo* desde el discurso psicoanalítico, resultan ejes fundamentales y elásticos en un análisis que parte del principio básico y paradójico de la mimesis para encontrar la particularidad y la diferencia, es decir, el reconocimiento propio mediante la homogenización y la normalización del comportamiento del cuerpo: "(...) el sujeto del campo escópico, en la medida en que es el sujeto del deseo, no es ni el que ve ni el que es visto, sino el que *se hace ver*. El sujeto posa como objeto para ser sujeto" (p. 212).

La condición del *hacer ver,* es fundamental tanto en el arte como en la práctica fotográfica aficionada. Glòria Picazo (2004) expone precisamente cómo la autorrepresentación se convirtió en estrategia de representación en el medio fotográfico como mediador del conocimiento del *yo* en relación al otro. Aludiendo a ejemplos tangibles de cómo la reflexión de la propia existencia ha sido parte intrínseca de los fenómenos estéticos, Picazo evidencia cómo la fotografía introdujo posibilidades en la mirada autobiográfica, su relación espacio y tiempo evidente en el cuerpo y su inserción en discursos sociales desde posiciones críticas y radicales como las múltiples propuestas artísticas que han privilegiado la noción de (no) cuerpo como contenedor y medio estético por excelencia.

> (...) si en un momento se abogó por la vía de la autoinmolación, de la violencia sin ambages ni subterfugios elusivos, de la crítica abierta y del rechazo vehemente a las pautas de comportamiento establecidas por la sociedad, en la actualidad predominan los procesos introspectivos (...) que se imponen como una afirmación de la existencia humana frente a la complejidad escurridiza de lo externo (...), la posibilidad de refugiarse en un microcosmos ante el desencanto suscitado por ese macrocosmos, hostil y descabellado, que nos rodea. (p. 252).

Los procesos autorreflexivos incorporados a la esfera del arte mediante la fotografía, evidencian según la autora, cómo se evoca y reconstruye

una idea del narciso nacida en la necesidad de "(...) escudriñarse tanto física como psíquicamente, y de tratar de elucidar dificultades y ansiedades" (p. 253).

Ahora bien, la mayoría de textos abordados en el presente *corpus* tienden al análisis del cuerpo, la pose, los procesos de digitalización y virtualización, escenificados en la práctica y tendencias artísticas de las últimas décadas. Resulta más que evidente cómo desde la interacción con nuevos o renovados medios, muchas de estas dilucidaciones atañen y convergen con modos de hacer fotografía *en* y *desde* el común. Precisamente han sido los conceptos de lo doméstico y la esfera privada puntos móviles en los intrincados y complejos límites de la práctica fotográfica actual y su imbricación con redes sociales.

Desde una perspectiva histórica, el desarrollo de la fotografía está fuertemente ligado a la práctica aficionada, que desde finales del siglo XIX aseguró un proceso de expansión y estabilidad en términos económicos al creciente mercado de lo fotográfico,[3] al hacerse más difusos los límites entre fotografía y memoria,[4] en particular en el círculo afectivo familiar. Esta noción de la fotografía entendida como valoración y fortalecimiento de los lazos parentales evidencia la experiencia y pertenencia en un núcleo particular, latente en la construcción y narrativa del álbum familiar. De esta forma la fotografía se consolidó no solo como una afición, sino como una impronta obligada del acontecimiento social. Aunado a lo anterior Don Slater, relaciona la práctica fotográfica con el ocio y el entretenimiento como un factor de irrupción en la representación fotográfica del álbum familiar. De esta forma, se anuncia bajo las posibilidades de la cultura digital el encuentro de la esfera de lo íntimo, la hipervaloración de la cotidianidad, el capitalismo consumista y una re(significación) de la identidad familiar en un contexto del ocio y el entretenimiento, contenido en un régimen de la visión que permea todo imaginario y forma de representación:

> (...) las instantáneas familiares –imágenes de nosotros mismos– deben entenderse en relación con el enorme flujo de imágenes programadas para convertirse en productos de ocio: en vídeos, en personajes de los juegos de ordenador, incluso en interfaces de diseño gráfico para usuarios (...) cuyo tratamiento de imágenes nos puede resultar más cómodo que nuestro álbum familiar (p. 174).

La noción de álbum familiar a partir del cambio de paradigma técnico no solamente es puesta a prueba, sino reevaluada en la era de la digitalización. En su condición objetual, el álbum posee un origen común con el libro, en cuanto a su estructura y funcionalidad incluso frente a una lecturabilidad; sin embargo, estos fines son subordinados al almacenamiento y orden exhibitivo en relación a la fotografía como objeto, circunscrito a un sistema de organización y narrativa particular construida desde un narrador, que expone a partir de una estructura circular de los hechos y la historia, el proceso de selección y olvido mediado por imágenes de un núcleo familiar (Silva, 1998), a la vez que presupone relaciones privilegiadas con nociones temporales basadas en la continuidad y la memoria como parte de los procesos de construcción de identidad.

Actualmente, tanto la práctica fotográfica aficionada como la noción de álbum familiar deben ser reevaluadas ante la popularización de los dispositivos móviles y las posibilidades de los *social media* como se ha venido demostrando desde diversas perspectivas en la presente revisión teórica. Al respecto, y retomando a Gómez (2012), la tendencia en el uso de dispositivos como el iPhone –y el desarrollo de la llamada *Iphonegrafía*–, evidencia un sistema unificado de producción, discursos y estéticas particulares de la imagen fotográfica, en el cual el uso de dicho instrumento es empleado indistintamente por profesionales y aficionados lo cual elimina en gran medida la brecha histórica entre estas dos formas de hacer y acercarse a lo fotográfico.[5]

El ámbito de la fotografía *social* se encuentra directamente relacionada con esta forma de producción en la medida en que la instantaneidad y la conectividad modificaron la trayectoria temporal de uso de las imágenes, puestas en una especie de presente continuo:

> (...) la imagen en red (...) adquiere sentido en la medida en que se inserta en contextos de socialidad cotidianos, no solo en los momentos extraordinarios y no únicamente por lo que representan, sino por el significado que se le dota al mismo acto de fotografiar que cada vez está más estrechamente relacionado con el uso de dichas imágenes en plataformas de redes sociales (como Facebook o Instagram) (Gómez, 1992, p. 402).

Archivo digital y fotografía. Entre la compulsión y lo inacabado

A partir de los conceptos expuestos base de la presente investigación, es en la noción de archivo donde estética, cuerpo, dispositivo y fotografía tienen un lugar de encuentro y resignificación. Coherente con los procesos de actualización que desde distintas perspectivas han permeado los núcleos teóricos reunidos en el presente texto, el archivo de igual manera, escenifica las tensiones propias de la digitalización y los flujos de información.

Respecto a las interpretaciones del término que de una u otra forma están asociadas a categorizar, almacenar o coleccionar, es la definición de Jacques Derrida (1997) la que propone una potencia inacabada inherente a su definición, basada en un principio de consignación[6] y reunión, que demanda la creación de un *corpus* dentro de un sistema previo articulado y relacionado dentro de configuraciones preestablecidas. El archivo como condición debe estar depositado en algún lugar y debe poseer un lugar de autoridad que acompañe la técnica de consignación: de esta forma designa el ahora de un poder ejercido, el paso de lo privado a lo público, la exterioridad que deviene en saber. Al respecto Anna Maria Guasch (2011) afirma que "Los archivos no son nunca completos (...) solo una tendencia a serlo. El archivo podría definirse como una estructura precisa sin un significado completo, asociada a términos como institución, autoridad, ley, poder y memoria" (p. 167).

En este contexto se puede evidenciar que la relación entre fotografía y archivo no se construye solo en la capacidad de documentación

propia del medio, sino, y siguiendo a Guasch, en la capacidad de fragmentar y ordenar los sucesos mediante propuestas de clasificación. Dentro de los giros de enfoque que ha sufrido la noción de archivo, como por ejemplo el estético, etnográfico o micropolítico, se pueden evidenciar a la vez transformaciones en la valoración histórica de los elementos que lo conforman, en particular de material que pudo ser considerado como marginal y por ende excluido de los discursos hegemónicos. La relación entre *obra de arte* y archivo visible como tendencia desde la década del noventa, ha permitido transformar y reconsiderar material histórico mediante la puesta en escena, posibilitando formas de aproximación y recirculación social. Al respecto y en relación al archivo digital contemporáneo, caracterizado por su inestabilidad y elasticidad, Guasch afirma que

> (...) el medio propio del arte del archivo es la cultura digital o la red de internet, que obliga a un desplazamiento del *espacio archivo* unido a la arquitectura, al *tiempo archivo* vinculado a la virtualidad de la red. Es entonces cuando los datos del archivo pierden su inmovilidad espacial en aras de adoptar una operatividad dinámica y convertirse en un índice temporal (p. 163).

A partir de esta condición, y siguiendo a la autora, se puede aseverar que lo digital en relación al archivo genera una nueva cultura de la memoria, basada en la transarchivación,[7] donde los actos de la memoria se ven anclados por una constante construcción, más que reconstrucción de la historia mediada por dinámicas propias de la circulación. La relación entre archivo y fotografía es mencionada por Fontcuberta (2010), precisamente en términos de la memoria y cómo se puede llegar a cuestionar la titularidad o poder de la voz que la constituye, a la vez que adquieren legitimidad otros tipos de experiencias y lugares de enunciación, que incluyen lo sentimental y pasional visible en la práctica fotográfica del común.

> (...) una corriente de artistas ha intentado desproveer a la historia y a sus mementos de su discurso autoritario. La creencia en una historia unitaria dirigida hacia un fin ha sido sustituida por la multiplicación de un gran número de sistemas de valores y por nuevos criterios de legitimación (p. 178).

Metodologías intermedias: entre los procesos de investigación estética y el proceso curatorial y museográfico como forma de creación

Acorde al problema y objetivos enunciados como parte de la presente investigación, la estructura metodológica se desarrolló a partir de tres fases de exploración teniendo en cuenta tanto el enfoque estético, como las metodologías propias de los procesos de investigación-creación, en relación al desarrollo y producción de un guion científico, curatorial y museográfico, basado en un muestreo de álbumes fotográficos en el espacio de circulación de la red Facebook, teniendo en cuenta la noción de cuerpo y archivo digital como ejes de articulación.

Siendo el enfoque estético parte fundamental del estudio propuesto, resulta necesario en este punto evidenciar tanto su configuración, como las acciones que este suscita. En primer lugar, y retomando a Soulages (2001), dicho enfoque pertenece a un orden existencial en cuanto al poder de recepción e interacción que existe entre el mundo de las imágenes y el sujeto, puesto que lo convoca e interpela. De la misma forma pertenece a un orden crítico que evidencia y reconoce alternativas y multiplicidades frente a presupuestos establecidos, incorporándose en un orden conceptual, en la medida que propone teorías coherentes con conceptos articulados entre sí. Desde esta configuración, el autor propone formas de acción y despliegue del enfoque estético basadas en la descripción, la problematización y el juicio de valor, que analizaremos posteriormente en las conclusiones del presente estudio de caso.

Paralelo a lo estrictamente teórico, en correspondencia a los discursos que dirigen esta argumentación, es clave evidenciar variables y retos sustanciales en la investigación realizada desde (y dentro de) los fenómenos que se pretenden sistematizar: el de conocer de primera mano las evidencias y dinámicas que se presentan dentro de una comunidad por una parte; el dejarse sorprender ante la fuerza de lo común y cotidiano tomando distancia ante el fenómeno para visualizar lo intrincado de sus relaciones y conformaciones, por la otra. Estos son entonces, los lugares del investigador a la vez que los lugares de enunciación: desde las posibilidades fotográficas en la esfera del arte, desde la práctica y observación de lo común, desde el análisis y la interacción que provee la docencia en el ámbito tecnológico y la noción del *saber-hacer*, desde los discursos teóricos que proveen capacidad de análisis e interrelación, desde los procesos de creación colectiva, desde el lugar del usuario parte de una comunidad, de un cuerpo colectivo virtual de encuentro: Facebook.

Desde este conjunto de realidades, la investigación buscó imbricar enfoques y propuestas metodológicas haciendo uso de estos lugares comunes, no solo por la proximidad a herramientas tecnológicas y de interacción, sino como forma de reflexión y (re)valoración de mis propias prácticas de socialización desde la producción fotográfica. La red social Facebook conformaba en su momento[8] un archivo mediado por lo público y lo privado que evidenciaba no solo posibilidades "orgánicas" en torno a las construcciones y relaciones sociales, sino formas de relacionar la práctica fotográfica con categorizaciones visibles en álbumes virtuales propios de cada perfil y posibilidades de difusión y mediación con este tipo de imágenes en las que se podía confirmar, como parte de una continuidad histórica, el dominio del cuerpo. Facebook se constituía, y aún se constituye en la actualidad, como una de las redes más estables y en constante expansión, a la vez que se convirtió en espacio para el investigador de la fotografía digital contemporánea[9] y sus implicaciones sociales, al ser contenedor de dos particularidades insoslayables: las colecciones fotográficas realizadas por aficionados y la posibilidad de interactuar con un concepto renovado, el archivo virtual y su condición de exhibición entre lo público y lo privado.

Así, se construye y recopila la muestra basada en las posibilidades propias de la red social: me-

diante una convocatoria directa a más de 200 contactos personales y académicos de los integrantes del grupo de investigación, se conforma un grupo abierto cuya finalidad era compartir y dar libre acceso a álbumes y colecciones fotográficas parte de sus perfiles como usuario de Facebook. Entendiendo la diversidad del contenido visual que se comparte a diario en los perfiles como actualizaciones de estado, y acorde al objetivo planteado en la investigación, las imágenes seleccionadas como parte de la muestra pertenecerían únicamente al ámbito de la cotidianidad, de la práctica aficionada y de una u otra manera estarían relacionadas con un cierto sentido de actualización de un referente ineludible en la historia de la fotografía: el álbum familiar.

Sin embargo, esta primera exploración no deja de ser ya conclusiva, a la vez que apabullante la cantidad de información visual reunida que nos sitúa en la complejidad de una muestra excedida, compuesta en gran porcentaje por imágenes reapropiadas, recontextualizadas de la cultura visual: desde referentes de la historia del arte y el entretenimiento, a emblemas y escudos de equipos de futbol, ilustraciones, comics, referentes musicales, etc. Hibridación cultural, catarsis testimonial. Imágenes virales como herramientas discursivas: *memes*[10] por doquier. Entre la multitud de imágenes propias, ajenas, familiares, reconocibles, se establecía que escudriñar en la "vida" de otros era ya un acto conclusivo (y compulsivo) inherente a esta exploración. El muestreo definitivo se realiza entonces bajo un método selectivo, donde la intención fue articular el concepto de cuerpo, máquina (entendido como dispositivo de captura) y formas de clasificación de los usuarios propuestas desde sus álbumes digitales (Ver propuestas de catalogación y archivo en Facebook. Figura 1). Así, lo particular, y por oposición, lo reiterativo hasta la saturación en la muestra fotográfica fueron parte de los criterios de selección de doscientas imágenes base para el proceso descriptivo inicial.

Basados en un acercamiento netamente formal se realiza la primera fase a partir de una matriz descriptiva (primer factor del enfoque estético), compuesta por la identificación de actantes, condiciones espacio-temporales, técnicas compositivas y una aproximación a los principios de clasificación provenientes de los nombres y asociaciones dadas en los álbumes seleccionados de cincuenta usuarios de la muestra. Respecto a este último punto, el registro por medio de pantallazos o fotografías de la interfaz, en particular el *wall* (ahora denominado biografía) y la sección de fotos organizada mediante álbumes, fue clave en el registro de un material inestable en su permanencia, cambiante y dinámico, afín a las características de la información que (re)circula en redes sociales. La solicitud de autorización por parte de los usuarios para el análisis y posterior divulgación de las imágenes contenidas en su perfil como parte de los productos de la investigación, se realizó mediante la elaboración de un formato de derechos de autor. A pesar del consentimiento inicial para participar en el grupo y del hecho de agregarse como miembro activo de este, algunos de los usuarios seleccionados se mostraron reticentes a la firma de la autorización y posible publicación y exposición de sus imágenes, aunque paradójicamente muchas de sus imágenes y álbumes ya eran públicas en la red, ya sea por

descuido en la implantación de medidas de privacidad de los contenidos o por simple elección. Este hecho no deja de ser sintomático ya que revela en cierta medida, cómo en nuestro contexto inmediato las redes sociales aún son una especie de ficcionalización de la realidad donde el estar expuesto en público en términos de un cuerpo virtual aún no resulta para el común, un hecho trascendental con implicaciones en lo que se considera lo real. Esto presupone también una especie de atadura o convencionalismo de orden cultural frente a la *evidencia* o documentación de carácter objetual y material en contraste con la validez de la imagen digital. Respecto a lo anterior, se evidencia un cambio trascendental y vertiginoso en los últimos cuatro años, donde el individuo puede entrever las implicaciones sociales y éticas que los medios virtuales poseen como extensión de la realidad y la identidad.

Delimitada la muestra, se adaptó desde el mismo enfoque propuesto por Soulages (2005) basado en las estéticas sectoriales del *sin-arte* al *arte* tres condiciones que posibilitan este tránsito. Lo interesante es que el autor las enuncia de forma subyacente en el ejercicio descriptivo, problematización y juicio de valor a partir de un estudio de caso particular, la obra fotográfica del francés Marc Pataut.[11] De este ejemplo se consolida entonces entre líneas, una metodología particular para abordar la muestra compuesta por tres momentos clave, parte de la segunda fase correspondiente a la problematización y juicio de valor:

Condiciones de producción técnica. El cómo se configura la relación entre cuerpo y máquina que instaura el paso del observador a la figura constituida del fotógrafo. En esta instancia se evidencia cómo la (pre)disposición cultural, técnica y procedimental frente a la cámara como objeto de uso y herramienta, permite una posición de poder que emancipa al cuerpo en virtud de su posición de *hacedor* de imágenes, de control subjetivo sobre los fenómenos que lo rodean.

Condiciones de recepción estética. Factores como el encuadre, la composición, el color, la relación entre las formas que a partir del fragmento conforman huellas visibles y hacen de este un documento fotográfico que permite "(...) la posibilidad de imaginar o no el –los– fenómeno(s) fotografiado(s), junto a "(...) los actos y acciones fotográficas muy particulares que las engendraron" (Soulages, 2005, p. 171). Estos dos aspectos indisolubles, posibilitan recortes particulares de la experiencia capaces de (re)configurar sentidos y nociones de lo común, a la vez que promueven interrogantes sobre la esencia de los fenómenos denotando la fotograficidad que las habita; justificando así la recepción estética de la imagen.

Condiciones de producción estética. El cómo se conforman las posibilidades de lo fotográfico en relación a las prácticas artísticas o del documento como registro de la experiencia, permite evidenciar el estatus ontológico y cultural bivalente del medio fotográfico. Así, existe una ambigüedad manifiesta en la posición que el observador toma respecto a un determinado grupo de imágenes: desde su intención y lugar de enunciación, desde el lugar de recepción que permita categorizar o promover una experiencia estética desde lo institucional o mediático, e incluso desde la valoración, fundamentada en un arraigo cultural (espacio-temporal), que se le otorgue a la fotografía.

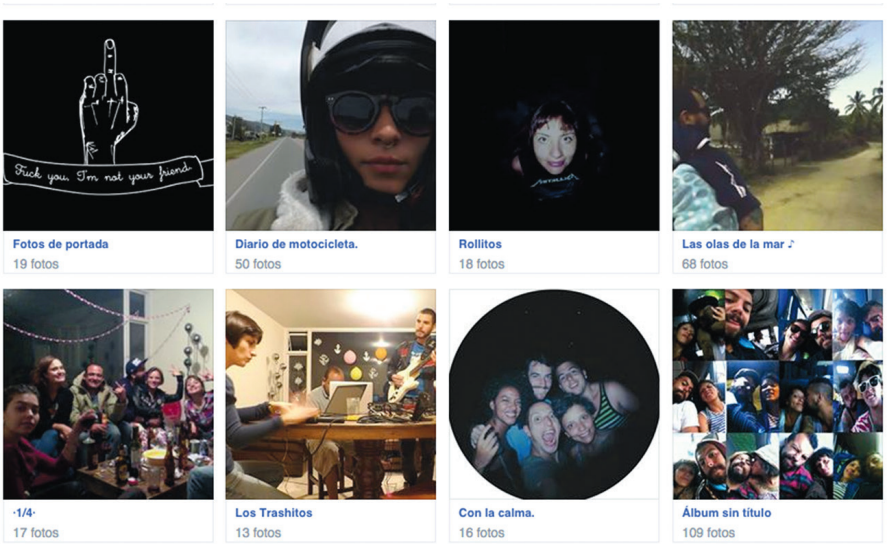


Figura 1. Álbum de Facebook. Imagen por cortesía de "María Camila Petite"

En el desarrollo de estas tres condiciones se establecieron opciones de tránsito y actualización entre la muestra primaria, los álbumes y fotografías en Facebook –que pertenecen a una construcción social dinámica, documental y mayoritariamente autobiográfica–, a las posibilidades plásticas, en particular como curar y museografiar[12] a partir de un archivo digital, aplicando metodologías inherentes a la investigación-creación e incluso, poner en diálogo la producción fotográfica aficionada con proyectos artísticos realizados en el contexto de los *social media* que reflexionen precisamente sobre los usos sociales, creativos y políticos de la imagen en el espacio del común, como "Intimidad Romero"[13] que desafía la normalidad del perfil y álbum en Facebook mediante el uso de imágenes fotográficas apropiadas e intervenidas por franjas de *píxeles* que aluden explícitamente tanto a la censura como a la clandestinidad, a lo público y lo privado implícito en los contenidos en red, a la estrategia de desocultamiento de la imagen a partir de la oposición entre el todo y el fragmento, lo reconocible y lo ignorado mediante el uso formal de la unidad constitutiva de la imagen digital como preservación forzosa de una identidad que deviene como paradoja, en genérica.

Retomando la propuesta metodológica, en relación a los procesos de investigación científica y la práctica o producción artística en la cual de forma intrínseca se incluye el término creación, se considera como problemática la definición y coexistencia de dos modelos aparentemente opuestos: uno de orden racional y sistematizado, y un modelo de subjetivación del cual deriva la experimentación. La propuesta de Henk Borgdorff (2006) parte de una posible caracterización de la práctica artística en relación a la investigación científica que integre la dimensión ontológica, epistemológica y metodológica: "La práctica artística –tanto el objeto artístico como el proceso creativo– entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación" (p. 27). De esta forma concluye que la práctica artística puede incluirse dentro de parámetros establecidos de investigación si dentro de sus propósitos, aporta un nuevo conocimiento mediante la incorporación de productos resultado de metodologías de creación. De esta forma:

> La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff, p. 27).

A partir de lo anterior se puede concluir que dichos resultados deben ser de cierta forma sistematizados, puestos a prueba y (re)teorizados, suscitando nuevos procesos de análisis y diálogo desde la recepción e inserción de la obra ya sea en un circuito institucional y académico, o como parte del flujo de imágenes que conforman una amplia cultura visual, cuestionando su efectividad e impacto en campos éticos y estéticos.

> (...) tanto en el campo de las ciencias como en el de las artes, los procesos de investigación deben estar apoyados en la reflexión, la ética, el rigor y la disciplina. Estos no son valores agregados del campo de la investigación ni de la creación. En cambio son las condiciones mínimas que debe reunir un investigador o un creador, sobre las cuales debe construir sus procedimientos. Su proyecto de investigación o de creación, o de las dos cosas a la vez, debe incluir las verdades en las que él cree, los asuntos que le preocupan, lo que lo afecta y sobre todo lo que lo "asalta" del mundo (Martínez, 2006, p. 67).

Ahora bien, la pregunta de investigación que fundamentó el presente proyecto confluye en un proceso de cocreación escenificado en el desarrollo de una propuesta curatorial y museográfica. Acorde a lo anterior, el ejercicio propuesto se identifica en gran medida con la definición del término curaduría blanda propuesto por Gustavo Zalamea, donde se "(...) asume el evento como una creación colectiva intensificando el poder intrínseco de cada una de las obras particulares a través de afinidades o contrastes, (...) analogías entre un proceso individual de creación y el desarrollo de un

proyecto colectivo" (citado por Cerón, 2012). De esta forma, la curaduría blanda propone la creación de nuevas piezas dentro de un entorno particular donde lo colectivo, el dialogo, la interpretación desde distintas perspectivas e incluso el riesgo y lo intuitivo por parte del equipo curatorial y museográfico, actualizan los proyectos en relación a determinado espacio. Al respecto, Jaime Cerón afirma que "El montaje era el punto de articulación del sentido colectivo de creación, que ponía acentos en algunas de las piezas e incorporaba elementos museográficos (...) complementarios a las obras para desarrollar la narrativa de la curaduría que estaba en juego" (p. 177).

Desde estos parámetros se realiza la tercera fase correspondiente a la construcción del cuaderno curatorial,[14] compuesto por un guion científico donde se exponen las bases conceptuales de la exposición a partir de la declaración de la naturaleza del proyecto, la descripción y enfoque de la muestra, reconstrucción del entorno y objetivos, tesis y modelo de representación. En correspondencia, el guion curatorial delimitó el contenido temático de la muestra y definió la propuesta museográfica aplicada a requerimientos técnicos y formas particulares de materialización de las piezas a partir de ejes temáticos y de aproximación conformados desde el enfoque estético de la investigación.

El ejercicio de creación que suponen los apoyos visuales gráficos y la construcción en sí de las piezas que materializaron y posibilitaron nuevos diálogos a partir de un archivo netamente digital, fue una de las principales apuestas para el desarrollo del proyecto. De esta forma nace "Tarjeta de memoria *[memory card]*"[15] una puesta en escena del producto de la investigación "Usos y apropiaciones sociales en la fotografía contemporánea; el cambio del dispositivo fotográfico y su filiación con dinámicas de interacción en ámbitos de estudio definidos", con el objetivo de visibilizar procesos de representación, posibilidades estéticas, de materialización e interacción con la imagen fotográfica a partir de la noción de archivo virtual evidente en el uso extensivo del medio por parte de fotógrafos aficionados en el espacio de las redes sociales.

Lo irrepetible y lo reiterado. Estética fotográfica en el escenario del común y sus posibilidades de escenificación

Las presentes reflexiones más que conclusivas, pretenden propiciar perspectivas de análisis y encuentro entre distintas disciplinas en las que necesariamente la práctica de la fotografía desde la cotidianidad y el espacio de lo común, sea tenida en cuenta dentro de los discursos teóricos que de alguna manera se han centrado históricamente en un tipo de valoración en torno a las imágenes realizadas desde la academia, la ciencia, el arte o desde la documentación social, entendida esta última como el registro de sucesos que repercuten e inciden de forma trascendental en un individuo y sociedad determinada. Sin embargo, es de carácter insoslayable señalar que ha sido en la práctica *amateur*, doméstica o aficionada donde se han gestado revoluciones en relación a la fotografía, no solo en lo referente a un mercado creciente, ni en la hiperproducción de imágenes producidas desde estas esferas en



Figura 2. Cuaderno curatorial. "Tarjeta de memoria [memory card]. Cuerpo y representación en la fotografía digital y sus usos en redes sociales". Museo de Arte Moderno de Bogotá (2011). Diseño gráfico por Neftalí Vanegas

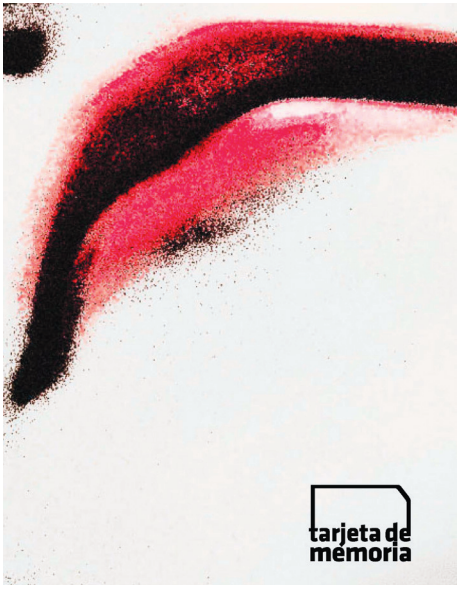


Figura 3. Cuaderno curatorial. "Tarjeta de memoria [memory card]". Museo de Artes Visuales. Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012). Diseño gráfico por Camilo Páez

comparación con las avaladas habitualmente desde lo institucional, sino en los empoderamientos individuales y sociales basados en una renovada relación con el poder a partir de la información, posible gracias a re-producir, transferir, almacenar, editar y converger en distintos medios de forma simultánea, ubicua, interactiva, participativa y de cierta forma, desde la construcción de autonomía. No obstante esta perspectiva, no se pretende construir una apología *per se* sobre las posibilidades que la tecnología ha instaurado de forma latente en nuestros días, sino al contrario, busca evidenciar y cuestionar las tendencias en la representación de lo fotográfico en la contemporaneidad sujetas a formas de pensamiento, regímenes de la visión y coerciones sociopolíticas y económicas entre otras.

En correspondencia con la estructura conceptual y metodológica propuesta, se escenifican dos espacios de reflexión y actualización: el enfoque estético

(producción y recepción) y la curaduría y museografía de la estética del *sin-arte*. Así, y tomando como punto de partida los resultados de la matriz descriptiva de la muestra, compuesta por álbumes digitales realizados por fotógrafos aficionados en la red Facebook, se conforman *corpus* de imágenes que son problematizados a partir de condiciones conceptuales, temáticas, formales e históricas desde la paradoja de lo colectivo y lo singular, teniendo como referente ineludible del sentido de colección, narración y construcción de significado, el álbum familiar.

Sin embargo, y antes de ahondar en este análisis, existe un primer y necesario cuestionamiento de fondo que confronta el objeto mismo de estudio. ¿Se puede seguir hablando del aficionado, *amateur* o de la fotografía doméstica como categorías de lo fotográfico frente a los usos extendidos del medio en el contexto digital? Evidentemente la terminología pareciera inexacta o limitada al intentar describir las posibilidades que los procesos de digitalización insertaron en la contemporaneidad. La historia de la fotografía se construyó, como ningún otro medio, en escindir la práctica profesional o artística de los usos y apropiaciones por parte del común, siendo de cierta forma esta última prescindida de los discursos y teorías en relación a la imagen. En este momento singular donde las condiciones técnicas hacen más que accesible la toma, edición, manipulación e incluso estetización de la imagen; donde los dispositivos móviles con cámaras incorporadas son usados indistintamente por cualquier individuo, cuestionando el nivel de especialización sobre el medio, así como la publicación de contenidos es constante y múltiple, determinando un nuevo sentido de la intimidad y la privacidad. Los límites del accionar fotográfico se han tornado más que difusos, inclasificables en gran medida, aún más cuando, como en todo período de transición, estamos evidenciando un lugar de convivencia generacional entre los usos sociales de la fotografía análogo-química y las tendencias de la digitalización y la virtualización. ¿Cómo nombrar entonces, el lugar y límites de lo fotográfico ante la actualización vertiginosa y cambiante propia del medio? Desde esta indeterminación, desde el común acuerdo de una confusión en los géneros fotográficos (Picaudé, V. y Arbaïzar, P. 2004), pero conscientes de la necesidad de propiciar encuentros discursivos, puntos de referencia y de "(...) interpretar más que clasificar" (p. 25), se configuran grupos sectoriales de imágenes, que aunque contenidas en determinado paradigma, no pueden ni deben ser resueltas independientemente de las otras. La transversalidad sería parte intrínseca no solo de su lectura, sino del enfoque estético y posterior resolución en el guion curatorial.

El narcisista digital y sujeto nómada

Aún en la contemporaneidad donde la distancia entre sujeto a fotografiar y fotógrafo se suprime en gran medida gracias al uso expansivo de dispositivos móviles, y de cierta forma se elimina la coacción bajo la mirada del otro, el suspenso, la inmovilidad, la intimidación frente al momento (voluntad y sometimiento en la alteridad del acto fotográfico) de obturación, el cuerpo ahora más que nunca carga con el lastre de la pose.



Figura 4. Narciso digital. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook. Natalia Rivera

Coherente con el modelo enunciado por Zygmunt Bauman (2009) de una modernidad líquida basada en la fragilidad de los vínculos y en la exaltación de la experiencia individualizada, el narciso contemporáneo, fiel al mito helénico observa su reflejo absorto en su propia imagen sin poder excederla. Sin embargo, el reflejo de Narciso ya no es orgánico ni estático, se nos presenta fluido y aparentemente cambiante configurando el nuevo mito sobre lo digital a la vez que pierde su rastro romántico para convertirse en ícono desacralizado por excelencia. Si el espejo fue la metáfora de la protofotografía en el siglo XIX, es el cristal, retomando a Solans, el sustrato del narcisista virtual donde se superponen reflejos en la simulación de la transparencia, ventanas y traslapos de la experiencia de *sí*. De esta forma el narciso contemporáneo se presenta inconforme e insaciable: incapaz de asir cualquier imagen, y convierte su devenir en pulsiones que migran entre el *Eros* y el *Thanatos*, en un "traer aquí" como nacimiento y en un morir, como afirma Barthes (2005) respecto a la muerte como *eidos* visible en todo acto fotográfico. Así, se presupone un sinfin de interpretaciones y posibilidades del narciso, que en la práctica real se presentan más bien como tendencias homogéneas y repetitivas, asimiladas desde lo visual y lo cultural como la práctica reiterada de la autofoto.









Figuras 5 a la 8 Sujeto nómada. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook. Diego Sosa

El narciso contemporáneo personifica al sujeto nómada, evidente en el registro apremiante de la relación del *yo* con espacios en tránsito.[16] Así, la noción de espacio geográfico, entendido desde lo micro y lo macro, lo privado y lo público, se constituye en evidencia del poder del observador-fotógrafo por encima del acontecimiento. El sujeto nómada corresponde a una ciudad nómada, inestable e imposible dado el antagonismo que su definición suscita. En palabras de Juan Carlos Pérgolis (2000) "En la ciudad nómada, en la ciudad del desarraigo no importan las formas sino los sucesos y estos exis-

ten solamente mientras están ocurriendo; son apenas acciones, tan efímeras y desarraigadas de cualquier lugar como los gerundios que las expresan" (p. 111). Quizás sea desde esta mirada donde el narciso se obliga a migrar y a retornar, no solo en referencia directa a un desplazamiento espacial, sino que esa misma lógica se instaura en la conformación de la imagen fotográfica que constantemente (re)produce y que alude a un individuo global, genérico, desprovisto paradójicamente de identidad.

Así, la figura del narciso es latente en los álbumes digitales de la gran mayoría de usuarios de la red Facebook, proponiendo una actualización y revaloración del álbum familiar tradicional. Actualización en cuanto permite reconstituir el valor de la colección permitiendo sistemas de clasificación, socialización y difusión cambiantes, en generaciones nativas del entorno digital donde rara vez la imagen excede su condición de código binario y experiencia de visualización en pantalla a la objetualidad matérica. De alguna forma, conscientes o no de este hecho, Facebook conforma un repositorio global de imágenes que en gran medida permiten cartografiar y "guardar copia" parcial de nuestras vidas, nuestras redes y preferencias, en un tránsito del archivo y la información al almacenamiento virtual. En la medida en que nos conformamos como información por encima de la experiencia, resultan evidentes los riesgos que asumimos en el espacio de las redes sociales desde el mismo momento en que nuestras rutinas, deseos y acontecimientos son consignados y actualizados bajo una industria rentable, como las tecnologías de la información y la comunicación.

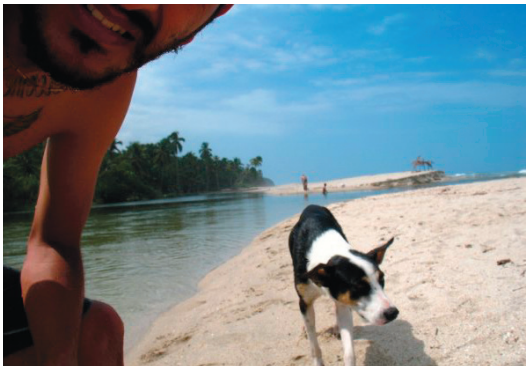


Figura 9. Sujeto nómada. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook. Edison Valencia

Revaloración, en cuanto que el álbum no se establece necesariamente desde lazos de consanguinidad, base de la recopilación de experiencias y conformación de memoria en consonancia con el modelo hegemónico de familia como núcleo de la sociedad, sino como una construcción autobiográfica donde las jerarquías de posicionamiento respecto al *otro* y la noción de acontecimiento han cambiado drásticamente: si el álbum familiar se constituye en contenedor narrativo donde la valoración de lo íntimo y lo privado pertenece exclusivamente a la esfera afectiva, la colección digital existe por y para la difusión: se fotografía para ser visto en el aquí y ahora, por la actualización, más que por la reivindicación y la nostalgia de un pasado. Sin embargo, como en todo intersticio, convergen múltiples formas de asumir y conformar el álbum y la colección en redes sociales desde la imagen, es decir, las prácticas coexisten en el tiempo y lejos de ser totalizadoras y homogéneas, evidencian el tránsito imperceptible (o convivencia) de un régimen de visión a otro(s).









El cuerpo fraccionado

Si la fotografía habla inherentemente de la fragmentación del mundo y la experiencia, toda experiencia fotográfica está habitada entonces por pedazos de nuestro propio cuerpo. Partiendo de esta metáfora y del sentido nominal de la categoría, el álbum digital está lleno de fragmentaciones y acercamientos, partes que evocan un todo pero que desconocen en sí el principio inequívoco de unidad que rige los cuerpos. Esta reflexión posee puntos de encuentro con lo que Armando Silva (1998) desde el estudio del álbum familiar, enuncia como pedazo de cuerpo, y que a partir de Merleau-Ponty alude al probable sentimiento de desconocimiento de *sí* frente al registro fotográfico de uno mismo, en particular a la dificultad de reconocer(se) a partir de la parte, del fragmento. Así afirma:

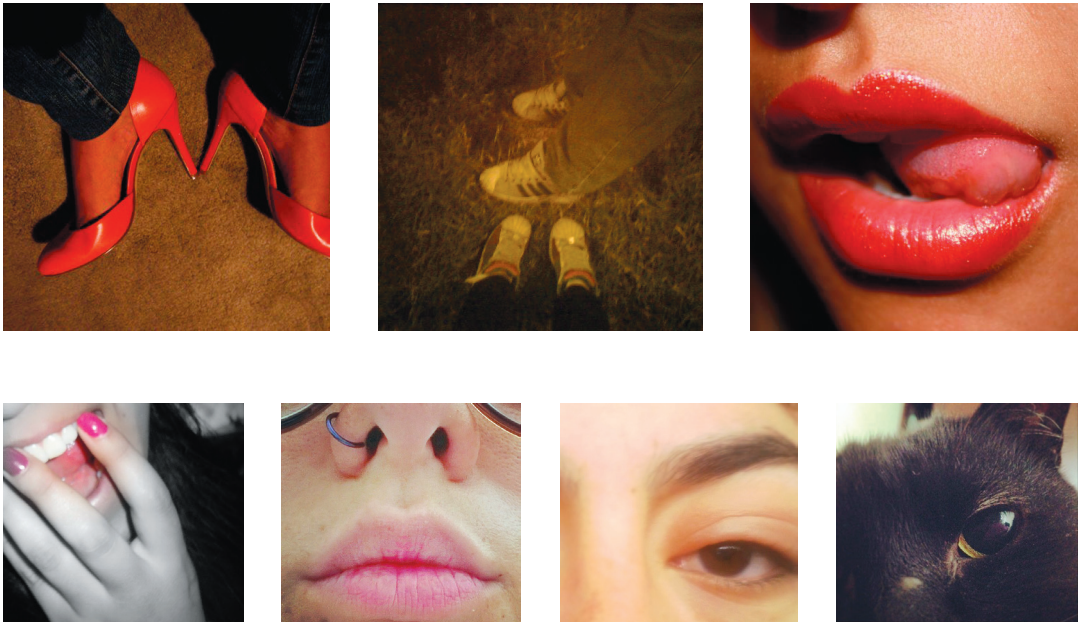


Figura 10 a 20. Cuerpo fraccionado. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook

> Se esconde algo enigmático en la misma acción de la mirada, como si por momentos se perdiera la unidad del cuerpo como el lugar desde donde integramos la percepción de todos los fenómenos. Pero es muy cierto que, por vía imaginaria, fraccionamos el cuerpo, los recuerdos, las imágenes. El mismo álbum posee de por sí ese enigma del no reconocimiento (...) de fraccionamiento, porque lo que exponemos (...) es apenas un pedazo de algo, una metonimia (p. 74).

En el archivo fotográfico digital, la pulsión por fragmentar permea toda relación con otros cuerpos, con la cosa y con la animalidad. El fragmento entonces no solo desconocería el propio cuerpo sino incluso pone en entredicho la noción de cuerpo, humano, en *sí*.



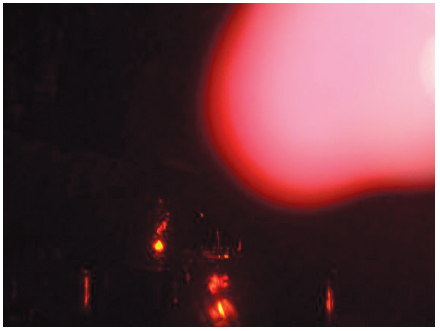


Figura 12 y 13. El error. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook

El error y lo insignificante

Fotografías sin aparente sentido formal ni compositivo, desprovistas de afecto, de la referencialidad propia del recuerdo. Probable accidente o experimentación resultado de la accesibilidad de lo digital: ante la presunción de que el dispositivo de captura domina incuestionablemente la dimensión técnica del acto fotográfico en el contexto aficionado, el número de errores resultantes en relación a variables como la exposición, foco y velocidad de obturación, crece proporcionalmente a la sobrepoblación de imágenes que hacen parte de las colecciones en la red social Facebook. Sin embargo, el error ha estado presente en la arqueología de la imagen fotográfica posibilitando por una parte formas sustanciales de mejoramiento en el desarrollo técnico de los dispositivos, a la vez que, como afirma Clément Chéroux (2009) permite liberar a la fotografía en la medida que tanto el error, como lo aleatorio y lo fortuito son herramientas que permiten acercarse y entender la esencia compleja del medio fotográfico.

Lo sintomático en el campo de producción fotográfico del aficionado contemporáneo, es como estos errores técnicos visibles en la fotografía como producto, son archivados, expuestos y puestos en diálogo como forma de socialización, confrontando el sentido y valoración de la imagen que conforma el álbum familiar, que de alguna forma busca salvaguardar, retener y hasta deificar el acontecimiento a partir del registro de la apariencia de los fenómenos y las cosas.



Figura 23 a 25. Lo insignificante. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook

Aunado a la aparición del error como parte del álbum digital, subyace una relación en torno a lo simple, lo básico e intrascendente. La práctica aficionada revela una constante obsesión por el objeto que desprotegido de toda poética es transferido a un tipo de simulación estética mediante la aplicación de filtros y efectos, del encuadre y plano fragmentario: del registro gastronómico a productos de consumo de variada índole. El registro de lo aparentemente insignificante se fundamenta en dos posibles lugares de enunciación: la omnipresencia del dispositivo fotográfico que posibilita el registro de toda experiencia, o en el caso de los "bodegones contemporáneos" un intento por "certificar". Carol Armstrong (2004) indica en relación al género de la naturaleza muerta, propio del sistema de representación de la lógica pictórica clásica: "Al igual que la fotografía, la naturaleza muerta está de acuerdo con el mundo de los objetos por la lógica del referente (la colección, el inventario...), y no por la de la significación" (p. 147). Sin embargo el ejercicio fotográfico contemporáneo revela un espacio compartido u oscilante en la aseveración de Armstrong: si bien se busca inventariar mediante la evidencia de la fotografía una relación con los objetos, desde lo formal, lo compositivo e incluso desde un potencial estético, también se podría demostrar en algunos casos la capacidad adquisitiva, el culto al objeto o bien de consumo y a lo que su posesión, muchas veces efímera, denota en un contexto y experiencia de significación social.

La transferencia

Lo digital en cuanto actualización, propone tanto alternativas de construcción de nuevas imágenes como de experiencias, a la vez que remite a la necesidad, más que a la posibilidad, del desplazamiento del objeto análogo-químico en el caso particular del medio fotográfico a la matriz numérica. Nos enfrentamos a una estructura predominante como tendencia, en relación a las evidencias tangibles que (re)conforman los recuerdos de nuestro entorno íntimo y privado hasta el momento, en la medida que nos desprendemos lentamente del objeto físico como condición de culto, verificable, almacenable e irrefutable de la experiencia sensible (sea negativo, copia impresa, diapositiva, álbum) y la transfiguramos a *bits*. Esta necesidad de convertir todo cuerpo, objeto y presencia mediante la digitalización evidencia un momento trascendental, irrepetible, en cuanto a que generaciones no nativas de la era digital *traducen* experiencias y documentos, a la vez que se modifica un sistema de pensamiento basado históricamente en el carácter objetual.

Aunque irrepetible, es un momento reiterado en diferente escala, con lo que trajo consigo la asimilación de la fotografía en el siglo XIX como documento y posible medio de producción artística, frente a una atadura en relación a la tradición escrita como forma preferencial de transmisión del saber; y del medio pictórico en sí, como único referente de la producción visual y estética de la humanidad. Evidentemente, seguiremos presenciando convivencias de medios y sistemas de producción, migraciones parciales parte de una configuración de la historia cíclica y renovada a la vez.

De tal manera, como parte de la colección digital en la red Facebook coexisten evidencias y vestigios de la práctica análogo-química: transcripción binaria, desplazamiento del archivo, transformación del ámbito privado al netamente exhibitivo. Las fotografías pertenecientes al álbum familiar son (re)capturadas e insertas en el nuevo orden de la información y la digitalización, como una perentoria tarea de actualizar el recuerdo, de instaurar un nuevo modelo de permanencia en el tiempo del archivo. Desde la paradoja entonces, conviven la simulación de una técnica imperfecta en la imagen digital, implementada por filtros que mediante el efecto, suplantan la huella del paso del tiempo y la nostalgia de un medio basada en el error del proceso químico, con fotografías que en el tránsito entre lo análogo a lo digital (escáner o reproducción) perdieron toda posibilidad de deteriorarse en el tiempo. Este aparente anquilosamiento anuncia nuevas posibilidades: la de la manipulación sistemática, la del simulacro de lo virtual como nuevo objeto de contemplación en el contexto de la difusión y la socialización.

Las condiciones de producción y recepción en el enfoque estético

Teniendo en cuenta que las reflexiones contenidas en *Esthétique de la photographie. La perte et le reste* son editadas originalmente en 1998, es comprensible la inclusión tangencial que Soulages (2005) hace de la imagen digital. Resulta sintomático, a la vez que coherente con la historia





Figura 26 y 27. Transferencia análogo-química a digital. Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook. Jeka Daza Gómez

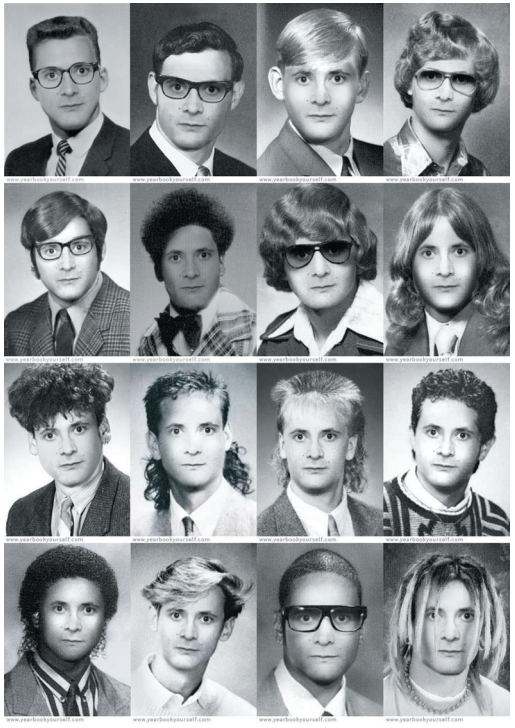


Figura 28. Simulación analógica. www.yearbookyourself.com Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook. Yody Castro

del medio, el hecho de que el autor tuviera en cuenta la práctica fotográfica realizada por aficionados[17] desde los procesos análogo-químicos, proponiendo alternativas de inclusión en el campo teórico y estético a este tipo de producción a la que denomina como *sin-arte,* de la cual establece condiciones de tránsito entre lo que diferencia como la estética sectorial del *sin-arte* al *arte.* Esta separación resulta más que compleja en nuestros días, ya que expone problemáticas en relación a la valoración y lugar de la imagen desde la institucionalización de la práctica fotográfica, la noción particular de artista, productor, fotógrafo, obra, y por ende del contexto de producción técnico y tecnológico de un espacio-tiempo que lo escenifica. Por lo tanto, las presentes reflexiones buscan retomar algunos de los enunciados propuestos por el autor, como metodología de análisis y acercamiento a las posibilidades estéticas de la fotografía aficionada, y contraponer a la luz de la muestra, más que reiterar, condiciones únicas en correspondencia a los tránsitos entre las dos categorizaciones planteadas por Soulages. Desde esta perspectiva por ejemplo, además del fenómeno de la práctica aficionada se pueden situar como problemáticas las fotografías de carácter documental que generadas desde otro sistema discursivo (ético), comparten en gran medida, un espacio de recepción estética avalado históricamente por circuitos e instituciones que museifican la imagen y la experiencia del común.

Retomando entonces el enfoque estético propuesto por Soulages, cuando lo fotográfico en la fotografía remite al concepto de fotograficidad como escenario de lo irreversible[18] y lo inacabable, como potencialidad propia del negativo (más que negativo-positivo como acciones propias del proceso analógico, el término es entendido en la presente reflexión como la matriz fotográfica, la imagen numérica en sí) siendo precisamente en la fotografía digital donde se escenifican un sinnúmero de manipulaciones y probabilidades complejas a partir de indicaciones simples que marcan la principal diferencia con su antecesora: mediante el uso de algoritmos de manipulación del píxel presentes en la programación, la complejidad de los procesos pasa inadvertida para el usuario que experimenta desde la interfaz. El principio de lo inacabable como potencia se escenifica en el uso e interacción con aplicaciones de manipulación fotográfica (Instagram, Snapseed, Vintage cam, Photocabine, TinType por mencionar algunos nombres entre miles) diseñadas coherentemente con el desarrollo fotográfico en dispositivos móviles, ofreciendo herramientas formales y posibilidades estéticas de evocación propias de la arqueología misma de la fotografía. Sin embargo, la aplicación y accesibilidad de este tipo de recursos no necesariamente significa una interpretación novedosa de la realidad: lo sintomático es que entre las posibilidades extendidas de manipulación se tienda a una homogeneización de la fotografía donde el sentimiento de pérdida del error y la imperfección, parte de lo considerado *retro*, se interpuso en la reconfiguración del mundo desde la fotografía aficionada.

Desde esta perspectiva el asunto del estilo, entendido como la particularidad característica de una propuesta formal, resulta más que insoslayable en nuestro análisis. Para Soulages, es el estilo el que configura la fotografía como un producto artístico único a la vez que susci-

ta paradójicamente los conceptos de copia y repetición. Son estas últimas características más que evidentes en la muestra que conforma la presente investigación: la sistematización y simplificación del proceso fotográfico, accesible y comprensible para el común, aunado a modos de representación reiterados como el narciso digital, el cuerpo fraccionado y la nostalgia por el imperfecto analógico, que terminan por reemplazar la noción de estilo por la mera implementación procesual, el artificio del efecto.

Dentro de nuestro interés particular, la red social Facebook permite la identificación de intersticios conformados desde la heterogeneidad de lo fotográfico que no dejan de sorprender y promover diálogos en relación al estudio transversal de la imagen, y que posiblemente, de otra manera serían inviables: desde el profesional y teórico de la imagen, el artista, las ventas informales *online*, el perfil de usuario de un nativo digital, la generación de la fotografía analógica, entre otros, encuentran convergencia en los usos sociales que determinan la digitalización y las herramientas que lo escenifican. De esta forma:

> Los límites institucionales de la fotografía comienzan a desdibujarse y se generan circuitos híbridos donde confluyen fotógrafos profesionales, *amateurs,* fotoperiodistas y fotografías caseras (por ejemplo, Flickr o Facebook). Pero, sobre todo, lo que sucede es un regreso al control que, en la primera etapa, los fotógrafos y fotógrafas tenían sobre el proceso completo de producción de imágenes. Así, ciertos usos como el autorretrato (Ardèvol y Gómez Cruz) o la distribución de imágenes sexuales en plataformas de libre acceso, desestabilizan también conceptos sociales más amplios como público y privado (Lasén y Gómez Cruz) (Gómez, 2012, p. 8).

Sin lugar a dudas y a partir de lo anteriormente expuesto, las condiciones de producción técnica de las imágenes representan tanto la relación del cuerpo y la máquina, como la disposición cultural y procedimental frente a las cámaras y equipos fotográficos. En gran medida ha sido el acceso a un mercado cada vez más diverso en precios, con múltiples opciones de edición, posibilidades ergonómicas y hasta la implantación de objetos de diseño estéticamente funcionales llevados a nivel de culto, como ciertas marcas de dispositivos móviles, lo que hace que la cámara sea hoy más que nunca un artefacto imprescindible en la cultura contemporánea. Es precisamente la hibridación funcional y objetual en relación con artefactos propios de las tecnologías de la información y la comunicación, la que permitió que en nuestra experiencia cotidiana y común se lleve, literalmente, una cámara en el bolsillo. De esta forma, nociones propias del lenguaje fotográfico como las ya mencionadas realidad primaria y secundaria son alteradas, no en su definición, sino en cuanto a la reducción en el lapso de tiempo en que una deviene en otra: los dispositivos móviles con cámaras incorporadas, la velocidad en trasmisión y publicación de archivos en redes sociales determinan que el espacio latente entre el momento de la toma y el nacimiento de la segunda realidad fotográfica sea prácticamente inexistente, a la vez que se presentan como paradigma de la fotografía

móvil , acotando a Gómez (2012), dos elementos claves en su configuración: las estéticas preconstruidas y la posibilidad de compartir y exhibir en la instantaneidad.

Tanto el narciso digital como el cuerpo fraccionado, son resultado de una presunción en torno al cuerpo social, histórico y estético como de un sistema de posibilidades de interacción con dispositivos móviles, cámaras compactas, *mirrorless* y *webcam*. Así, la relación entre hombre (fotógrafo) y máquina (dispositivos de captura) no debe estar subsumida exclusivamente a la esfera tecnológica, sino entendida desde un modelo ontológico como el propuesto por Félix Guattari (1996) donde la reconstrucción del concepto de máquina sea entendido más allá de sus características técnicas, estableciendo así "(...) su poder singular de enunciación: lo que denomino su consistencia enunciativa específica" (p. 48). De tal forma, la máquina (dispositivo de captura) ejemplificaría un conjunto funcional, parte de un territorio de lo real, donde se ponen en evidencia posibles analogías con los componentes propios del campo de la subjetivación. Se podría afirmar que dentro de los niveles de conformación que Guattari propone para dispositivos materiales o máquinas técnicas, sería la descripción de *máquinas abstractas* las que definirían el momento particular de la fotografía actual en función de dispositivos móviles con cámaras integradas: máquinas que atraviesan transversalmente niveles de orden material, afectivo, cognitivo y social, otorgando o no posibilidades de sentido. Aunado a lo anterior, la máquina o artefacto reclama su posición como objeto: desprotegido de un paradigma exclusivamente funcional se posiciona como modelo, se autorreferencia y registra manifestando su poder y coexistencia con los cuerpos.

Ya sea como modelo de representación heredado de otros medios (lo que fue para el descubrimiento de la fotografía química los arquetipos de la tradición pictórica en el género de retrato, lo es para la fotografía actual los cuerpos reproducidos en la sociedad del espectáculo, en el cine y la videosfera) la pose por ejemplo, demuestra la eficacia de un sistema de representación en relación a lo instituido como femenino-masculino acorde a las representaciones binarias de género, a cánones que más que referirse a un concepto de lo bello corresponden a estándares de normalización, a un poder adquisitivo o cultural, a una revisión constante de *sí* en relación al apego de la imagen que nos convierte en efigies contemporáneas.

Es precisamente la representación del cuerpo uno de los factores que puede ser analizado desde la condición de recepción estética descrita por Soulages (2005), tomando como punto de referencia factores formales propios de la fotografía que permiten (re)configurar sentidos y nociones de lo común, a la vez que promueven interrogantes sobre la esencia de los fenómenos denotando la fotograficidad que las habita. Dentro de la reiteración histórica, el cuerpo se ha (re)construido en una dimensión de lo social mediante el uso de la fotografía y en particular desde el lenguaje del retrato, visible tanto en la práctica de estudio nacida en los albores de las posibilidades técnicas del medio como en el espacio privado y doméstico, reino de cámaras compactas simplificadas en su accionar. En dichos espacios, junto a formas específicas de entender lo fotográfico, la pose prevalece como un estatuto inherente al



Figura 29. "Autorretrato". Imagen por cortesía de voluntarios en Facebook. Jeka Daza Gómez



Figura 30. "Autorretrato". Gina Navas

cuerpo evidenciando la particularidad del sujeto y las tensiones sociales de una época que lo atraviesan.

Sin embargo, ha sido la práctica popularizada del autorretrato, *selfie* o autofoto, en el escenario del común, una tendencia constante en el ámbito de la representación en redes sociales: si la fotografía se construía a partir del reconocimiento del *otro*, en un intento de posesión de su huella mediante la imagen, la autofoto postula y expone el deseo propio de asumirse como objeto. Desde esta perspectiva, el cuerpo como un envoltorio preservado y modelado desde el gesto y la pose se convierte en elemento imprescindible de una construcción narrativa donde no existe acontecimiento, solo la experiencia de la forma-superficie, fragmentaria, en tensión continua, exacerbación de la simulación. Al respecto Gilles Lipovetsky (citado por Picazo, 2004) afirma:

> Indiscutiblemente, la representación social del cuerpo ha sufrido una mutación cuya profundidad puede compararse con el desmoronamiento democrático de la representación del prójimo; el advenimiento de ese nuevo imaginario social del cuerpo produce el narcisismo. Así como la aprehensión de la alteridad, de *res extensa*, de materialidad muda, en beneficio de su identificación con el ser-sujeto, con la persona.

Existe entonces una relación fundamental entre este planteamiento y la conformación del narciso digital: la autofoto generalmente trae consigo un paradójico sentimiento de desconocimiento, ya sea total o parcial, frente a quienes

somos en la imagen fotográfica, posibilitado por la fragmentación, la planimetría, la aplicación de filtros que homogenizan y suavizan la piel, estilizan facciones, corrigen toda imperfección o simplemente sea el gesto, la pose en sí, provocada y ensayada como puestas en escena que configura un "glosario del cuerpo" (Goffman citado por Martínez, 2004), donde las señales corporales no verbales influyen decisivamente en cualquier instancia de la percepción.

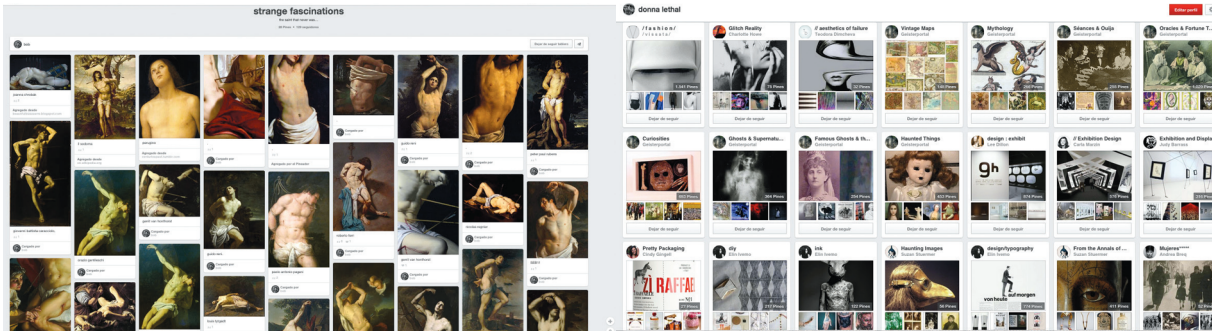
Subyacente a esta mirada de *sí*, se encuentra un *yo* genérico permeado por los discursos totalizadores en relación a la salud y la imagen, proveniente de regímenes normalizados sobre el cuerpo y su apariencia. Evidentemente, el narciso contemporáneo es un cuerpo configurado como mercancía que redunda en las estéticas antienvejecimiento, en la instauración del poder desde la sexualidad que reproduce mayoritariamente tipificaciones estandarizadas sobre lo femenino y lo masculino. El narciso se sume mediante la fotografía en el artificio, en el enmascaramiento de las probabilidades de lo bello.

El escrutinio al cuerpo como parte de la experiencia narcisista, evidencia el cambio respecto a formas convencionales de representación establecidas en la fotografía del álbum familiar, fundamentadas en un principio unitario, totalitario y armónico visible en la composición (a excepción de los errores en la toma, comunes en la práctica aficionada), a la obsesión contemporánea por el detalle, los puntos de vista insospechados, la visión descentrada y los planos entrecortados. La variación en los estándares compositivos por parte del común, demuestra tanto el cambio en la relación cuerpo-dispositivos fotográficos, como un nuevo régimen de la visión donde las formas de ver, entender y producir imágenes se encuentra filtrado por referentes mediáticos, cinematográficos y televisivos, por la estética del videoclip e incluso la misma experimentación fotográfica en el campo del arte desde la década del 70. Así se puede entender que el régimen imperante, no pertenece exclusivamente a la experiencia digital, sino que reúne décadas que a su vez conllevan sus propios precedentes, donde otros medios tecnológicos y de representación han cambiado de forma sucesiva, trascendental y casi imperceptible los modelos de la visualidad, y por ende la manera en que nos relacionamos y producimos nuestras propias imágenes.

Curar y museografiar desde las estéticas del sin-arte

En la actualidad, nadie cuestionaría el fácil acceso que tenemos al mundo de la imagen tanto como productores, como en lo referente a la consulta y construcción de todo tipo de archivo. El acceso a través de motores de búsqueda y las posibilidades que las interfaces de ciertas redes sociales establecen en términos de almacenamiento, (re)clasificación, visualización y socialización de contenido que responde a búsquedas e intereses simbólicos o formales particulares, nos constituye en gran medida como coleccionistas y curadores *amateurs* en red, insertos en las dinámicas propias de la cultura visual contemporánea.

Uno de los aspectos más interesantes en cuanto al manejo del archivo es la tendencia creciente a la



Figuras 31 y 32. Tableros en Pinterest

apropiación, la reubicación conceptual y formal de contenidos en categorías de interpretación y resignificación, que proponen una redefinición del papel del curador desde la posibilidad de la virtualización, evidentes por ejemplo en la red social *Pinterest*: proliferación de museos virtuales objeto de culto a nosotros mismos, posibilidades narrativas y asociativas de la historia y culturas visuales globales, síndrome del coleccionista, acaparador del mundo y sus experiencias mediante las imágenes. *Flâneur* virtual museografiado por la interfaz gráfica. La heterogénesis de la institucionalización y los circuitos del coleccionismo y la exhibición bajo formas explicitas, y posiblemente pasajeras de entretenimiento y emancipación del *yo*. De la misma forma el visitante virtual anuncia un nuevo público, afín a la heterogeneidad de los *museos* posibles que visita: proclives más al cambio y a la desaparición (no del contenido, más si del indicador que lo contiene), desafían la certeza de un acervo estable, propio, planificado y fundamentado para la posteridad.

Repensando el ejercicio de recontextualización de la imagen mediante el archivo digital en redes como Pinterest, Flickr, Tumblr y la misma Facebook, se plantea equiparar desde la curaduría y la museografía la fotografía aficionada a partir de su inserción en categorías, que por un lado demuestren las tendencias propias de la representación y los usos tecnológicos que la conforman, a la vez que permiten una experiencia estética de las imágenes en un contexto y medio no convencional al de la interacción de la red social, ligada única y exclusivamente por la pantalla digital. De esta manera, las imágenes sectoriales



Figura 33. Tarjeta de memoria. Dispositivo de almacenamiento digital

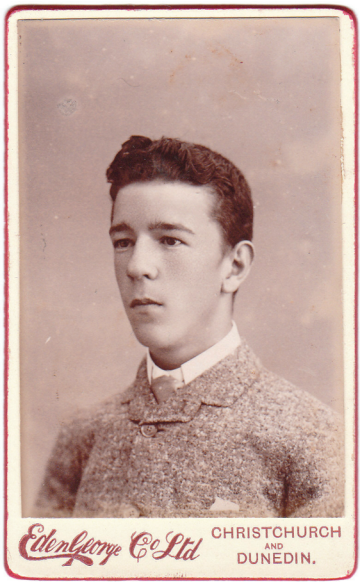


Figura 34. Carte de visite de un joven sin identificar. Realizada por Eden George Co Ltd.

conformadas a partir de la muestra inicial, como el narcisista digital y sujeto nómada, el cuerpo fraccionado, el error, lo insignificante y la transferencia, son consideradas como parte fundamental en la construcción del guion curatorial y posterior exposición. Es desde la posibilidad y la potencia inacabada en relación al archivo en donde se ubica la "Tarjeta de memoria *[memory card]*".

El nombre de la exposición posee como lectura intrínseca el significado literal del dispositivo de almacenamiento digital que conserva, reescribe y reproduce mediante un chip de memoria información de distinta índole, a la vez que alude a la conformación de una memoria histórica desde la experiencia individual y múltiple: traslapada, manipulable y en base, inacabada. "Tarjeta de memoria *[memory card]*" es una escenificación de lo irrepetible y lo reiterado en el medio fotográfico, partiendo de la relación simbólica con la pieza tarjeta de visita –*Carte de Visite, CdV*–, referente clave en el desarrollo técnico de la fotografía y la práctica en estudio vinculada a un creciente mercado de servicios fotográficos; dinámicas de socialización; configuración del *yo* mediadas por la pose y la puesta en escena que toma forma en el contexto de mediados de siglo XIX en Europa y que se extiende paulatinamente a otras



Figura 35 Exposición "Tarjeta de memoria [memory card]". Museo de Arte Moderno de Bogotá. MAMBO. 2011

latitudes permitiendo popularizar, posterior al daguerrotipo y otras técnicas fotoquímicas, tanto el hábito como la práctica del registro sistemático del *yo*.

En relación a los bucles históricos presentes en la práctica fotográfica, Facebook y otras redes se constituyen, desde el encuentro más que la divergencia de medios y formas de producción, en aristas que conforman los usos y apropiaciones sociales de la fotografía contemporánea, la cual posee como intersección común con la práctica de las *Carte de Visite CdV* las formas de intercambio y coleccionismo de imágenes en un círculo social determinado (traducido al espacio en red), el dominio de la pose, la mirada, la construcción normalizada y normativa sobre los cuerpos evidente en formas dominantes de representación instauradas desde ordenes hegemónicos, estatutos de poder o institucionalidad, que son visibles por ejemplo en el caso particular de Facebook en las políticas de publicación de contenidos,[19] parte de un contrato de permanencia del servicio asumido directamente por el usuario para un uso regulado, estructurado bajo normas comunitarias de la plataforma.[20]

Frente a los flujos de información cambiantes, es perentorio preservar algo de este presente furtivo y escurridizo desde el lugar común y cotidiano,







Figura 36 a 38. Exposición "Tarjeta de memoria [memory card]". Museo de Arte Moderno de Bogotá. MAMBO. 2011

generando procesos de creación colectiva, cambios en la perspectiva de los fenómenos que nos rodean y de los propios lugares de enunciación. Basado en el archivo digital como materia prima para la producción del proyecto expositivo, y en concordancia con la noción de *performing the archive* (Osthoff, 2009), la exposición permite vincular debates relacionados con la definición de curaduría, la práctica fotográfica aficionada en redes sociales y sus formas de exhibición en un contexto físico y museístico. La construcción de la propuesta mediante una estructura de curaduría blanda (Zalamea citado por Cerón, 2012), donde el curador y el equipo museográfico intervienen como cocreadores en referencia a la materialización, asociaciones narrativas, formales y simbólicas de las piezas que conforman la muestra, permitiendo establecer maneras de resolución e interacción con el material expositivo, compuesto inicialmente solo por fotografías digitales.

Las piezas que conforman la muestra se materializan entonces en diversos sustratos de impresión, que acorde a su tamaño y ubicación espacial modifi-

can la noción de pantalla como ventana de la experiencia digital; la relación del usuario como espectador, a la vez que revierte la instantaneidad y multiplicidad propia de la experiencia en red devolviendo de cierta forma, el vínculo contemplativo que aún detenta el espacio museístico. Por otra parte se propone el uso de soportes electrónicos deconstruidos, donde la estructura interna revele la antítesis de la asepsia digital: circuitos, conductores, LCD que sintetizan los complejos procedimientos tecnológicos que permiten (re) crear imágenes bidimensionales a partir de una matriz numérica de forma imperceptible a nuestra experiencia de visualización. Otro tipo de material expuesto reflexiona sobre el espacio intermedio entre lo real y lo virtual: la pantalla como espacio de visualización se convierte en el muro físico del museo, la interfaz gráfica en señalética y apoyos museográficos informativos, la *webcam* se constituye en cámara de vigilancia sobre la cual el usuario no posee ningún control.

Las condiciones de producción estética en relación al *sin-arte,* retomando a Soulages (2005) se configuran en las posibilidades de lo fotográfico y su relación con prácticas artísticas que permitan evidenciar el estatus ontológico y cultural bivalente del medio fotográfico. Así, el equipo curatorial y museográfico de "Tarjeta de memoria *[memory card]*" se convierte en vínculo en la práctica fotográfica aficionada generando un desplazamiento basado en la exposición de imágenes propias del ámbito de la red social en el lugar del museo, modificando la posición del consumidor de imágenes, de usuario en red a espectador. De esta forma se evidencia la escisión entre "fotografía documento/fotografía obra, fotografía *sin-arte*/fotografía arte, fotografía para estudiar el interior/fotografía para exponer el exterior" (p. 166) presente en toda la muestra. Si para el autor, la fotograficidad engendra una estética de lo inacabable, esta coincidiría en gran medida con la definición de archivo desde la teoría deleuziana (1997) en la que expone su potencia inconclusa basada en el principio de consignación. Las construcciones y narrativas curatoriales permiten en gran medida la realización de una estética sectorial del *sin-arte:* al reconsiderar las posibilidades de la imagen surgen nuevas potencialidades de asumir lo fotográfico a futuro, a la vez que se cuestionan y reinventan las imágenes producidas en el pasado desde la capacidad inacabable propia de la fotografía.

Anotación final

Revisitar los álbumes de imágenes en Facebook no deja de ser sorpresivo. Entre un mar de imágenes que dialogan entre lo público, lo privado, la causa política, la vida que se quiere (de)mostrar, el divagar de aquí a allá, no deja de ser significativo cómo esta red social logra precisamente dinámicas de inmersión del usuario que como *voyeur*, insatisfecho constantemente al igual que el narciso, ocupa su ocio y devaneo, su deseo *en* y por el instante. Los momentos de latencia de las imágenes son cortos, superficiales. Vistazos y fragmentos que tal vez articulen una idea del otro y de nosotros mismos.

Es claro que no presenciamos aún la muerte de la fotografía, sino que se reconfiguran sus expectativas en algunos campos de la experiencia, principalmente, la construida en relación a una



Figura 39 a 42. Photocabine. Proceso de creación colectiva por convocatoria para la muestra. Imágenes por cortesía de voluntarios en Facebook

imagen longeva, subterfugio de lo efímero del ser y lo que lo rodea. El cambio de perspectiva invita a ampliar la definición según la cual la fotografía trasciende necesariamente en el tiempo, punto angular donde radicaba su esencia: frente a los usos masivos del medio instaurados en el aquí y el ahora, en la exacerbación del presente como imagen y acontecimiento, se erradica de forma latente el vínculo de lo fotográfico como documento hacia el futuro. Sin embargo, esta condición no es tan solo un problema de apreciación y valorización del tiempo y de lo fotográfico, sino del manejo del archivo y por ende de la información, de las forma de acopio de las imágenes en periféricos que han quedado obsoletos, o su consignación en la capacidad de almacenamiento y estabilidad que ofrezca la interfaz de una red social.

Muchas imágenes fotográficas seguirán desapareciendo día a día, supeditadas a la pérdida de un teléfono móvil o la cancelación de una cuenta en una red social. De la misma forma otras imágenes surgirán, en la medida que una experiencia reemplace a otra. Si el desarrollo histórico de la fotografía estuvo ligado al poder fijar imágenes para la posteridad y en gran medida, en este hecho residía tanto su importancia, como la valoración en relación a los acontecimientos que estas remitían, las prácticas contemporáneas en el espacio de lo común

abogan por dos principios antagónicos: la pérdida o el hiperalmacenamiento de información.

Aunque este acercamiento no tiene por objeto construir un esbozo de las prácticas sociales en redes virtuales, resulta necesario repensar la importancia de la imagen y en particular de la fotografía en la construcción autobiográfica virtual. Sin embargo, también hay que cuestionar cuál es la recepción de dichas imágenes, cómo y cuándo se consultan, cuál es su vigencia dentro de dinámicas cambiantes y renovadas donde impera la novedad y la instantaneidad. Los usos particulares de Facebook a pesar de estar normalizados (socialmente) y normatizados (por políticas de marca) también evidencian huidas, apuestas por la diferencia y desafíos a la censura, pero como aparente crisol de diversidad las prácticas visibles en los perfiles oscilan pendulares: diferencia *homogeneizada*, configurada, anecdotario, muestra de afinidades, un afuera y un adentro constante, encuentro con la arqueología del medio que deviene en la simulación prefabricada de la nostalgia.

Referencias

Armstrong, C. (2004). La más bella naturaleza muerta del mundo. En P. Arbaïzar y V. Picaudé. (Ed.), *La confusión de los géneros en la fotografía*, (pp.147-163). Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Batchen, G. (2004). *Arder en Deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2004). Ectoplasma: la fotografía en la era digital. En J. Ribalta. (Ed.), *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, (pp. 313-335). Barcelona: Gustavo Gili.

Bauman, Z. (2009). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en la artes*. Recuperado de http://www.gridspinoza.net/node/984

Cerón. J. (2012, agosto). Ablandar la curaduría: Los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea. *Errata* (5). 168-180. Recuperado de http://revistaerrata.com/ediciones/errata-5-fronteras-migraciones-y-desplazamientos/

Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México: Serieve

Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.

Dever, P. y Carrizosa, A. (2009). *Manual básico de montaje museográfico*. Bogotá: Museo Nacional. División de Museografía.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía.* México: Trillas.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2011, mayo, 11). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia.com.* Recuperado de http://www.lavanguardia.com/

cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html
Gómez, E. (2012). La fotografía digital como una estética sociotécnica: el caso de la Iphonegrafía. *Aisthesis*, (52), 393-406. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200020&lng=es&nrm=iso&tlng=es
González, L. (2005). Las imágenes de alta tecnología como práctica, ética y estética tecnorromántica. En F. Aguayo y L. Roca (Ed.), *Imágenes e investigación social*, (pp. 129-200). México: Instituto Mora.
Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
Guattari, F. (1996). *Caosmosis.* Chile: Manatial.
Koselleck, R. (2013). *Sentido y repetición en la historia*. Buenos Aires: Hydra.
Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
Lera, C. (2013, junio, 5). Prisma: Luciana Ponte, "Si el campo artístico deja de ser innecesariamente críptico puede llegar a más gente". *Underama*. Recuperado de http://underama.com.ar/2013/06/prisma-luciana-ponte-si-el-campo-artistico-deja-de-ser-innecesariamente-criptico-puede-llegar-a-mas-gente/
Levy, P. (1999). ¿Qué es lo virtual? Barcelona: Paidós.
Maas, E. (1982). *Foto-Álbum. Sus años dorados: 1858-1920*. Barcelona: Gustavo Gili.
Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emece.
Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
Martínez, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista de Sociología* (73). Recuperado de http://papers.uab.cat/article/view/v73-martinez
Martínez, O. (2006). Investigar, crear, experimentar el mundo. Reflexiones sobre la investigación en las artes plásticas. *El Artista,* (3), 57-68. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400305
Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured Eye: Visual truth in the Post-Photographic Era.* Cambridge: MIT Press.
Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art médium*. New York: Atropos Press.
Owens, C. (2004). Posar. En J. Ribalta. (Ed.), *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, (pp.194-215). Barcelona: Gustavo Gili.
Pérez, D. (2004). Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido. En D. Pérez. (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, (pp.9-43). Barcelona: Gustavo Gili.
Pérgolis, J. C. (2000, enero). Estética del desarraigo en la ciudad nómada. *Revista de Estudios Sociales*, (05). Recuperado de http://res.uniandes.edu.co/view.php/118/view.php
Picaudé, V. y Arbaïzar, P. (Eds.). (2004). *La confusión de los géneros en fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.
Picazo, G. (2004). Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto. En D. Perez. (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI,* (pp. 249-259). Barcelona: Gustavo Gili.
Restrepo, J. (2009*). Curaduría en un museo. Nociones básicas*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Colombia.
Robins, K. (1995). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En M. Lister. (Ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital,* (pp. 49-75). Barcelona: Paidós.
Scharf, A. (2005). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta. (Ed), *Indiferencia y singularidad,* (pp.133-200). Barcelona: Gustavo Gili.
Silva, A. (1998). Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos. Bogotá: Norma.
Slater, D. (1995). La fotografía doméstica y la cultura digital. En M. Lister. (Ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital,* (pp. 173-194). Barcelona: Paidós.
SSociólogos. (2014, 17 de julio). *Zygmunt Bauman: "Facebook está basado en el miedo a estar solo"* [Web log post]. Recuperado de http://ssociologos.

com/2014/07/17/zygmunt-bauman-facebook-esta-basado-en-el-miedo-estar-solo/
Solans, P. (2004). Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna. En D. Pérez. (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el sigloxxi,* (pp. 282-305). Barcelona: Gustavo Gili.
Soulages, F. (2001, diciembre). Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. *Universo fotográfico, Universidad Complutense de Madrid* (4), p. 114. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/num4.pdf
_____. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. España: Cátedra.
Žižek, S. (2006). Órganos sin cuerpo. Sobre *Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.

Créditos de las imágenes. Colaboradores y voluntarios por convocatoria de la muestra en la red facebook

Aída Gómez, Alethia Pinzón, Alexander Castañeda, Amparo Acosta, Ana María Acosta, Ana María Zuluaga, Andrea Hortúa, Andrés Camilo Cardozo, Andrés Felipe Amaya, Andrés Lesmes, Camila Castillo, Carlos Alberto Cuevas, Carolina Cuervo, Carolina Lugo, Catalina Rubiano, Catalina Zuleta, Clara Forero, Christian Camilo Duque, Daniel Patiño, Daniela Rodríguez, Diana Ulloa, Dianna Bonilla, Diego Sosa, Diego Zapata, Edison Valencia, Esteban Morales, Frederic Lund, Gabriela Carvajal, Gina Navas, Giovanni Delgado, Héctor Martínez, Iván Herrera, Ivonne Ruiz, Jaume Fortuño, Javier Berjan, Javier Vanegas, Jennifer Alzate, Jessica Daza, Jessica Lorena Ramírez, Jessica Ramírez, Jhaison Rojas, Jonathan Dulcey, Jorge Andrés Rodríguez, Juan Carlos Melo, Juan Manuel Gómez, Juan Sebastián Reyes, Julián Hemelberg, Juliana Ladrón de Guevara, Juliana Mejía, Katherine Fernández, Laura Grau, Laura Hernández, Laura Pérez, Lina Díaz, Lina María Alarcón, Loly Bonilla, Lorena Calderón, Lucía Morales, Mallory Craigh-Kun, Marcela Rubiano, María Alejandra Acosta, María Camila Díaz, María Clara Sánchez, María Fernanda Murcia, María Gaona, Mariana Salazar, Matilde Cárdenas, Maya Salamanca, Natalia Rivera, Nicolás Ballesteros, Nicolás Fernández, Paola Lozano, Ramiro Torres, Rhon López, Ricardo Báez, Rodrigo Bastidas, Salvador Rojes, Samanta Mayorga, Saori Kondo, Sara Patiño, Sayuri Vidal, Sergio Ayala, Sergio Nieto, Stephanie Pino, Steven Obregón, Sue Rubio, Tatiana Ospina, Valeria Anaya, Wendy Ortiz, William Aparicio, Xescu de los Santos, Ximena Pachón, Yessica Castillo, Yody Castro.

Notas al pie

[1] A más de diez años de su nacimiento, aún queda mucho trecho para considerar a Facebook la red social por excelencia. Pionera en este tipo de servicios, cuenta con una capacidad de adaptación y expansión en términos de oferta de servicios que refleja las tendencias del mercado de las comunicaciones y el entretenimiento, determinando así su vigencia y accesibilidad mediante el uso integrado de experiencias y objetos de los llamados nuevos medios. Con un sistema participativo e interactivo en el cual el desarrollo de dispositivos móviles ha tenido mucho que ver en su vertiginoso crecimiento y establecimiento, la llamada comunidad en expansión ha permitido no solo millones de conexiones, usuarios activos, intercambio de archivos sino un potencial de negocio *online*. Desde una perspectiva crítica del medio, el control y privacidad de contenidos de los usuarios, sus hábitos o intereses particulares, es un tema más que presente del cual aún no se ha llegado a dilucidar los usos e impactos éticos y sociales a corto y largo plazo. Entre mecanis-

mo de información, entretenimiento y renovadas formas de poder y observación, Facebook podría considerarse epítome de las sociedades líquidas contemporáneas, no como marca en particular sino por ser la primera entre otras muchas opciones que se ofertarán a la par del devenir tecnológico y las necesidades cambiantes del individuo contemporáneo. El futuro de las redes no está escrito, entretanto vale la pena reflexionar sobre nuestra interacción y concepción de la herramienta, como afirma Zygmunt Bauman (2014) "Las redes sociales son el terreno de una forma de vigilancia voluntaria, hecha en casa, preferible a las agencias especializadas en las que operan profesionales del espionaje (…). Nos comunicamos en cajas de resonancia, volviendo a escuchar nuestras propias palabras".

[2] Al ampliarse y reevaluarse la noción y experiencia de lo real por la aparición de escenarios virtuales y la interacción mediante el uso y apropiación de la tecnología por parte de usuarios, la posfotografía cuestiona los límites de la hipervisualidad y las posibilidades de experimentación y creación en relación a la producción de imágenes. Desde esta potencia el proyecto *"Postcards from Home"* del artista Roc Hermes* por ejemplo, propone subvertir el orden canónico de todo acto fotográfico al realizar fotografías con un operador, dispositivo y entorno totalmente virtualizados. El escenario del mundo virtual *Second life,* permite que Hermes como avatar interactúe con otros residentes actualizando la definición del fotógrafo, que como turista o reportero documenta las alteridades y experiencias de socialización mediante la interfaz, evidenciando otro orden de significación y percepción basado en la exploración de los mundos y estructuras posibles de inmersión del usuario en red. Mayor información: http://www.rocherms.com/

* Parte del proyecto *"Postcards from Home"* se puede consultar en la recopilación de ensayos visuales presentada en la segunda parte de esta publicación por cortesía del autor. (Nota del editor).

[3] La fotografía como medio de masas, responde a las dinámicas propias de un mercado a partir de la especificidad y dependencia del medio tecnológico, que deviene en objeto de culto del artefacto funcional en la esfera propia del consumo. Slater (1995) anticipándose al presente, eminentemente digitalizado, expone cómo existe una cultura del consumidor en la relación fotografía y núcleo familiar, donde tanto las imágenes como los equipos relacionados con esta experiencia constituyen bienes de consumo de primer orden que "(…) proporcionan a la vida doméstica unos medios potentes de autorrepresentación, herramientas para la producción simbólica (…) en forma de mercancías (…) destinados a producir y explotar relaciones y actividades sociales rentables en la vida doméstica" (p.173).

[4] Resulta más que relevante en el contexto actual, evidenciar que la relación entre fotografía y memoria pertenece a una noción particular de lo fotográfico y a una construcción social específica sobre la validez e importancia de los recuerdos y las historias. Dentro de la llamada crónica familiar por ejemplo, emergen modelos de pensamiento que varían en condiciones espacio-temporales. En textos como *La fotografía como medio pedagógico* publicado en 1864 (citado por Maas, 1982) se alude a este tipo de construcciones visible en la fotografía perteneciente al álbum familiar: "Está en la naturaleza de las personas que los padres deseen ser recordados por sus hijos y nietos, y que estos no olviden jamás sus consejos y enseñanzas, siguiéndolas fielmente, y sean felices. Para legarles su imagen a sus descendientes se dejan retratar…".

[5] Tomando como punto de partida las posibilidades estéticas de la fotografía realizada con *smartphone*, la artista Penélope Umbrico* desarrolla series basadas en procesos de apropiación, reproducción, actualización y traducción de archivos fotográficos pertenecientes a la historia análogo-química del medio al formato digital, haciendo uso de las características experimentales presentes en aplicaciones para fotografía móvil, en particular el uso de filtros, que paradojicamente simulan la imperfección y el azar de algunos procesos y sustratos químicos. Mayor información: http://www.penelopeumbrico.net/

* Las series fotográficas *"Mountains, Moving"* y *"136 Mini Film Cameras in the Smithsonian Institution History of Photography Collection With Old Style Photoshop Filter"* realizadas por Penélope Umbrico hacen parte de la recopilación de ensayos visuales presentada en la segunda parte de esta edición. (Nota del editor).

[6] El acto de consignar es referido por Derrida como la capacidad de reunir en un sistema articulado los signos: "*La consignación* tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal" (1997, p. 11).

[7] El archivo fotográfico en el entorno digital es parte estructural de la serie *"Photo Opportunities"* de la artista Corinne Vionnet.* Mediante el uso de imágenes icónicas de sitios turísticos famosos alrededor del mundo realizadas por fotógrafos aficionados, Vionnet reflexiona no solo sobre la cultura visual, la significación y estereotipo de lo bello presente en la práctica fotográfica realizada en el escenario del común; sino cómo la indexación y el metadato son partes inherentes de la experiencia fotográfica en redes sociales y motores de búsqueda, permitiendo nuevos horizontes en relación a la apropiación y manipulación de imágenes de archivo para el mundo del arte, que devienen en nuevas construcciones y acercamientos estéticos sobre la identidad cultural en la era de la digitalización.

* La autora Madeline Yale estudia desde una mirada teórica la obra *"Photo Opportunities"*. La reseña completa y obra de Vionnet hacen parte de la segunda parte de esta publicación. (Nota del editor).

[8] Es en el año 2009 cuando se plantea inicialmente la presente investigación y se propone como población de estudio particular Facebook. Dado el cambio vertiginoso que presupone el escenario de la digitalización e interacción visiblemente afectado por la gradual desaparición del computador como objeto único de los nuevos medios y la proliferación de dispositivos móviles que agudizaron tanto la práctica fotográfica como la actividad de los usuarios en la red desde una noción de hiperconexión, las presentes reflexiones asumen que presenciamos momentos de cambio y por ende existe una necesidad constante de que estos discursos sean ampliados, actualizados o renovados como sucede con los cambios tecnológicos que los permean y articulan.

[9] Si bien Facebook ofrece como ventana de observación ventajas en relación al estudio de la práctica fotográfica al posibilitar un análisis transversal de la imagen y sus dinámicas de socialización provenientes de un perfil identificable, redes de afinidad, listas y grupos de interés, etc., en la actualidad existen numerosas posibilidades de analizar el problema de la imagen: desde las ya nombradas aplicaciones de manipulación fotográfica establecidas también como comunidades virtuales, a las plataformas de *microblogging* como Tumblr, el ya conocido y aún vigente Flickr donde confluyen propuestas tanto aficionadas, profesionales como comerciales en relación directa o indirecta con la fotografía, a la vez que se proponen formas de catalogación, archivo, exposición y difusión mediante las posibilidades de personalización gráfica de la interfaz.

[10] La implicación de los *memes* en el escenario digital como manifestación colectiva en relación a la apropiación y resignificación de contenidos, ha sido estudiada por la artista Luciana Ponte quien afirma que "La memética puede entenderse (…) como un método de análisis científico de la evolución cultural. La accesibilidad de esta herramienta, y su carácter contagioso, logra inspirar y promover una actitud de creatividad activa en un enorme número de personas (…). El usuario de internet no es un espectador pasivo, es partícipe de un colectivo global de creación colaborativa" (Lera, 2013). Desde esta perspectiva Ponte propone *meme labs* como espacios de creación colectiva en relación a la memoria en la web, en el contexto del *copy-paste.* Para mayor información consultar el mani/fiesto.txt Copy{2.0}paste en su proyecto http://lalulula.com/

[11] Marc Pataut (1952, Francia), desarrolla una propuesta fotográfica basada en el documental donde el largo tiempo de inmersión e interrelación con la población a fotografiar permite crear desafíos no solo a nivel conceptual sino sobre el acto fotográfico en sí. El trabajo que Soulages referencia en este capítulo, pertenece a una serie realizada por niños en un hospital hacia 1981, donde a partir de un proceso de interacción etnográfica con el fotógrafo y el resultado del ejercicio, se evidencian cambios significativos en la futura producción del artista.

[12] Según Restrepo (2009), el concepto de curador varía y se complejiza en relación a sus vínculos institucionales, sin embargo se puede establecer que "Un curador estudia, clasifica, establece categorías de análisis, contenidos temáticos, redacta guiones, instaura y supervisa normas técnicas, documenta materiales culturales y difunde conocimiento público (…), abrir nuevos caminos y asegurar la sobrevivencia de los principios éticos y estéticos" (p. 12). La museografía se presenta como extensión de la propuesta realizada por el curador, contenida en el guion curatorial, "La museografía da carácter e identidad a la exposición y permite la comunicación hombre/objeto (…) propicia el contacto entre la pieza y el visitante", (Dever y Carrizosa, 2009) con herramientas gráficas, espaciales e industriales que se requieran.

[13] El proyecto artístico fue incluido en la exposición "Tarjeta de memoria *[memory card]"* realizada en el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012).

* El autor Bernardo Villar en su texto "Flujos comunicativos cotidianos como experiencia artística. Fotografía digital y redes 2.0" reflexiona sobre el proyecto "Intimidad Romero" desde los procesos de identidad y subjetivación en relación con la fotografía en redes sociales. El ensayo teórico completo hace parte de la segunda parte de esta publicación. (Nota del editor).

[14] El cuaderno curatorial fue realizado en el contexto del Seminario-Taller Circuitos, Instituciones y Globalización del Arte parte de la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Son invaluables los aportes en esta fase de los docentes del área Diego Salcedo y Elkin Rubiano quienes acompañaron dicho proceso; de Neftalí Vanegas en relación al diseño gráfico de la publicación y asesoría externa en la museografía; y en particular de Santiago Rueda Fajardo quien contribuyó como asesor externo de investigación y gestor en la materialización de la muestra.

[15] La exposición "Tarjeta de memoria *[memory card]"* fue producida y exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2011) y en una segunda versión actualizada en el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012). El interés institucional en el proyecto fue posible gracias a la curadora María Elvira Ardila (MAMBO), la directora del MAV Isabel Vernaza y sus correspondientes equipos de trabajo. El equipo curatorial y museográfico de las dos muestras estuvo compuesto por Paula Acosta (curaduría y museografía), Camilo Páez (coinvestigador del proyecto, diseño gráfico y museografía) y Daniel Salamanca (museografía, asesor en tecnología digital e interactividad).

[16] Si en la práctica fotográfica análogo-química se daba por hecho que la fotografía era resultado y evidencia de una narración subjetiva donde el fotógrafo, detrás de la cámara, necesariamente se configuraba como vínculo posibilitador entre lo que Kossoy (2001) denomina como primera y segunda realidad, instancias de discontinuidad entre el momento que origina la fotografía y la posterior constitución del documento, pareciera que esa experiencia de ver "a través del otro" se muestra de cierta forma insuficiente en el panorama de la red social: el fotógrafo no solo muestra "lo que ve" mediante la foto, sino que instaura el "cómo se ve", incluyéndose de forma autorreferencial como fotógrafo y objeto a fotografiar, cuestionando tanto el lugar compositivo y formal propio del encuadre, como la significación de los elementos propios de una fotografía.

[17] Soulages (2005) relaciona la práctica aficionada con el espacio doméstico, donde la fotografía de forma enunciativa hace estar presente al *yo*. De forma premonitoria expone una función narcisista de la fotografía "(…) que parece ser no solo un testigo sino sobre todo una prueba de nuestra existencia, trascendiendo así nuestra vida trivial y anónima a una vida que merece ser vivida, dando valor a lo que no lo tiene, sentido al absurdo, por la simple *razón* de que esta vida se convierte en el objeto de una representación *objetiva*" (p. 28). Demostrando nuevamente más continuidades que rupturas, el autor evidencia cómo este tipo de fotografía vive en el presente para poder predecir y constituir la imagen del futuro.

[18] La irreversibilidad alude a lo inalterable del acto fotográfico, donde es irrepetible el encuentro del fotógrafo con un instante singular que lo convoca, así como irreversible la acción de la luz sobre un sustrato fotosensible, ya sea este en el caso de ejemplificación de Soulages, la película química o en la práctica contemporánea el sensor.

[19] Las políticas en relación a la publicación de imágenes fotográficas con alusión directa a desnudos ha sido particularmente restrictiva, aunque evidentemente resulta compleja su implementación y control en un contexto de constante cambio y expansión tanto de comunidades y usuarios como de flujos de información. Dentro de este veto por ejemplo, las fotografías de madres lactando fueron recientemente avaladas por las llamadas "Normas comunitarias de Facebook" (2014) mostrando la ambivalencia en la interpretación de contenidos considerados como aceptables o proclives a ser denunciados por otros usuarios y posteriormente eliminados de la plataforma. En este sentido se afirma que: "La política de Facebook prohíbe terminantemente que se comparta contenido pornográfico o cualquier otro contenido sexual en el que esté implicado un menor. También marcamos límites a la exhibición de desnudos. Respetamos el derecho a compartir contenido personal, tanto si se trata de fotografías de una escultura, como el David de Miguel Ángel, o de fotos familiares de un bebé amamantando" (2014). Al respecto, han sido los movimientos feministas los encar-

gados de poner en discusión la autonomía de los cuerpos y la equidad ante representaciones visuales que contengan desnudos masculinos o femeninos, confrontando los discursos y prácticas hegemónicas construidas desde el androcentrismo. Desde esta perspectiva nace la campaña *"Free the nipple"* que busca despenalizar imágenes del cuerpo femenino en redes sociales como Facebook e Instagram. Mayor información: *Free the nipple. How far you go for equality?* Disponible en http://freethenipple.com/. Consulte las políticas completas de Facebook en: https://www.facebook.com/communitystandards

[20] De esta misma forma, el manejo de la información y los contenidos por parte de Facebook ha sido un tema coyuntural en particular para los artistas que trabajan en el desarrollo de proyectos insertos en la lógica de los *social media*, y que de alguna manera buscan revertir y evidenciar cómo este tipo de políticas tocan a todos los usuarios adscritos a la red. Dentro de un uso consciente del internet y su futuro como herramienta de poder, algunos proyectos *Social Network Art* buscan fisurar desde el interior o plantear una disidencia y acción directa frente a las normativas que favorecen y robustecen tanto a las corporaciones cómo a las dinámicas de mercado en el entorno de las redes sociales, y repensar de hecho el uso y permanencia en Facebook de usuarios como parte imprescindible de las dinámicas de socialización contemporáneas. Al respecto se puede referenciar por ejemplo, la obra y producción teórica realizada por el artista multidisciplinar Man Bartlett.* Mayor información en http://www.manbartlett.com/

* Man Barlett hace parte de la recopilación bibliográfica presentada como parte de esta edición. La reseña titulada *Why I Deleted My Facebook Account* posteada originalmente en el blog *HYPERALLERGIC. Sensitive to Art & its Discontents*, es traducida al español y publicada en la segunda parte de esta publicación por cortesía del autor y editores de Hyperallergic Media, Inc. (Nota del editor).

MALDITO "FEISBÚ". EL POTENCIAL POLÍTICO DE LAS IMÁGENES DE LA INTIMIDAD EN LA RED*

Autora

María José Casasbuenas Ortiz

Fotógrafa documental de la École Superiure des arts de l'image "Le 75" (Bruselas) y magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente investigadora adscrita al Grupo CEC Comunicación Estratégica y Creativa de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes del Politécnico Grancolombiano y al grupo en Estudios Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana.

Contacto: mcasasbu@poligran.edu.co
mariajose.casasbuenas@gmail.com

* Las reflexiones presentadas en este capítulo hacen parte de los resultados de investigación del proyecto "La fotografía y la producción de subjetividad en la era digital: Auto-representación y emergencia de nuevas expresiones de lo femenino en Facebook" aprobado en la convocatoria pública AIP 2012 del Departamento de Investigaciones, Desarrollo e Innovación, registrado con el ID 100 y desarrollado gracias al apoyo de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes del Politécnico Grancolombiano. Este trabajo fue desarrollado como investigación de maestría en Estudios Culturales: "Tecnolobas: Una experiencia. Imágenes, tecnologías y subjetividad" (Pontificia Universidad Javeriana 2013). Parte de estos resultados han sido presentados en: Coloquio Arte, emociones y género (Universidad Nacional de Colombia, 2013), Ciclo Rosa Académico (Bogotá, 2013), IX Bienal Iberoamericana de Comunicación: Imagen cultura y poder (Santiago de Chile, 2013) y en las VII Jornadas Santiago Wallance de Investigación en Antropología Social (Buenos Aires, 2013), participación que fue posible gracias a la beca de movilidad nacional e internacional para artistas y agentes de las artes visuales del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia.

Resumen

Este texto recoge algunas reflexiones en torno a las transformaciones operadas en el campo de la fotografía a partir de la introducción y la promoción de las tecnologías de la información y la comunicación en las últimas décadas, cambios que han afectado los usos sociales como los valores simbólicos asociados a ella, incidiendo en los límites de lo fotografiable y en las experiencias en las que las imágenes fotográficas participan.

Los autorretratos y las autorrepresentaciones que se ponen a circular en los perfiles de las redes sociales como Facebook, más que representar(nos) ante los otros, hacen parte de un amplio y complejo repertorio de técnicas de producción que configuran formas de ser y de estar en el mundo históricamente situadas que, entendidas en su dimensión de presencia y gracias a su carácter performativo, se constituyen como formas privilegiadas de presentación en estos nuevos espacios biográficos. Y aunque muchas de estas fotografías pueden ser consideradas como formas de espectacularización de la intimidad, en el caso de las imágenes que mujeres con sexualidades no-normativas ponen a circular en sus perfiles, pueden ser reconocidas en su dimensión política, ya que estas imágenes cuestionan las políticas de la visibilidad que operan sobre estos y otros cuerpos excéntricos, y proponen intervenciones y reordenamientos en la organización de lo sensible, es decir, en la producción de lo común.

Palabras clave

Redes sociales virtuales, imagen en red, performatividad, intimidad.

Tenía de to', no tengo na'. Todo por culpa
de una computadora,
Estoy enganchada igual que tú, por esa maldita
vaina, maldito feisbú.
Miro tu foto, mira la mía a toda hora de noche
y de día [...]
–Pinche wey, te vi taggeando otra vez, pues
tienes que cambiar wey,
¿Hasta a dónde vas a llegar? Le doy pa' allá
igual que tú,
Viéndome la cara en el maldito feisbú.

Maldito feisbú - Rita Indiana y Los misterios

Lo que está en juego no es tanto cómo "hacer visible lo invisible" sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto diferente.

Teresa de Lauretis (1992)

La rápida acogida de Facebook entre las redes sociales virtuales a escala planetaria, ha generado una amplia gama de posturas y un sinnúmero de discursos relacionados con ella, como lo ejemplifican las *imágenes*[1] que atraviesan la canción de Rita Indiana. Son innumerables las anécdotas e historias que circulan entre las personas, en los medios de comunicación, en la calle, que refieren a experiencias relacionadas con esta plataforma y que dan cuenta de cómo las nuevas tecnologías y en especial, las redes sociales virtuales han penetrado la vida cotidiana y se han convertido en un lugar de la experiencia común y significativa para gran número de personas, particularmente las más jóvenes. El auge de esta red y las interacciones que allí se sucedían generaron en mí una cierta fascinación, sobre todo al observar cómo las fotografías que irrumpían constantemente en la pantalla tenían un lugar importante en las relaciones que se establecían entre las personas. Esta inquietud fue creciendo en la medida en que era testigo de la rápida transformación de las prácticas fotográficas a partir de la popularización de las tecnologías digitales en la última década.

Los cambios en el campo fotográfico han estado articulados a transformaciones de mayor alcance en las sociedades contemporáneas y están estrechamente vinculados a la irrupción de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, particularmente internet, la Web 2.0[2] y las nuevas redes sociales virtuales. Con la introducción de estas tecnologías, emergió el ciberespacio (Levy, 2007), lugar que se presenta como "un escenario excepcional, en el cual la cultura, la ciencia y la tecnología se articulan redefiniendo de forma inédita los modos de ser y estar de los seres humanos" (Martínez, 2006, p. IX). Por consiguiente, la promoción y difusión que han tenido estas tecnologías, ha afectado de manera significativa diferentes dimensiones de nuestra experiencia cotidiana, incluyendo las experiencias en las que las imágenes fotográficas intervienen. Tanto las imágenes de sí mismo como las de otros se han transformando al igual que las concepciones de la fotografía, los usos y los valores asociados a ella. "No solo es que se fotografíe más y en contextos diferentes. Ahora las imágenes viajan de un lado a otro a través de internet y son consumidas en contextos completamente nuevos" (Estallela y

Ardévol, 2010, p. 8), lo cual incide en la conformación de una nueva mirada que reconfigura el campo de lo fotográfico en la actualidad.

Muchos de los cuestionamientos que motivaron esta investigación están relacionados con mi práctica profesional como fotógrafa, mi ejercicio como docente universitaria y mi experiencia como mujer, y surgen ante la inconformidad que sentía frente a lo limitadas que resultaban, a mi modo de ver, las respuestas que desde la teoría fotográfica se han propuesto para entender el lugar de estas imágenes en la configuración del mundo social. Me inquietaba observar cómo las personas más jóvenes se relacionan con la fotografía y con su práctica profesional, lo cual dista bastante de la manera como se las concebía cuando yo era estudiante. Un ejemplo de ello es el cambio en las preocupaciones que invaden a los fotógrafos y a los practicantes aficionados, preocupaciones que anteriormente estaban asociadas al cuidado y la administración de los insumos fotográficos dada la dificultad que representaba su consecución debido a sus elevados costos, que se diferencia del interés puesto hoy en día en la capacidad de memoria de los dispositivos, la resolución de la imagen y la rapidez de conexión para su trasmisión y distribución. La inmediatez, la sobreproducción, su reproducción ilimitada y su ubicuidad hacen que las fotografías digitales disten de lo que conocíamos y de lo que significaba la fotografía análoga.

Otro cambio importante que ha tenido el ejercicio de la fotografía además de la facilidad y sencillez en su producción, dos de los aspectos que han sido centrales en la aceptación y promoción de las nuevas tecnologías digitales, especialmente desde la introducción de la Web 2.0 (López y Ciuofolli, 2012), es el hecho de que muchas más personas tienen la posibilidad de hacer sus propias imágenes, aspecto que dista de cómo la fotografía fue utilizada en los primeros ciento cincuenta años desde su invención. Pues si bien, la emergencia de esta tecnología estuvo acompañada por discursos relacionados con la democratización de la imagen y el mercado de productos fotográficos no ha dejado de crecer desde ese momento, es claro que no todo el mundo tuvo acceso –ni lo tiene en la actualidad– a la producción de sus propias fotografías.[3] De igual forma, algunos estudios realizados respecto a los usos de la fotografía análoga en el contexto familiar y doméstico en la segunda mitad del siglo XX, pusieron de manifiesto cómo esta práctica estaba altamente codificada y condicionada –por aspectos como la clase social–, al igual que estaban determinados socialmente los límites y los contextos de lo fotografiable, señalando el predominio de una mirada masculina en su ejercicio (Bourdieu, 2003; Silva, 1998).

Es importante recordar que la temprana articulación de la práctica fotográfica a la producción de conocimiento y su uso en el marco de disciplinas como la antropología, la medicina, la psiquiatría y la criminología a finales del siglo XIX, convirtió a la fotografía en una herramienta útil para el conocimiento y re-conocimiento del "otro": desconocido, exótico, diferente salvaje o anormal, *excéntrico* en palabras de Teresa De Lauretis (1993), para su representación en un lugar subordinado y para la consolidación de estereotipos a partir de nociones como el género, la raza y la clase social, categorías atravesadas por relaciones de poder (Tagg, 2005).

Las fotografías elaboradas en el campo de la producción tecnocientífica del siglo XIX,[4] surgidas de una mirada controladora y disciplinadora, funcionaron como documentos que harían visibles y por lo tanto, servirían de prueba objetiva de las diferencias raciales y de morfologías anatómicas, que determinarían las variaciones de carácter psicológico y sobre todo, de índole moral, justificando así la supuesta inferioridad y la falta de civilización del "otro" ante la mirada del espectador, del colonizador. Estas imágenes serían de gran utilidad para el ejercicio de medir, comparar, definir y categorizar los cuerpos, ejercicio que desarrollarían de manera sistemática tanto los antropólogos como los fisiólogos de la época.

De igual forma, la popularización y masificación de la imagen fotográfica a partir de la segunda mitad del siglo XIX y su amplia utilización en el marco de la producción científica, coincide con la emergencia de la sexualidad y los discursos reguladores de los cuerpos, particularmente enfocados en el control de las conductas reproductivas, la psicologización de las mujeres y la patologización de las desviaciones como la masturbación y la homosexualidad que se enmarcaron en un ejercicio biopolítico como lo ha evidenciado Foucault (1991). Estos discursos de carácter disciplinario estuvieron estrechamente relacionados con la institucionalización del sistema sexo-género heterocentrado, el cual establece una concordancia entre sexo, género, sexualidad y deseo, a partir de la dicotomía hombre/mujer, indispensable para el establecimiento y desarrollo del capitalismo.

En este sentido, Beatriz Preciado (2008) resalta cómo la fotografía de finales del siglo XIX tuvo un papel preponderante "para la producción del nuevo sujeto sexual y su verdad visual" (p. 87) y para el establecimiento de los códigos visuales que operarán en los protocolos médicos para la asignación del sexo en el momento del nacimiento. Por ello, Preciado propondrá la categoría de tecnogénero para dar cuenta "del conjunto de técnicas fotográficas, biotecnológicas, farmacológicas o cibernéticas que constituyen performativamente la materialidad de los sexos" (p. 86). Empero, esta autora pone de manifiesto que los discursos relacionados con el ejercicio biopolítico del poder ya no son suficientes para explicar cómo se produce el valor, la vida y la subjetividad en la actualidad, y resalta que, con la transformación del capitalismo, particularmente luego de la Segunda Guerra Mundial, el ejercicio biopolítico sobre el sexo se llevará a cabo por medio de nuevas dinámicas del tecnocapitalismo avanzado.

En este contexto, la producción de la subjetividad estará estrechamente relacionada con un conjunto de nuevas tecnologías del cuerpo y del sexo –de carácter farmacológico– así como tecnologías de representación –la fotografía y el cine–, que participarán activamente en la experiencia cotidiana de los individuos. Esta autora afirma que: "Lo propio de estas nuevas tecnologías blandas de microcontrol es tomar la forma del cuerpo, hasta volverse inseparables e indistinguibles de él, devenir subjetividad" (p. 67). En consecuencia, entendemos a la fotografía como una de las *tecnologías del género* (De Lauretis, 1989) el cual es concebido como "el proceso y el producto de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos" (p. 8).

Por otra parte, el cambio operado en la fotografía a partir de la digitalización, va más allá de ser una transformación en los soportes materiales –de grano de plata al píxel–, ya que ha repercutido también en cuándo y quiénes toman las fotografías, en las motivaciones que generan su producción, en la forma como ellas se crean, se presentan y se comparten, e igualmente, en la manera como ellas (nos) afectan y (nos) conmueven, siendo un indicio de transformaciones más amplias que se están operando tanto en las formas de ver, como de conocer el mundo (Lister, 1997) Igualmente, con la creciente digitalización de diferentes aspectos de nuestra vida, se ha trastocado la manera como nos producimos como sujetos, la forma como nos concebimos, nos presentamos y nos representamos, nos construimos y dotamos de sentido la realidad. Por ello, el punto de partida para este trabajo fue un interés por la relación entre los cambios en los usos sociales de la fotografía y la producción de subjetividad, específicamente, de quienes históricamente han sido representados –desde una mirada hegemónica y masculina– y que en la actualidad producen sus propias (auto)representaciones y las ponen a circular mediante sus perfiles en redes sociales virtuales como Facebook, tal es el caso de las mujeres y los sujetos con sexualidades no-normativas. En consecuencia, la pregunta inicial que guió este trabajo fue: ¿Qué efectos tienen las (auto)representaciones fotográficas puestas a circular en los perfiles de redes sociales virtuales como Facebook en la producción performativa de subjetividades de género?

En la medida que mis contactos y mis interacciones fueron aumentando en Facebook, comenzaron a surgir otros interrogantes vinculados con la producción de subjetividad, particularmente por cómo las imágenes fotográficas afectan las relaciones que se establecen con sí mismo y con los otros en las redes sociales virtuales, y con ella, los potenciales políticos y *po-éticos* de estas imágenes que ponen en *con-tacto* a personas de carne y hueso y operan intervenciones significativas en la experiencia concreta de ellas. De esta forma, y siendo consciente de que "al trazar líneas, al disponer palabras o al repartir superficies, uno también dibuja divisiones del espacio común" (Rancière, 2011, p. 103) y, que tanto las palabras como las imágenes se en-carnan en los cuerpos, la búsqueda de caminos para responder mis preguntas estuvo articulada a un interés por encontrar puntos de fuga y posiciones alternativas desde dónde pensar políticamente las imágenes que se presentan en la red que aportaran a la comprensión de su actuación en los entornos digitales y que potencializaran su capacidad de agencia para la intervención social, en particular, su intervención en las políticas de la visibilidad que operan en la actualidad sobre los cuerpos excéntricos.

Enrutadores. Estudios culturales y visuales y los discursos críticos feministas

Este proyecto se enmarca en la perspectiva propuesta por los estudios culturales y visuales. El enfoque crítico de los estudios culturales se preocupa por proponer formas novedosas de interpretación sobre contextos específicos que posibiliten no solo su entendimiento, sino

también su transformación. La investigación en estudios culturales cuestiona y se opone a los supuestos que, tanto las preguntas que nos movilizan como las respuestas a las que podamos llegar sobre cualquier práctica social, puedan ser consideradas universales, que surgirían de una visión privilegiada y única de la realidad (Grossberg, 2009).

La vocación crítica y el carácter transdisciplinar de los estudios culturales y de los estudios visuales han promovido nuevos acercamientos a los fenómenos sociales que han renovado el pensamiento sobre la cultura y la visualidad, impactando en la manera como se producen y abordan los objetos de investigación. Las investigaciones pioneras en estudios culturales (Hoggard, 1958; Williams, 2001; Thompson, 1984) pusieron especial atención en las prácticas y formas de hacer cotidianos, aspectos que hasta ese momento no eran considerados relevantes en las reflexiones en torno a la cultura, renovando las concepciones sobre ella (Williams, 2008) y ampliando el espectro de posibles objetos y dimensiones para reflexionar desde una perspectiva cultural. La experiencia vivida materialmente y por lo tanto, sentida (Williams, 2000) ha sido uno de los aspectos que ha movilizado las reflexiones que desde esta perspectiva se han desarrollado.

De igual manera, los estudios visuales o "los estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad" (Brea, 2005, p. 7) han introducido una perspectiva novedosa en los estudios sobre las imágenes y la cultura visual al interesarse no solo por aquellas imágenes enmarcadas en la producción artística (las cuales tradicionalmente han sido abordadas por la historia del arte y la estética), sino trabajando en el campo expandido de la imagen y de la visualidad, desmarcándose de los análisis linguísticos y textualistas que hasta el momento de sus emergencia (en los años 90) habían predominado en el estudio de las imágenes (Cabrera, s.f.). En este sentido, los estudios visuales se han convertido en un "suplemento peligroso" (Mitchell, 2003) para otras disciplinas hegemónicas en el estudio de las imágenes al cuestionar los presupuestos de la naturaleza de lo visual, su esencialismo por ejemplo (Bal, 2004), y al interesarse por evidenciar las complejas relaciones de poder y saber que se articulan en regímenes escópicos específicos. Este enfoque parte del hecho de que la visualidad está configurada a partir de

> "actos de ver" extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en lisa: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias y afinidades... [por ello] su carácter [es] necesariamente condicionado, construido y cultural y por lo tanto políticamente connotado (Brea, 2005, p. 9).

Es por ello que más allá de preguntar por qué "dicen" las imágenes –las producidas por otros como las resultantes de la práctica investigativa–, el interés de este trabajo estuvo puesto en reconocer lo que ellas "hacen", es decir los efectos que las autorrepresentaciones tienen en la

configuración de subjetividades históricamente situadas, con la intención de explorar no solamente la construcción social de la visualidad, sino indagar también sobre "la construcción visual del campo social" (Mitchell, 2003, p. 28).

Otra de las coordenadas importantes para este trabajo que está estrechamente vinculada con su dimensión política, es mi posición alineada en el pensamiento feminista, nutrida por perspectivas críticas entre las que resalto el feminismo lésbico y de frontera (Wittig, 2006; Anzuladúa, 1999), el ciber y tecnofeminismo (Wacjman, 2006; Zafra, 2010, 2011, 2014), al igual que la teoría *queer* (Butler, 2002, 2007; Preciado, 2008). Desde estas perspectivas, el lugar de la experiencia vivida de los sujetos ha sido central y resulta fundamental en relación con la producción de subjetividades.

La experiencia –la mía como la de las personas con quienes dialogué a lo largo de esta investigación– más que una categoría "inocente", remite a la imbricación de dimensiones sociales y personales, históricamente variables como lo evidencian las reflexiones de Joan Scott (2012). En esa medida, y siguiendo a esta autora no se asume la experiencia "como evidencia incontrovertible y punto originario de la explicación" (p. 47), sino que por el contrario, partimos del hecho de que "no son los individuos que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia" (p. 49), en este caso, en relación con el gesto de fotografiarse, autorrepresentarse y poner a circular estas imágenes mediante los perfiles de las redes sociales virtuales. En sintonía con la propuesta de Scott, De Lauretis (1992) en los análisis que desarrolla sobre el cine, define la experiencia como el "proceso por el cual se construye la subjetividad de los seres sociales" (p. 253) y por consiguiente, sostiene que "la subjetividad es un trabajo continuo, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde se interactúa con el mundo".

Por ello, quiero hacer hincapié en que me interesa abordar la subjetividad entendida como "formas de ser y de estar en el mundo, lejos de toda esencia fija y estable que remita al ser humano como una entidad ahistórica de relieves metafísicos" (Sibilia, 2009, p. 20) y en esa medida, parto del hecho de que las subjetividades son flexibles, móviles y cambiantes, según las formaciones históricas y contextos culturales en los que ellas emergen. Paula Sibilia (2009) en su estudio sobre las subjetividades contemporáneas propone tres dimensiones o perspectivas para entender la subjetividad y los sentidos de las nuevas prácticas que están intrínsecamente conectadas y potencializadas por los medios de comunicación masivos y el auge de las nuevas tecnologías de la información. La primera perspectiva remite a la construcción singular del sujeto teniendo en cuenta su trayectoria individual, perspectiva que ha dominado los enfoques en el campo de la psicología. En el extremo opuesto se ubicaría la dimensión universal de la subjetividad, que engloba tanto la incidencia de prácticas del lenguaje como su inscripción corporal, características comunes a la experiencia humana como lo ha estudiado la lingüística. Un nivel intermedio sería el que emerge en una dimensión particular y específica, ubicada en la tensión que está:

> Entre los niveles singular y universal de la experiencia subjetiva, que busca detectar

> los elementos comunes a algunos sujetos, pero no necesariamente inherentes a todos los seres humanos. Esta perspectiva contempla aquellos elementos de la subjetividad que son claramente culturales, frutos de ciertas presiones y fuerzas históricas en las cuales intervienen vectores políticos, económicos y sociales que impulsan ciertas formas de ser y de estar en el mundo (Sibilia, 2009, pp. 20-21).

Es desde este enfoque que se ha desarrollado esta investigación, teniendo en cuenta que las subjetividades contemporáneas están marcadas por la tensión entre el placer de mirar y el placer de ser visto, pero condicionadas por los contextos en los que la experiencia de la imagen se produce. Es por ello que este trabajo no pretende dar cuenta de rasgos universales, sino de posibilidades singulares que ofrecen ciertas experiencias de y con las nuevas tecnologías en las que interviene la imagen, cómo ellas afectan la producción de subjetividad y pueden, eventualmente, agenciar transformaciones en la vida material de las personas.

Finalmente, este trabajo apuesta por un *conocimiento situado* (Haraway, 1995), es decir, que parte de la conciencia de que el sujeto que conoce –la investigadora, en este caso– tiene una posición particular en el mundo condicionada por unas formas de la experiencia singulares, por lo cual, solo puede producir unas interpretaciones parciales y localizadas de los fenómenos y de la realidad. Asimismo, esta propuesta, más que un ejercicio de reflexión, intenta constituirse en una *práctica de difracción*, es decir, una práctica motivada por "la producción de diseños diferentes, no de lo mismo reflejado –desplazado– en otro lugar" (Haraway, 2004 p. 303).

La imagen como presencia

El lugar protagónico de la imagen en las sociedades contemporáneas ha sido ampliamente abordado desde diferentes enfoques. Un ejemplo de ello es la propuesta posmarxista de Guy Debord (2000), quien subraya que "el espectáculo no es simplemente un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes" (Cap. 1. Aparte 4), o la de Jean Baudrillard (1978, 2000), quien propone desde la filosofía posestructuralista que el simulacro conforma la nueva naturaleza de la realidad social y en ella, la imagen se constituye como un elemento central en el juego de las apariencias. Empero considero que, como lo subraya W. J. T. Mitchell (2009), aunque muchos han coincidido en reconocer la espectacularización de la experiencia social o el carácter disciplinario y de control de nuestras sociedades, resulta importante interrogarse por la imagen en sí, profundizar en "qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con o acerca de ellas" (p. 21) para poder efectuar una crítica productiva de la cultura visual, y así, evidenciar y potencializar el carácter político y transformador que ellas pueden tener en la actualidad.

En el caso de la imagen fotográfica, son diversos los estudios desarrollados sobre estas representaciones y sus especificidades en el universo de los signos visuales, su carácter indicial, su re-

lación particular con la realidad, sus posibilidades estéticas y su importancia en los procesos comunicativos actuales (Costa, 1991; Dubois, 2008; Sontag, 2005; Fontcuberta, 1990, 1997). De igual forma, el lugar central que tienen los procesos de representación en la producción de sentido, y por lo tanto, en la producción cultural, han sido ampliamente expuestos por diferentes autores entre ellos Roland Barthes (1986, 1992) y Stuart Hall (2010a, 2010b). Sin embargo, el interés que vehicula este trabajo está centrado en la relación entre fotografía y subjetividad, por lo cual, más allá de las posibilidades de representación con y por medio de la fotografía, este proyecto se interesó en indagar la forma cómo las imágenes fotográficas que se presentan en Facebook, particularmente aquellas publicadas en los perfiles, (nos) afectan.

Para aproximarnos a las autorrepresentaciones en la red partimos del hecho de que "la imagen nunca es una realidad sencilla [...] son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, con la causa y el efecto" (Rancière, 2011, p. 27), que más allá de ser:

> [...] manifestaciones de las propiedades de un determinado medio técnico, son operaciones: relaciones entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia, entre las expectativas y lo que las cumple (p. 25).

Es por ello que la imagen es un concepto que desborda la representación visual y demanda el reconocimiento del anacronismo como "modo temporal de expresar [su] exuberancia, [su] complejidad y [su] sobredeterminación" (Didi-Huberman, 2011, p. 39). De esta postura se desprende entonces la necesidad de abordar la imagen en su condición de *presencia*, pues las imágenes, al actualizase permanentemente mediante la mirada, hacen que sus *efectos de presencia* (Gumbrecht citado por Moxley, 2009, p. 6) sean siempre situados, incorporados. De igual forma, tener en cuenta la presencia de la imágen implica reconocer la multiplicidad de significados y sentidos que ella está en condiciones de generar sin agotarse en ellos y que trascienden el ejercicio de semiosis visual.

En concordancia con lo anterior se concibe la fotografía como "un objeto de intercambio simbólico y no solo como representación, de modo que el significado [también] se constituye a través de lo material y es constitutivo de aprehensiones materiales, encarnadas y sensoriales del objeto fotográfico" (Gómez y Ardévol, 2011, p. 93). Esta concepción particular de las imágenes y de la fotografía permite considerar las posibilidades de su agencia y en consecuencia, sus dimensiones políticas, ya que se reconoce la potencia que tienen para intervenir en *el reparto de lo sensible** (Rancière, 2009), es decir, para operar una renegociación y un reordenamiento de lo común, entre lo que se ve y lo que se dice, lo que se hace y lo que se puede hacer a partir de ficcionalización[5] de lo real.

* El trabajo de Jacques Rancière ha sido traducido al español como *La división de lo sensible,* sin embargo, es importante tener en cuenta la doble dimensión que la palabra *partage* tiene originalmente en francés y que hace referencia tanto a dividir en partes como a tener en común, compartir. (Nota del editor).

La imagen como performance

Concebir la imagen desde su condición de *presencia* hace que emerja su dimensión performativa. Abordar la imagen desde su carácter performativo está estrechamente vinculado al interés por entender no lo que dicen las imágenes, sino lo que "hacen" y "cómo" lo hacen. La performance, surgida en el mundo de las artes visuales y escénicas, hace referencia a las formas expresivas que tiene el cuerpo como soporte de las acciones comunicativas. Será John Austin (1990) quien introduzca la dimensión performativa en los estudios del lenguaje y del habla al proponer que los *actos del habla* son enunciados que generan una acción transformadora y por lo tanto, tienen un poder instituyente. Posteriormente, los aportes de Víctor Turner (1986), Richard Schechner (2000), Judith Butler (2007) y Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011), contribuyeron a la ampliación del término para abarcar un amplio repertorio de actividades humanas (incluyendo la producción de subjetividades de género) así como los objetos en donde el interés se centra en su comportamiento más allá de su "lectura" en tanto objeto. Por ello, cuando se piensa en términos de performance, se hace hincapié en la singularidad y contingencia de las actuaciones, pero a la vez, de su continuada reiteración.

En el caso de la práctica fotográfica, es común ver que la gente se hace imágenes continuamente y en diferentes espacios, escenas como las de una pareja de amantes tomándose fotos en un centro comercial o de un grupo de amigas haciéndose imágenes frente a los espejos de un ascensor o en un baño público se volvieron cotidianas. Dirigir la cámara hacia sí mismo se ha convertido en un gesto cotidiano y el encanto de ver y verse en la pantalla justo después de obturar se transformó en una experiencia en sí (Fontcuberta, 2010a) y por lo tanto, la fotografía ha dejado de ocupar un lugar privilegiado en la conservación de las vivencias, pasando de ser un dispositivo para la representación de la identidad[6] a ocupar un lugar central en su producción: "Fotografío luego existo" es la reactualización que propone Fontcuberta (p. 17) al corolario de Descartes.

Ahora bien, el retrato y el autorretrato tienen una amplia tradición en el campo de la fotografía. Ya desde los primeros años de su invención algunos personajes dirigieron la cámara hacia sí mismos, tal es el caso Robert Cornelius quien produjo el que es considerado uno de los primeros autorretratos de la historia, o Hippolyte Bayard quien en 1840 realizara *Le noyé.* Igualmente son reconocidos los autorretratos de Oscar Gustav Rejlander y Virginia Oldoini, más conocida como la Condesa de Castiglioni, quien es recordada por su pasión por la fotografía materializada en una colección de más de 400 autorretratos, en las que se la ve posando y encarnado diversos personajes. El autorretrato fotográfico ha sido ampliamente utilizado por artistas para proponer sus críticas respecto al orden social, como por ejemplo aquellos realizados por Claude Cahun, una de las primeras artistas en utilizar este recurso para cuestionar los roles de género y los estereotipos de belleza. Posteriormente y ante el posicionamiento que tendría la fotografía en el campo del arte, particularmente después de la segunda mitad del siglo XX, los autorretratos se convertirán en una forma privilegiada para proponer cuestionamientos relacionados



Figura 1. Fotografía de perfil de alias Angelita (Ángela Robles) publicada en Facebook el 11 de mayo de 2011

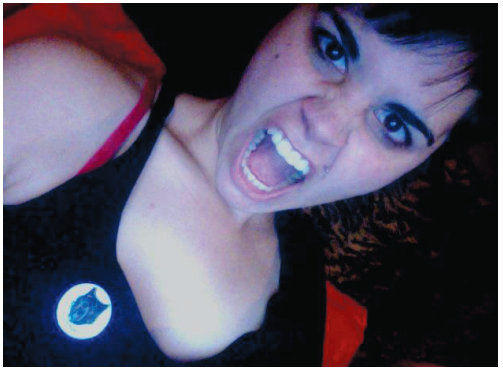


Figura 2. Fotografía de perfil de alias Angelita (Ángela Robles) publicada en Facebook el 20 de diciembre de 2011

con la experiencia del cuerpo y las representaciones de género como lo evidencian los trabajos realizados por Cindy Sherman, Jo Spencer, Ana Casas Broda y Yasumasa Morimura, entre otros.

Empero, entre los cambios operados con la introducción masiva de cámaras digitales y de dispositivos de captura en los teléfonos inteligentes (*smartphone*) y en otros artefactos digitales (tabletas, computadores portátiles), se ha producido una promoción importante de autorretratos realizados por la gente del común que son puestos a circular mediante las redes sociales –denominados *selfies*–, al punto que se les considere como una *práctica paradigmática* (Gómez, 2012) y sean protagonistas de exposiciones como la curada por Joan Fontcuberta: *A través del espejo*, (2010b). Estos dos autores coinciden en el hecho de que gran parte de estos autorretratos son realizados por mujeres; Edgar Gómez afirma "Siguen siendo mayoritariamente las mujeres las que elaboran y difunden autorretratos de forma sistemática, creando una tensión entre el empoderamiento de su propia visión y la alienación de la exhibición pública de estas imágenes" (2012, p. 173).

La necesidad de profundizar sobre la relación entre imagen y producción de subjetividad ha sido puesta de manifiesto por José Luis Brea (2003), quien reconoce los importantes avances de la teoría literaria sobre el poder instituyente de los "actos de habla" para producir posiciones de sujeto. Este autor remarca que, el género literario donde mejor se puede observar la eficacia productora

de subjetividad de los actos de habla es en la autobiografía, pues en ella, el enunciado habla de quien produce el enunciado, quien es a la vez la condición de posibilidad del enunciado mismo, y por ello, la autobiografía tiene un carácter/efecto autoproductivo. Sin embargo, señala que resulta urgente pensar y mostrar cómo los actos de visión, es decir el ver y el ser visto, forman parte activa en el proceso continuo de producción de subjetividad. Brea plantea que el sujeto:

> no es otra cosa que el *efecto por excelencia* (por su-puesto sin exclusión de ninguna de las muchas otras prácticas que también al respecto son constituyentes) de los *actos de representación,* de visionado y de escopia, de su participación en las redes de intercambio –producción, consumo y circulación– de la imagen, de la visualidad (2003, p. 94).

Brea extrapola su tesis sobre la autobiografía al autorretrato a partir del trabajo de Dan Graham, argumentando que, en la imagen fotográfica, la representación no refiere a un sujeto pre-existente "sino a ese sujeto-en-obra que es precisamente el producto performativo del propio *acto de visión*, de representación" (p. 96), señalando que finalmente la obra no es la fotografía en sí misma, sino es "el dispositivo reflexivo-productor de visión" (p. 96).

Es por esto que la producción de autorrepresentaciones, entendidas como un acto performativo, hacen parte de un repertorio más amplio de acciones performáticas, que son instituyentes/constituyentes –al igual que la producción del género[7]– y que configuran a los sujetos y sus subjetividades, actuando tanto sobre nuestra autopercepción, como sobre nuestra conducta (De Lauretis, 1992; Cánepa, 2012). Ambas acciones: –la producción de autorrepresentaciones y de la identidad de género– están íntimamente ancladas a las experiencias del cuerpo, se soportan en él y producen efectos en sí y en los otros que marcan las experiencias subjetivas, pues es el cuerpo, desde y donde se gestan modos de sentir, decir, ver y producir la realidad. Por ello es importante tener en cuenta que "Así como la subjetividad es necesariamente *embodied,* encarnada en un cuerpo, también es siempre *embedded,* embebida en una cultura intersubjetiva" (Sibilia, 2009, p. 20).

Facebook: un nuevo espacio biográfico

La red social Facebook surgió en 2004 como una plataforma para el intercambio de información entre estudiantes de la Universidad de Harvard; desde 2006 es de libre acceso y para participar en ella solo se necesita disponer de una dirección de correo electrónico. Su popularidad ha sido tal que en la actualidad cuenta con más de un billón de usuarios activos alrededor del mundo, de los cuales aproximadamente 829 millones lo usa diariamente.[8] En Colombia se calcula que hay 22 millones de usuarios, estando en el puesto 16 en la lista de países con mayor número de inscritos en el mundo según los datos ofrecidos por *Owloo*[9] y siendo Bogotá la ciudad donde mayor acogida ha tenido.

Para vincularse en la red, se debe crear un perfil con datos personales como el nombre de usuario o *nickname,* información relacionada

con la edad, el sexo, la situación sentimental, el lugar de residencia, el nivel de formación y el empleo, el tipo de ideología en la que se reconoce, así como sobre los gustos e intereses particulares. Además, cada perfil dispone de un espacio para una fotografía y con la aplicación Timeline introducida desde el 2011, se propone un espacio para una imagen de portada.[10] A diferencia de otras redes, los perfiles en Facebook son todos iguales y no existen cuentas preferenciales.[11] Una vez creado el perfil, cada usuario tiene un muro para publicar y compartir información de diferentes formas, sus estados de ánimo, imágenes y videos, así como vínculos que remiten a otras páginas. También puede crear álbumes de fotografías y decidir cómo compartirlos con otros usuarios que tenga entre sus contactos según intereses comunes.

Las formas como se utiliza Facebook son múltiples y heterogéneas, y al igual que los diferentes registros que intervienen y configuran la subjetividad, no son unívocas o permanentes y varían según las personas, su edad, su condición social, sus intereses y sus experiencias de vida. Asimismo, las percepciones y las prácticas que se desarrollan en esta plataforma, están condicionadas por el acceso que se tenga a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en un momento determinado, aunque en la medida que avanzan las innovaciones tecnológicas relacionadas con dispositivos móviles, así como una mayor conectividad ofrecida por los proveedores de los servicios de telecomunicaciones, aumentan las posibilidades de acceso y la frecuencia de uso.[12] Cada vez es más común estar permanentemente conectados a las diferentes redes virtuales y establecer relaciones afectivas, laborales y de entretenimiento en el ciberespacio.

La arquitectura de esta plataforma –igual que la arquitectura en el mundo material–, condiciona nuestras conductas sociales e individuales así como las concepciones que se crean sobre ella y las prácticas que allí se desarrollan regulando la manera como interactuamos por medio de la interfaz. En este caso, Facebook propone en su diseño unos espacios para ser llenados con contenidos, privilegiando aquellos de carácter visual según los gustos e intereses de los usuarios. Estas opciones que están preconfiguradas por los desarrolladores del portal, limitan a la vez las posibilidades y el carácter de las interacciones que en ella se efectúan como lo observan Gruffat y Schimkus (2010), por ello, "la única posibilidad de diferenciarse dentro de Facebook es a través de lo que publicamos" (López y Ciuffoli, 2012, p. 78).

Además, con la intención de generar una experiencia integrada y personalizada de navegación, entre los desarrollos introducidos por este portal, se encuentran las herramientas de vinculación con otras páginas en línea por medio del protocolo Open Graph[13] que busca la convergencia[14] e integración de diferentes medios así como el desarrollo de EdgeRank,[15] algoritmo que se encarga de gestionar el orden y la importancia de las publicaciones que aparecen en el muro de cada usuario, por lo cual no se debe desconocer cómo la arquitectura de la interfaz interviene en la visibilidad que tanto las publicaciones como los usuarios tienen respecto unos a otros. Es por ello que cada acción efectuada en Facebook es siempre productiva: ya sea dar un "me gusta" o "un toque", publicar en el muro, vincularse a un

grupo, aceptar una invitación de amistad o usar una aplicación, comentar una imagen o un estado de un contacto, pues cada una de ellas interviene y produce continuamente los límites siempre fluctuantes e inestables de la visibilidad que los sujetos tienen en la plataforma.

La arquitectura de este portal invita a contar la historia personal a manera de biografía, idea reforzada desde la introducción de la aplicación Timeline: "En tu biografía puedes compartir y destacar tus publicaciones, así como los acontecimientos importantes. Aquí puedes contar tu historia desde el principio, hasta la mitad, hasta hoy mismo" afirman sus desarrolladores. La emergencia de un *espacio biográfico* (Arfuch, 2010) donde la vida particular, la experiencia individual y la intimidad se constituyen como ejes centrales de la interacción, es un proceso que responde a cierta necesidad de dejar huella y rastros haciendo énfasis en la singularidad de la experiencia, impulso que tiene sus raíces en la búsqueda de trascendencia. Este espacio se ha materializado a lo largo de la historia en la producción de autobiografías, confesiones, memorias y correspondencias entre otras formas narrativas, que constituyen las *tecnologías del yo* (Foucault, 1990), tecnologías que articulan relaciones de producción, de significación y de poder.

Leonor Arfuch argumenta que, la crisis de la modernidad –de sus relatos universales y universalizadores– y con ella, el descentramiento del sujeto moderno, promoverá la emergencia y valorización de microrrelatos, historias de vidas particulares, autonarraciones de carácter heterogéneo que transformarán de manera significativa la valoración de los individuos sobre su propia vida y por consiguiente, la interrelación con los otros. En el nuevo escenario de la sociedad red, donde el ejercicio del poder se ha desplazado de un ejercicio disciplinario a un ejercicio de control, estas *tecnologías del yo*, de producción de sí mismo, se han refinado a la vez que diversificado, siendo las prácticas de representación –tanto lingüísticas como visuales– y la lucha por los significados, aspectos centrales en este nuevo contexto de producción cultural. Una evidencia de la centralidad de las formas biográficas que hace referencia a la experiencia y la singularidad del yo, así como del desvanecimiento de las fronteras entre lo público y lo privado, lo personal y lo comercial, se pone de manifiesto en la aplicación Museum of me[16] desarrollada por Intel en alianza con Facebook para promocionar sus procesadores en 2011. Esta aplicación recrea una visita virtual a un museo a partir de la invitación *Create and explore a visual archive of your social life*, que incluye una presentación a manera de exposición artística, organizada en diferentes salas temáticas (*friends*, *photos*, *location*, *words*, *links*, *videos*) cada una de ellas construida con las fotografías y los comentarios de los álbumes de fotografías que los usuarios han publicado en la plataforma. La visita a la exposición finaliza con una imagen-mosaico de la fotografía de perfil que se desvanece en el centro de un diagrama en forma de constelación finalizando con la frase *visualize yourself.*

Arfuch observa que este espacio biográfico, más que una categoría que reúne un conjunto de formas y géneros narrativos, hace referencia a un escenario móvil donde irrumpen diversos momentos biográficos y en el cual, el sentido de



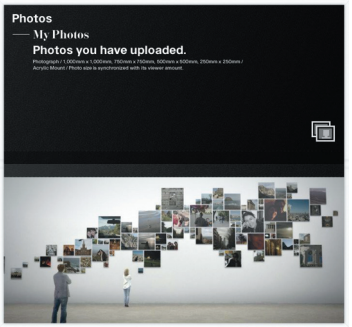




Figura 3 a 5. Museum of me. Perfil María José Casasbuenas

la *presencia* es fundamental para la expresión de la experiencia y de la singularidad del yo. Esta autora propone que, además de ser un modo de conocimiento de sí y de los otros como tradicionalmente se han concebido, estas formas autobiográficas constituyen una búsqueda por resguardar la propia experiencia en un mundo donde se multiplican al infinito las "tecnologías de la presencia" y que está obsesionado por la certificación y el testimonio, al igual que por la experiencia en "tiempo real" (p. 61).[17]

Ahora bien, la información presentada en los perfiles de Facebook es susceptible de ser modificada constantemente por los usuarios según sus estados de ánimo o los cambios de trayectoria en sus vidas. Las informaciones que presentan a las personas en la red son poco modificadas a excepción de la imagen de perfil y la de portada igual que el espacio del muro destinado para la actualización del estado. En algunas ocasiones, se modifica la información relacionada con el lugar de residencia y la situación sentimental o laboral. La fotografía de perfil en las redes sociales virtuales, a diferencia de la fotografía de identidad, no es permanente, ni fija y tampoco responde a ciertos acuerdos de producción como las convenciones formales consensuadas para que funcione como herramienta de reconocimiento de la identidad.[18] A diferencia de ellas, las fotografías que se ponen a circular mediante los perfiles no dan cuenta de convenciones estables, estilos o formas particulares, y su carácter es fluido, transitorio, de actualización aleatoria, lo que posibilita la producción de

múltiples y diversas significaciones, en muchos casos, hasta contradictorias, ya que no responde a lógicas unívocas. Muchas de las imágenes puestas a circular en el perfil son autorretratos que se conjugan con otro tipo de representaciones, no siempre de carácter fotográfico –como ilustraciones y caricaturas–. Sin embargo, la concordancia entre una concepción de sí y la proyección exterior que se manifiesta en las imágenes, resulta central para que las personas se sientan cómodas con sus propias fotografías, representadas por ellas y por lo tanto, motivadas para ponerlas a circular en sus perfiles. Estas formas de autorrepresentarse, más que fijar una identidad estable y permanente, hacen eco a diferentes estados de ánimo, momentos significativos o cotidianos, gustos personales, acontecimientos con los que sienten afinidad los usuarios en un momento determinado de su existencia. Su puesta ahí, al igual que las actuaciones lingüísticas, conforman una representación que en sí misma es instituyente y constituyente (Brea, 2003), y por lo tanto, hacen parte del amplio universo de tecnologías que intervienen en la constitución de sí mismo, es decir de subjetividad.

El estudio de Erving Goffman (1989) sobre el comportamiento de los individuos en la vida cotidiana, recurre a la teoría teatral para analizar las diferentes actuaciones de los individuos en la vida social y observa que la manera como se presenta el individuo guía y controla la impresión que los otros tienen de él, y por lo tanto, interviene en las relaciones que se establecen con el otro en una situación determinada. Aunque los análisis de Goffman hacen referencia a relaciones cara a cara, sus aportes a la comprensión de las dinámicas sociales relacionadas con la presentación de sí resultan pertinentes y enriquecedores para esta reflexión, pues la fotografía, en este caso, agencia formas de contacto y de interrelación en red. Estas autorrepresentaciones se constituyen en la forma primaria con la que nos construimos impresiones de la gente en las redes sociales (Walther, Van der Heide, Kim, Westerman y Tog, 2008; Enguix y Ardèvol, 2010; Van der Heide, D'Angelo y Schumaker, 2012) y en esa medida, estas imágenes agencian una serie de relaciones de empatía consigo mismo y con los demás.

De esta forma, se observa cómo la imagen fotográfica cuando irrumpe en el espacio de interacción ofrecido por las redes sociales virtuales como Facebook, particularmente aquellas de los perfiles, implica nuevos escenarios para la presentación de sí ante los otros y se constituye en un elemento central que condiciona las interacciones entre los usuarios y las potenciales relaciones que cada uno pueda establecer; por ello, la presentación en este espacio biográfico resulta central. Esto se pone de manifiesto tanto en los cuidados y la atención que ponen los usuarios al escoger las fotografías que los presentan, como mediante los comentarios y los "me gusta" que recibe dicha imagen y que refuerzan los vínculos y los lazos entre los "amigos", pues como lo han observado López y Ciuffoli (2012), uno de los puntos claves en el desarrollo y la acogida de Facebook ha sido el hecho de interpelar a los usuarios utilizando un lenguaje que evoca las interacciones personales cara a cara mediante metáforas de publicación y de conexión; por ello, en Facebook, más que compartir información, se comparten experiencias mediadas por la imagen fotográfica.

Tensiones entre lo público y lo privado

Entre los aspectos recurrentes cuando se piensan las transformaciones generadas en la experiencia cotidiana de las personas por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se resaltan por una parte, las tensiones entre una vida *online* y *offline*, la "virtual" y "la real", al igual que la desestabilización de los límites entre lo público y lo privado, y por lo tanto, afectando la intimidad. Con respecto al primer punto, Pierre Levy (2007) resalta que la virtualidad constituye un rasgo distintivo de la información –que tiene en la digitalización su fundamento tecnológico–, pero que lo virtual no se opone a lo real. Desde una concepción filosófica, este autor afirma que lo virtual es "lo que no existe más que en potencia y no en acto, el campo de fuerzas y problemas que tienden a resolverse en una actualización" (p. 33), y es por ello que "virtualidad y actualidad son solamente dos modos diferentes de la realidad". Por ello parto del hecho de que más que una división entre estas dos dimensiones de la experiencia, existe una continuidad y un flujo constante entre ellas, y por esto, las interacciones que se desarrollan, tanto fuera como dentro del ciberespacio, si se pudiera hablar de un afuera o un adentro, inciden en las actuaciones que se desarrollan en el cotidiano y por lo tanto afectan a los sujetos y a su permanente producción.

Sobre el segundo aspecto quisiera detenerme un poco. Paula Sibilia (2009) observa que en el panorama actual se produce una *espectacularización de la intimidad*[19] como nueva forma de subjetivación que pone en crisis la dicotomía público/privado que emergió en el siglo XIX. Esta autora sostiene que:

> No es sorprendente que los sujetos contemporáneos adapten los eventos de sus vidas a las exigencias de la cámara, sea de video o de fotografía, aun si el aparato concreto no está presente [...]. Así, la espectacularización de la intimidad cotidiana se ha vuelto habitual, con todo un arsenal de técnicas de estilización de las experiencias vitales y de la propia personalidad, "para salir bien en la foto" (p. 60).

Sibilia reconoce el lugar performativo tanto de las palabras como de las imágenes, su actuación en la conformación de la subjetividad y el protagonismo que las nuevas formas autobiográficas y autoconfesionales tienen hoy en día, encarnadas en los blogs y en los perfiles de las redes sociales virtuales y que están estrechamente vinculadas a la individualidad propia del capitalismo y del mundo burgués. Estas formas narrativas constituyen técnicas de producción de sí mismo donde confluyen prácticas discursivas y no discursivas, y son el resultado de un proceso particular de configuración de una noción del yo específica, en donde funciona, entre otros mecanismos, el autocontrol. Estas técnicas hacen parte de unas configuraciones particulares e históricas de producción del sujeto, conformando a su vez la manera como percibe, experimenta, entiende y se relaciona con el mundo.

En esta medida, "la interioridad psicológica", aquella idea de que existe algo "adentro", un interior, un yo singular y coherente, responde a una idealización de la mente y de la razón respecto

al cuerpo, que conforma una manera de subjetivación particular y localizada que se impuso en Occidente en los tres últimos siglos (Sibilia, 2009). Esto fue central para la organización del espacio social y su división entre una esfera pública y otra privada, que culminó en el siglo XIX, umbral incierto que es resultado de una idea burguesa que configura las experiencias de los sujetos en la modernidad. Esta división respondió según Norbert Elías (1998) a la privatización de diferentes aspectos de la vida del proyecto civilizatorio en el cual el control de las pulsiones, así como de la emotividad y del pudor, serían reservados al espacio de lo íntimo, donde no habría una intervención directa del Estado. Es así como se establecería una relación particular entre lo íntimo, como espacio del yo individual, junto con lo doméstico y lo privado, diferenciándose del ámbito público, asociado a lo político y a lo social, respondiendo de esta manera a las formas de sensibilidad burguesas, regidas por una concepción dualista del mundo: mente-cuerpo, razón-sentimiento, masculino-femenino, exterior-interior, que definirán a su vez los límites de lo posible, de lo permitido, de lo visible.

Es por ello que la intimidad, al igual que el género y el sexo, parecería ser una condición *a priori* del sujeto, y no un efecto de su producción y, al igual que la diferencia y la sexualidad, también está regulada por unos regímenes –escópicos– específicos. De esta forma, lo que se está produciendo en la actualidad es una transformación de las formas de autoconstitución del yo, que se desplazan desde el interior al exterior reconfigurando los límites de la visibilidad del sujeto. En este desplazamiento surge un interés creciente por la intimidad, que se espectaculariza como resultado de la mercantilización de la vida misma, en un mundo de apariencias donde se ha producido un desplazamiento importante del *ser* al *tener*, y que en la actualidad, se preocupa sobre todo por el *parecer* (Sibilia, 2009).

Sin embargo, no hay nada más público que lo privado, como bien remarcan Lauren Berlant y Michel Warner (1998). Estos autores, observan cómo la ideología de Estado y las políticas contemporáneas –estadounidenses en el caso estudiado por estos investigadores–, fundamentadas en cierta nostalgia por los valores tradicionales y de carácter heteronormativo –por ejemplo, en la noción de familia nuclear– que regulan e intervienen en la organización pública del sexo –entre otras regulaciones sociales– promueven su privatización. Por consiguiente, las instituciones económicas y sociales participan activamente en la creación de cierta noción de lo público, así como de sus públicos, dando forma y organizando las prácticas de reproducción social mediante la invisibilización de los procesos de exclusión que en ellas operan. De esta forma se observa que la intimidad y sus políticas están estrechamente vinculadas con el pensamiento heterosexual, que parte de una división entre la vida personal, el trabajo, la política y la esfera pública, estableciendo un vínculo directo entre la intimidad y la vida personal que incluye la sexualidad.[20] Y aunque en los discursos políticos siempre se apela al respeto y la libertad de los individuos en relación con la vida personal, las instituciones sociales y económicas benefician y promueven continuamente la reproducción social instaurada por la normatividad heterosexual.

Por ello, no hay que perder de vista que la noción de intimidad y de espacio privado, son constructos culturales que han variado de significación a lo largo de la historia, al igual que las relaciones que con ellos y en ellos se establecen, como lo observan Philippe Ariès y George Duby (1991) al igual que Anthony Giddens (1998) quien señala además cómo: "la transformación de la intimidad fuerza al cambio psíquico, así como el cambio social y este cambio, de arriba abajo, puede ramificarse potencialmente a través de otras instituciones más públicas. La emancipación sexual creo, puede ser el medio de lograr una reorganización emocional de un amplio espectro en la vida social" (p. 165).

Por su parte, Elías, argumenta que "este espacio se vuelve realmente privado, solo porque otras personas [...] lo reconocen como un espacio privado y lo respetan como tal. En otras palabras, se vuelve privado respecto a un canon social específico del comportamiento y del sentir" (1998, p. 353). Sin embargo, en la actualidad, ese umbral siempre difuso, incierto y móvil, siempre en tensión entre lo público y lo privado, se pone de manifiesto en la promoción de *talk shows* y *realities* así como en las redes sociales, pues allí continuamente se visibiliza la intimidad y se hacen evidentes los constantes desfases entre la experiencia de las personas y el carácter normativo de la vida privada, la cual, mediante su exhibición exacerbada y mercantilizada, logra ser banalizada.

Uno de los aspectos problemáticos de Facebook es justamente que pone en evidencia la tensión entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo doméstico. Si bien, la arquitectura de este portal permite la gestión de la información que se publica por medio de la configuración de las opciones de privacidad y en ella, cada usuario puede gestionar la lista de contactos y determinar quiénes pueden acceder a su información, estas decisiones se conjugan con la agencia de los algoritmos de la plataforma, redefiniendo constantemente los límites siempre ambiguos y porosos entre estos dos universos. Una mirada crítica al respecto desde y con la fotografía, la constituye el trabajo de Intimidad Romero,[21] que aborda justamente las nuevas tensiones que surgen en la red respecto a la relación de lo privado con lo público, poniendo en evidencia cómo la intimidad es un constructo cultural e histórico, que más allá de remitirse al individuo, remite a una forma de configuración de lo social.

Intimidad publica constantemente fotografías en su perfil de Facebook, en álbumes titulados *Old times, viajes, A day in a life; me, myself and I,* en donde se la ve con los amigos y en celebraciones familiares, de visita a lugares turísticos y en sus viajes vacacionales. Sus imágenes evocan experiencias comunes a muchas personas, al punto que más de una podría reconocerse en ellas si no fuera por la fuerte pixelación a la que somete algunos fragmentos de sus fotografías, que recuerdan aquellas en color y de baja calidad tomadas con las cámaras Instamatic, tan populares en la década de los 70.[22] Su trabajo, más que hacer referencia a una identidad oculta, remite a una intimidad pública y compartida, a unas formas de subjetivación específicas en donde la fotografía, y por extensión, las imágenes de nosotros participan en la configuración de unos *modos de ver* compartidos (Berger, 2012).[23]

Es justamente por las tensiones que emergen cuando pienso en Facebook, que lo concibo como un espacio de frontera y recuerdo las reflexiones de Gloría Anzaldúa, para quien *The borderlands* es un lugar indeterminado y en constante transición, donde emerge una cultura de frontera/fronteriza, habitada por seres que no se inscriben en la categoría de "normal", seres mestizos, mitad y mitad, desplazados, marginales, conflictivos, molestos, raros, indocumentados, seres que son considerados como transgresores, independientemente de su origen racial, de su orientación sexual y de su subjetividad de género. Es en este escenario que puede emerger para esta autora un nuevo sujeto social, marcado por una conciencia mestiza que es hermana (seguramente ilegítima) de una *cyborg*.[24]

Y aunque las reflexiones de Anzaldúa no están directamente relacionadas con las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, la recuerdo y la retomo, pues considero que su propuesta sobre la frontera es útil para reflexionar sobre Facebook como sobre el ciberespacio. Este, más que una frontera que divide, se erige como un espacio de posibilidad para ser, para existir, un espacio para la resistencia y la emancipación de esos seres que no encajan en la norma o que no responden satisfactoriamente a aquellos límites y categorías impuestos por los sistemas de género, de raza, de identidad y de clase, estructuras que conforman los marcos de pensamiento androcéntrico, blanco, sexista y heterosexual y que operan dentro de un esquema binario y excluyente a partir del cual se definen lo normal y lo anormal, lo legítimo y lo ilegítimo, lo peligroso y lo seguro, dicotomías que se establecen permanentemente a partir de la diferencia. Más allá de eso, lo que observamos con las redes sociales virtuales y el ciberespacio es que continuamente se están redefiniendo y renegociando esos límites y esas fronteras, no sin desconocer que en él, como lo recuerda Judy Wajcman (2006), también se reproducen las formas de poder excluyentes que operan en otros escenarios de la vida contemporánea.

La experiencia investigativa, una deriva metodológica

Cuando comencé la investigación, uno de los grandes retos fue escoger un encuadre, ya que, por más esfuerzo y energía que se invirtiera para recorrer una ruta específica, fue inevitable que, al igual que cuando se navega en la red, se abrieran continuamente ventanas, aparecieran nuevos vínculos, irrumpieran *pop-ups* que dispersaban la atención. Es importante decir que aunque ya tenía un perfil creado en la red social Facebook, no era una usuaria frecuente. Durante el primer año de mi vinculación a esta red, no publiqué fotografías en mi perfil ya que, al igual que muchas personas de mi generación, una cierta desconfianza me invadía respecto a los limites de mi intimidad, ¿quién podría ver mis imágenes? ¿qué podría pasar con la información allí publicada? me preguntaba. Esto generaba a su vez, un cierto malestar, pues por momentos me sentía como una *voyeur* cuando observaba los perfiles de mis amigos, las fotografías de los amigos de mis amigos y las de más de un desconocido. Otra pregunta que me rondaba cuando me sentaba frente al computador, era el hecho

de definir en qué momento me desempeñaba como investigadora y cuándo era una usuaria más en Facebook –como si pudiese realmente hacer tal separación–.

El cambio en los procesos fotográficos que son mediados por las nuevas tecnologías y sus efectos en la experiencia social, demandan para su abordaje desplazamientos tanto epistemológicos como metodológicos que nos invitan a repensar las formas como construimos los objetos de estudio, así como las herramientas pertinentes para la construcción del conocimiento social en torno a las dinámicas contemporáneas mediadas por las nuevas tecnologías. En este sentido es importante resaltar que si bien este trabajo se enmarca en la perspectiva propuesta por los estudios culturales y visuales, los aportes metodológicos realizados en el campo de la etnografía virtual (Hine, 2004) y multisituada (Marcus, 2001), las reflexiones que desde la antropología visual se han desarrollado (Gutiérrez, 2012; Arvédol, 2006; Pink, 2006), así como otras experiencias investigativas que recurren a metodologías que involucran el uso de imágenes en la producción de conocimiento en ciencias sociales (Da Silva, Giordano y Jelin 2010; Atlelstan y Deller, 2013), resultaron extremadamente valiosas y aportaron herramientas enriquecedoras para el desarrollo de este proyecto.

Cristine Hine (2004) observa, cómo la emergencia de internet y el ciberespacio invita a repensar algunas cuestiones centrales para la práctica etnográfica relacionadas entre otras cosas con los sitios de interacción y la construcción del objeto de estudio, y resalta la importancia de la propia experiencia del investigador como usuario de las tecnologías y su presencia sostenida en el campo como fundamental para la legitimación de un conocimiento etnográfico.[25] En relación con lo anterior, Anne Beaulieu (2004) advierte que si bien muchos investigadores han subrayado las ventajas de una observación discreta y sin intervención que posibilitan los estudios en internet; este enfoque está articulado a nociones positivistas de la objetividad, generando además ciertos dilemas éticos, como por ejemplo el hecho de que una posición de *mirón* resulta problemática respecto a los participantes del estudio. En contraste con lo anterior, Aldolfo Estalella y Elisenda Ardévol (2010) retomando a Velasco y Díaz de Rada subrayan que el lugar de la experiencia –mediada– del etnógrafo, es fundamental ya que "la objetividad en etnografía se plantea como intersubjetividad [...] es decir, como el acceso al flujo de contenidos intersubjetivos a través de la experiencia compartida" (p. 11).

Resulta importante reconocer además que la consolidación de la antropología visual en la segunda mitad del siglo XX, puso en evidencia el lugar tanto de la experiencia sensorial como de los afectos y de las emociones en la configuración de la experiencia social, cuestionando y ampliando los límites disciplinares de la antropología, así como las posibilidades de construcción del conocimiento social con y por medio de las imágenes. Esta perspectiva introdujo tempranamente un enfoque interdisciplinar para abordar y trabajar con y desde las imágenes, enfoque que resulta enriquecedor para comprender las complejas dinámicas (técnicas, políticas, estéticas, afectivas y simbólicas) que las atraviesan y que configuran las visualidades en

las sociedades actuales. Si bien, un *corpus* importante del trabajo en este campo se ha centrado en la producción de etnografías visuales (cine etnográfico), sobre el que existe un copioso desarrollo tanto teórico como metodológico (Ardèvol, 2006; Nichols, 1997; MacDougall, 2006; Ruby, 2000, 2007), es importante tener en cuenta que "La antropología visual ha comenzado a repensarse en relación a diversos modos de representación y de experiencia que van más allá de los films" (Gutiérrez, 2012, p. 101) encontrando en los entornos digitales, un escenario interesante para "abordar la experiencia humana como una experiencia multisensorial y sinestésica definida por la yuxtaposición de diversas dimensiones de sentido" (p. 110). Es por ello que las fotografías presentes en internet como las tecnologías materiales en sí mismas pueden ser objeto de estudio al igual que herramientas de exploración e indagación para la investigación social (Gutiérrez, 2012; Estalella y Ardévol, 2010).

Anteriormente me referí al lugar que tiene la experiencia entendida como un proceso en la constitución de los sujetos sociales, sin embargo es importante en este punto aclarar que si bien este trabajo se proponía indagar el lugar de la experiencia en la producción de subjetividades de género de las mujeres que participaron en el estudio, en relación con su experiencia de la fotografía en Facebook, también me interesó mi propia experiencia en tanto que investigadora, y por ende, sus efectos sobre mi propia subjetividad. En este sentido fue evidente que, a medida que avanzaba y establecía conexiones con nuevas redes en la etapa exploratoria de este proyecto que duro seis meses y fue realizada en el segundo semestre de 2011, la desconfianza que sentía respecto a las redes sociales virtuales fue desvaneciéndose y mi actividad en la plataforma cambió sustancialmente, no solo pasaba más horas conectada, también comenzaron a ser más constantes las publicaciones en mi perfil y las interacciones con mis contactos en la red, lo cual produjo un cambio en mi mirada respecto a lo que allí pasaba.

Ahora bien, Adi Kuntsman (2004) observa cómo el ciberespacio ha sido concebido como un espacio en sí mismo distante y diferente, es decir, exotizado. Un ejemplo de ello sería la metáfora de *cyberia* utilizada por Arturo Escobar (2005), la cual a mi modo de ver, hace referencia, a los territorios inhóspitos de Siberia que están fuertemente asociadas a la exclusión y la represión política en la antigua Unión Soviética. Esta exotización para Kuntsman evoca las nociones de viaje y de distanciamiento del investigador que han sido centrales para la antropología y el conocimiento etnográfico y resalta cómo el ciberespacio nos invita a problematizar la noción de campo y su localización en lo virtual. Por ello, esta autora explora y problematiza el concepto de *home,*[26] que desde una perspectiva tradicional y en relación con viaje, sería el lugar al cual regresa el investigador a decantar sus análisis y producir sus resultados y que, en el caso de la etnografía virtual deviene el lugar de investigación y de permanente negociación. La pregunta para ella es entonces, ¿cómo el *home* debe ser imaginado, definido y negociado? Retomando las críticas que desde la antropología feminista y decolonial se han efectuado, propone que el ejercicio de la etnografía virtual es *homework,*

noción que va más allá del hecho de trabajar desde la casa o de ubicar el campo en lo virtual como un no-lugar, y busca con esta operación, desjerarquizar las relaciones de poder que tradicionalmente se han establecido entre investigador que estudia a esos "otros" (primitivos, sujetos exóticos), entre un aquí (Occidente, *locus* de conocimiento) y un allá (culturas exotizadas), entre los espacios discursivos y físicos y los espacios *online/offline,* entre otros.

Al finalizar la primera etapa de exploración del trabajo de campo, dos aspectos fueron evidentes, el primero relacionado con la dificultad de abordar todas las imágenes que son publicadas por las usuarias en esta plataforma,[27] por ello, sin desconocer las implicaciones que conllevan las decisiones de tipo metodológicas para el desarrollo de una investigación, se optó por enfocarse solo en las imágenes de perfil, ya que estas a diferencia de otras imágenes que se comparten en este portal, son elegidas conscientemente por las personas y, como se mencionó anteriormente, funcionan como una forma de *presentación de sí* en la cotidianidad virtual, condicionando el establecimiento de posibles contactos en la red.

Igualmente una certeza comenzó a instalarse tempranamente, la imposibilidad de separar, en términos de la experiencia contemporánea, las actuaciones *online y offline* –al menos para las reflexiones que propongo–. Estas dos dimensiones que emergieron con la irrupción de las nuevas tecnologías y que, al igual que lo público y lo privado, se presentan como un umbral que está en permanente tensión e interacción, afectan el cotidiano de las personas que usamos las nuevas tecnologías, en especial, las redes sociales virtuales. ¿Quién no ha sonreído alguna vez cuando ve un "me gusta" de alguien que le interesa o se ha emocionado al encontrar un mensaje esperado en la bandeja de entrada de su correo electrónico? En el trabajo desarrollado por Hine, esta autora pone de manifiesto el extremado interés en separar estas dos dimensiones de la experiencia en las primeras investigaciones sobre internet y plantea que "investigar los fenómenos *online* aislados excluye los procesos sociales que contribuyen en buena medida, a la comprensión del uso de internet como algo significativo" (2004, p. 40).

Dado que mi interés se centraba en los efectos que tienen las autorrepresentaciones en la producción de subjetividad y siendo consciente además que muchos aspectos y sentidos tanto de las interacciones en Facebook como de las imágenes puestas a circular allí no eran (necesariamente) visibles para mí mediante la plataforma, tomé la decisión de trabajar con mujeres con quienes pudiera interactuar en otros espacios diferentes a la red. De esta manera fueron seleccionados 10 perfiles de usuarias frecuentes de Facebook, con edades entre 16 y 40 años, con diferentes identidades de género y orientaciones sexuales, entre ellas, tres mujeres lesbianas y tres mujeres transexuales que vivían en la ciudad de Bogotá. A algunas de ellas las conocía personalmente, otras eran parte de los contactos establecidos mediante la plataforma en la etapa exploratoria para este proyecto, quienes después de aceptar participar en este estudio conocí personalmente. Con estas mujeres establecí un diálogo permanente en diferentes escenarios virtuales y presenciales durante el primer semestre de 2012, tiempo que duró la segunda etapa

del trabajo de campo. Esta decisión me permitió compartir con ellas diferentes sentires y reacciones que se generaban a partir del uso de Facebook ,como conocer aspectos relacionados con los sentidos que para ellas tenían las fotografías que ponían a circular en sus perfiles, necesarios para entender el efecto de estas imágenes en la producción de subjetividad, pues como lo subrayan Gómez y Ardévol :

> [...] la descontextualización de las imágenes digitales, no solo supone un ejercicio de poder que debe justificarse, sino que también "altera" en este caso, el significado que los agentes sociales dan a sus prácticas, y por lo tanto, nuestras decisiones metodológicas y epistemológicas, tienen consecuencias éticas y viceversa (2011, pp. 97-98).

Luego de seleccionar los perfiles de usuarias con las que trabajaría, una preocupación relacionada con la forma como me presentaría y construiría mi identidad en tanto que investigadora se hizo presente, pues era consciente de que la percepción que tuvieran de mí afectaría tanto nuestras interacciones como el acceso a ciertas dimensiones privadas y de su intimidad, y por lo tanto, afectaría también el rumbo que podría tomar la investigación. Empero, al ser ellas parte de mis contactos en la red y tener acceso a mi perfil, podían tener una idea y una imagen de quién era yo a partir de mi actividad en la plataforma, por lo cual, Facebook, también se constituyó en el espacio donde se visibilizaba mi propia subjetividad[28] y esto fue importante para el establecimiento de lazos de empatía y confianza con las personas con quienes trabajé. Reflexionar sobre la construcción de mi propia subjetividad como investigadora me llevó a apostar por una ética dialógica y situada, es decir "trabajar reflexivamente desde su [mi] propia experiencia, poniendo en juego su [mi] subjetividad, y su [mi] conocimiento tácito, corporal y sensible" (Estalella y Ardévol, 2007, p. 2). Por ello, fueron propuestos también una serie de ejercicios visuales utilizando mi propio perfil y recurriendo a mí archivo fotográfico personal, ejercicios en los que se exploraron las posibilidades de la intervención digital de las imágenes fotográficas y que estuvieron relacionados con aspectos como la representación y autorrepresentación en la red apelando a prácticas colaborativas. Estos ejercicios enriquecieron las reflexiones que presento ya que "prestar atención a los sentidos y a la experiencia sensitiva de nuestra propia experiencia es fundamental para comprender la experiencia del otro" (Pink citada por Gutiérrez, 2012, p. 108).

La imbricación de las nuevas tecnologías en diferentes dimensiones de la experiencia cotidiana reconfigura y transforma a su vez, la forma como se delimitan y construyen tanto los objetos de estudio como el campo, ya que estas tecnologías participan y median activamente en la producción de conocimiento social, al igual que lo hace la cámara en la producción de la mirada en el cine etnográfico.[29] Un ejemplo de ello es la incorporación de nuevas formas de recolección de información y de producción de datos ya sea por medio de entrevistas mediante correo electrónicos, chat o videoconferencias, al igual que la descarga de imágenes y la captura de pantalla. Estos métodos denominados métodos *online* de *investigación*[30] transforman las maneras con-

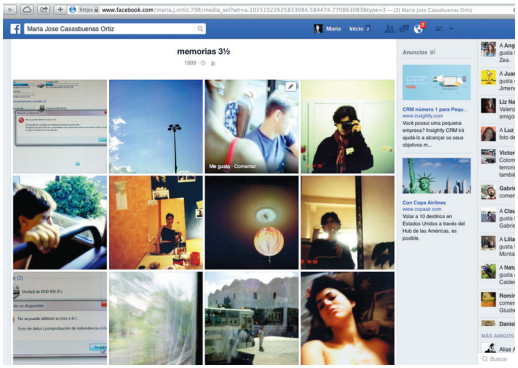


Figura 6. Captura de pantalla álbum memorias 31/2 trabajo de archivo noviembre de 2014

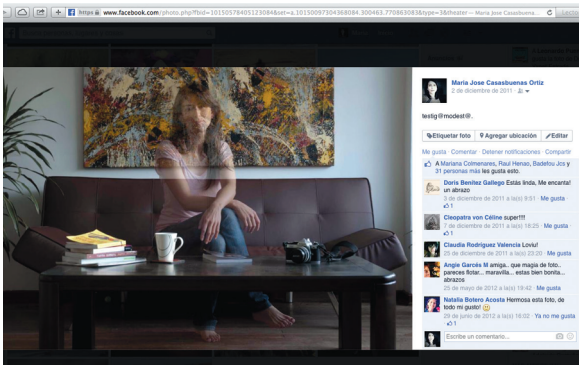


Figura 7. Testi@modest@ - Fotografía publicada en el perfil de María José Casasbuenas el 2 de diciembre de 2011

vencionales de la producción de datos y su aplicación "tiene[n] consecuencias no solo en el tipo de conocimiento que producimos, sino sobre el tipo de realidad que performamos o traemos a la existencia en nuestros encuentros sociales en los que las tecnologías participan" (Estallela y Ardévol, 2010, p. 12). En este caso específico, el primer contacto con las mujeres de los perfiles seleccionados se realizó por medio de mensajes privados mediante la plataforma, en los que me presentaba e informaba de mis intereses académicos y los alcances de la investigación, manifestándoles además mi interés de establecer un diálogo con ellas respecto a sus relaciones con la fotografía. Además de las constantes interacciones espontáneas en línea mediante la plataforma y el chat, fueron realizadas entrevistas semiestructuradas en línea mediante videoconferencias que, cómo lo observan Elisenda Ardévol, Marta Beltrán, Blanca Callén y Carmen Pérez (2003), complementan y enriquecen las informaciones obtenidas gracias a la observación participante en línea, permitiendo acceder a percepciones subjetivas así como los sentidos y significados que los sujetos dan a sus prácticas, posibilitando a su vez que los participantes en el estudio, reflexionen sobre su propia práctica en línea y expresen sus reflexiones, sus experiencias y sus sentimientos.

Es importante apuntar que si bien, una cantidad notable de los datos fueron construidos recurriendo a las herramientas que ofrecen los entornos virtuales, se recurrió también a la producción de datos empíricos en contextos presenciales *offline*, por ello fueron realizados dos grupos de discusión y cinco entrevistas en profundidad con las participantes en el estudio, así como un acompañamiento a diferentes actividades a las que fui invitada y en las que participaron estas mujeres durante el período de tiempo que se realizó la construcción de datos para este trabajo. Sin embargo, cabe decir que esta decisión no estuvo motivada por verificar o constatar las observaciones y datos construidos mediante técnicas *online,* sino que respondió a un interés por explorar otras dimensiones de sentido que como mencioné anteriormente, no eran necesariamente puestas en evidencia y observables para mí mediante la plataforma. Asimismo fue desarrollado un diario de campo, el cual resultó de gran utilidad, no solo como herramienta de inscripción y recolección de información, sino como espacio que posibilitó una mirada reflexiva sobre los datos que se iban construyendo al igual que sobre mi propia experiencia en tanto que investigadora.

Por otra parte, la rapidez con la que se transforman las nuevas tecnologías y la cantidad de información que circula gracias a ellas, presentan nuevos desafíos respecto a la gestión y sistematización de la información al igual que demandan del investigador una comprensión (y la constante actualización) de aspectos materiales y discursivos bajo los que las tecnologías funcionan para entender la agencia que estos entramados sociotécnicos –en los que irrumpen las imágenes– tienen en la producción de sentidos y en sus formas de apropiación, incluyendo los sentidos y apropiaciones que se hacen de ellas en la práctica investigativa. Si bien muchos investigadores han subrayado las ventajas de internet como repositorio de datos a los que se puede acceder permanentemente para su análisis, con la introducción de la Web 2.0 y en el caso particular de Facebook, los cambios introducidos desde 2007 permiten restringir o modificar el acceso permanente e ilimitado a toda la información publicada allí, de ahí que los apuntes y las notas del diario de campo al igual que otro tipo de datos recolectados (por ejemplo las imágenes descargadas de los perfiles y las capturas de pantalla), resultaron enriquecedores en el momento del análisis de la información y del ejercicio de la escritura. En especial, las capturas de pantalla resultaron extremadamente útiles ya que como lo observa Beaulieu: "Esto proporciona estabilidad al objeto de investigación, y permite al menos que, una parte del objeto sea vista por los lectores posteriormente, tal como existía cuando fue visitado por los etnógrafos" (2004, p. 152), sobre todo, cuando los portales permiten suprimir información o modificar la accesibilidad a ella, es decir, permiten intervenir el carácter público o privado y por lo tanto la visibilidad de los contenidos publicados gracias a las gestión de la privacidad como sucede con Facebook.

De esta manera, la deriva metodológica de este proyecto fue consolidándose en la medida que, mi mirada sobre las tecnologías y las imágenes presentes en Facebook cambiaba y mi expe-

riencia como usuaria/investigadora intervenía en mi propia subjetividad. Las diferentes herramientas y estrategias utilizadas para la construcción de los datos durante el trabajo de campo fueron implementadas en la medida que se evidenciaban nuevas dimensiones de las imágenes y de las experiencias de las mujeres en la plataforma, así como avanzaba en la comprensión de los aspectos materiales y funcionales de las nuevas tecnologías atendiendo al hecho de que "la etnografía virtual, se adapta al propósito práctico y real, de explorar las relaciones entre las interacciones mediadas aunque no sean 'cosas en términos puristas'. Es una etnografía adaptable según las condiciones en las que se encuentre" (Hine, 2004, p. 82).

Imágenes que laten y tecnologías que tocan

> Hay un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: La de su origen y por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen.
>
> Jacques Rancière (2009)

Con la introducción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se han producido una serie de mutaciones en la cultura que se manifiestan en modos diferenciales de dispositivos-memoria (Brea, 2007).[31] En este sentido, Brea remarca que en la actualidad, la cultura, más que funcionar bajo la lógica de una memoria de lectura tipo ROM, una memoria de archivo, donde se consignan y se conservan datos a manera de depósito o como documentos, las nuevas tecnologías de la comunicación y la información promueven unas formas de memoria RAM, esto es, memorias relacionales que tienen un efecto de constelación. Memorias en red que promueven la reciprocidad y la comunicación, que son dinámicas, fluidas y en continuo devenir. En este escenario y con la creciente promoción de las imágenes digitales, existe una alteración en los modos y las características de la imagen, las condiciones generales de su experiencia y por ende, en la productividad cognitiva asociada a su dinamicidad social. Según Brea (2010), toda *e-imagen* es una imagen-tiempo en el sentido de que es fugaz, efímera, contingente y se encuentra en condiciones de flotación, contrariamente a la carga simbólica y potencia que anteriormente poseía, es decir, la promesa de duración, de eternidad, de perduración, un dispositivo de carácter mnemónico. Por lo tanto, la *e-image* tiene un carácter heurístico y creativo, que se inscribe en una nueva economía de la memoria que ya no es de objeto sino de red (RAM) caracterizada fundamentalmente por la conectividad.

En sintonía con la propuesta de Brea, en el trabajo desarrollado por Édgar Gómez (2012), sobre la fotografía digital se propone la idea de *imagen en red*,[32] la cual configuraría una nueva cultura, que él denomina *cultura Flickr*.[33] Este autor afirma, retomando las reflexiones de Lister (1997) y Mitchell (1998), que más que entender la fotografía digital como una nueva tecnología fotográfica, debe entenderse como una tecnología *diferente*, puesto que: "lo que las prácticas de fotografía digital producen no son (solo) los objetos que

solíamos llamar "fotografías", (también) produce imágenes, que, ensambladas con textos, enlaces y contextos específicos, forman conexiones, interfaces y un sistema de comunicación particular" (p. 230). En esa medida, Gómez plantea que la fotografía digital está más cerca de ser una interfaz, y remarca que, al transformarse el proceso de producción de la fotografía, la imagen digital transforma su materialidad para ganar en conectividad.[34] De esta forma, la relación de la fotografía con el tiempo cambia, no solo en relación con el proceso, que deviene inmediato en relación con la fotografía análoga, sino también en sus usos, ya que la imagen digital funciona en *un presente continuo*, una temporalidad del aquí y el ahora.

Pensar en la *imagen en red*, conlleva además reconocer los diferentes agenciamientos que intervienen tanto en la producción como en la distribución de las fotografías, y que van desde la selección del tema y los equipos fotográficos, el procesamiento y gestión de las imágenes, las decisiones relacionadas con su puesta en circulación mediante redes virtuales u otros medios, hasta los comentarios y las interacciones de los que puedan ser objeto –ellas pueden ser compartidas, descargadas e intervenidas–. En consecuencia con lo anterior, se puede afirmar siguiendo a Gómez que "la agencia fotográfica [...] es compartida por distintos elementos, contextos, tiempos, conocimientos, relaciones y herramientas" (2012, p. 144). Finalmente este autor señala que uno de los cambios significativos de la fotografía digital respecto a las prácticas análogas, es la ruptura efectuada con su función ritual[35] y su amplia inserción en las prácticas cotidianas, conformando así una nueva mirada fotográfica que reconfigura el campo de lo fotográfico e incide en su sentido social. De esta forma, con la fotografía digital culmina el proceso de secularización de la imagen (Fontcuberta, 2010b).

Reflexionando sobre la fotografía digital y revisando algunos archivos encontré unas viejas fotografías alteradas en unos disquetes olvidados en el fondo de algún cajón, recordé entonces la noción de *imagen latente*. La imagen latente es ese estado de indefinición de la imagen cuando el rollo fotográfico ha sido expuesto a la luz pero aún no se ha revelado. Es una imagen que no ha sido fijada, una imagen flotante, de carácter virtual, en potencia. Una imagen que existe pero que no es visible al ojo. Sin embargo, la imagen latente, aunque sea invisible, no es inexistente como nos lo recuerda Fontcuberta (2010a). Ahora bien, parecería que con la fotografía digital se ha suprimido el estadio de la imagen latente en la producción de la imagen fotográfica, ya que para la visualización de la imagen luego de la captura ya no se necesita un proceso de revelado para volverla visible. Ella es inmediata y se presenta (casi) automáticamente.[36] Por otra parte, se puede afirmar también que todos los archivos digitales, *imágenes en red* o *e-image* –en palabras de Brea– son imágenes latentes (Fontcuberta, 2010a), imágenes en potencia; sobre todo cuando ellas se manifiestan en las redes sociales virtuales como Facebook, donde las imágenes ofrecen infinitas posibilidades de transformación –en términos formales como de sentido– y están en continuo y permanente devenir.

Mieke Bal (2006) al reflexionar sobre los conceptos en los análisis culturales desde una pers-

pectiva crítica, resalta cómo ellos pueden viajar entre las disciplinas y redefinirse como estrategia para potencializar sus dimensiones políticas y de intervención sobre la realidad a partir de la interacción, o sea, a partir de la desestabilización de la relación jerárquica, vertical y binaria entre sujeto y objeto. Si bien, la imagen fotográfica ha estado estrechamente vinculada con la muerte y con el pasado y el *"esto ha sido"* constituye su noema como lo propondrá Roland Barthes (1992), retomó el concepto de *imagen latente* en el sentido literal y metafórico para hablar de las imágenes digitales, empero, lo utilizó para poner en evidencia sus potenciales políticos como productoras de vida en el presente, ya que cuando las imágenes irrumpen en este espacio de frontera que es el ciberespacio, son susceptibles de múltiples transformaciones e intervenciones, y simultáneamente son potencializadoras de relaciones y de sentidos. Por lo tanto, su presencia invita a una continua actualización mediante la mirada, posibilitando y promoviendo diversas formas de subjetividad. La imagen late, y en su latir, produce efectos y afectos que se inscriben en el cuerpo.

Por otra parte, cuando se piensa en las imágenes digitales y sobre todo en aquellas vehiculadas por las nuevas tecnologías, se impone el paradigma de la visión como punto nodal para reflexionar sobre ellas. Sin embargo, al situar la imagen como presencia y preguntarnos por sus efectos, se pone en evidencia cómo la experiencia de la imagen trasciende lo puramente visual. W. T. J. Mitchell (2005) observa que la noción de pureza de los medios, especialmente de aquellos denominados medios visuales constituye un efecto ideológico en el cual se puede percibir la hegemonía del paradigma de la visión en Occidente, y señala que si se analizan estos teniendo en cuenta la experiencia sensorial al igual que sus aspectos semióticos, se puede afirmar que todos los medios son de carácter mixto y apelan permanentemente al fenómeno de la sinestesia.[37] De igual forma, algunas teorizaciones relacionadas con la visión y la percepción visual que han subrayado la estrecha relación de este sentido con el del tacto son retomadas por Mitchell para sustentar que la visión, más que sentido puro (y por lo tanto objetivo, como ha sido la manera moderna de entenderlo) es el resultado de un entrelazado y un anidamiento de lo óptico y lo táctil.

De igual forma, María Puig de la Bellacasa (2009) observa que el interés por reexaminar la relación entre experiencia y subjetividad ha generado una revaloración y resignificación de todos los sentidos, incluyendo la visión y el tacto.[38] Para esta autora, poner énfasis en el tacto conlleva pensar en lo que significa tocar y ser tocado, y al hacerlo, se pone de manifiesto la materialidad del sujeto, del objeto, de la interacción misma, así como su carácter transformador. Por ello, cuestionar el carácter puramente visual de las imágenes y de las nuevas tecnologías y pensar desde una dimensión táctil (literal y metafóricamente) la realidad social, constituye una apuesta política que inspira un sentido de conexión que contribuye a minar las dicotomías y distancias entre sujeto/objeto propias del conocimiento moderno que se asientan en la hegemonía de la visión. Pensar en términos del tocar problematiza la noción de agencia en la producción del conocimiento, puesto que el tocar implica siempre un sentido

de la reversibilidad y de interacción, si toco, soy tocado, lo que conlleva un aumento en la conciencia del carácter incorporado de la percepción, el afecto y del pensamiento. Por ello, Puig de la Bellacasa, invita a efectuar una reapropiación de un universo sensorialmente dominante así como del orden epistemológico ocularcentrista que lo configura, con el ánimo de buscar y proponer formas alternativas de ver.[39]

Para esta autora, la preocupación por "mejorar" la experiencia en el mundo contemporáneo, marcado por tecnologías digitales y redes sociales virtuales deslocalizadas, ha contribuido al desarrollo de tecnologías y aplicaciones táctiles que conjugan los imaginarios culturales del afecto, la sensación de realidad aumentada y promesas de conexión inmediata con nuevas experiencias sensoriales. En el caso de Facebook, la posibilidad de "dar un toque", gesto que al igual que "me gusta", evoca el contacto físico y genera frecuentemente reacciones y emociones que nos conmueven. Es por ello que siguiendo a Bellacasa, considero que las nuevas tecnologías más que ser prótesis del cuerpo, son herramientas existenciales que conectan y ponen en *con-tacto* a las personas con sus redes deslocalizada de afectos, estas tecnologías tocan materialmente a la carne, se *in-corporan*.

De esta forma, reconocer las potencialidades que tienen las imágenes en red desde su condición de latencia y evidenciar la dimensión táctil que tanto ellas como las nuevas tecnologías poseen, complejiza nuestra mirada respecto a las experiencias que con y mediante las imágenes y las tecnologías se pueden tener, ofreciéndonos nuevas perspectivas que nos permiten vislumbrar otras formas de entendimiento sobre su intervención en la constitución de subjetividades, así como reconocer sus potenciales para la transformación de las condiciones materiales y de visibilidad de ciertos sujetos en el presente.

Desestabilizando los límites de lo visible. La dimensión política de las imágenes en red de la intimidad

Además de que se realicen un mayor número de fotografías en situaciones diferentes y se pongan a circular en variados contextos debido a la facilidad y sencillez generada por los cambios en las tecnologías para su producción, es significativo el hecho de que muchas más personas tienen la posibilidad de hacer sus propias imágenes. Los cambios operados en el campo de la fotografía han posibilitado que aquellos sujetos que anteriormente eran objeto de representación desde una mirada hegemónica como las mujeres, las minorías étnicas o las personas con sexualidades no-normativas, puedan comienzar a producir sus propias representaciones, las cuales ponen en tensión las políticas de representación y la visibilidad que sobre estos seres y sus cuerpos operan.

Estas autorrepresentaciones cuando hacen referencia a la intimidad e irrumpen en la red pueden ser consideradas como *cybertouch* (Kuntsman, 2012), noción que hace referencia a los eventos que se manifiestan en la pantalla y mediante tecnologías táctiles que nos afectan, que mueven energías sensoriales y que nos tocan dada su carga emotiva. Además, dado su carác-



Figura 8. Fotografía de perfil July Tatiana Rosero publicada en su perfil de Facebook el 10 de septiembre de 2015

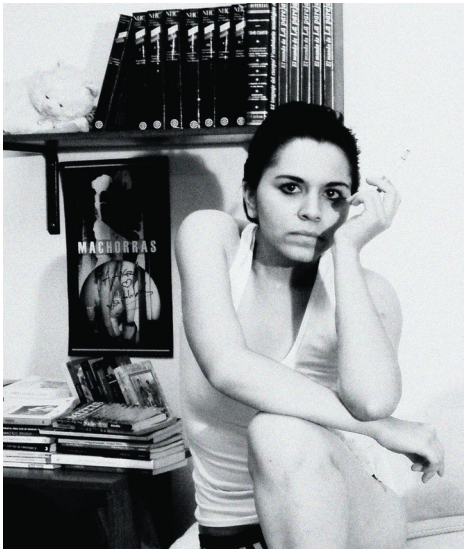


Figura 9. Fotografía de Ángela Robles publicada en su perfil de Facebook el 25 de abril de 2012

ter semiótico-material y productivo pueden generar respuestas emocionales y aportar a la experiencia sensible al movilizar los afectos e inducir múltiples y diversas interpretaciones. Estas fotografías además, al funcionar como una forma de presentación de sí condicionan el establecimiento de posibles *con-tactos* en la red, por lo cual producen una serie de reacciones que vinculan lo afectivo con lo tecnológico y lo político.

Dentro de las autorrepresentaciones en Facebook que fueron analizadas a lo largo de este proyecto, me interesaron particularmente aquellas puestas a circular por mujeres con sexualidades y orientaciones de género no-normativas mediante sus perfiles en Facebook, imágenes que hacen referencia explicita a su sexualidad y sus afectos, en donde se pueden observar escenas y momentos de su intimidad. Estas imágenes "me tocaron" e inevitablemente me recordaron una de las premisas fundantes del feminismo: "lo personal es político", por ello, más que asumirlas como expresiones de la espectacularización de lo íntimo, considero que estas imágenes tienen una dimensión política.

En la tipología que hace Joan Fontcuberta (2010b) sobre los reflectogramas[40] en la red, este autor considera como políticos aquellos que:

> Conlleva[n] una expresión de libertad que debe leerse en clave antisistema: contra el protocolo social, contra el decoro, en fin, contra la moral burguesa y la norma religiosa. Fundir lo "decente" con lo "indecente", cruzar el umbral de lo tolerable, equivale a un lance de provocación con los poderes reguladores de la intimidad. (Página no referida pues no existe numeración en el catálogo).

Aunque Fontcuberta hace explícito el hecho de que en los reflectogramas se combinan y articulan las categorías que propone para su clasificación, esta a mi modo de ver, es ambigua, ya que en algunos casos parte de cuándo se realizan los reflectogramas (celebratorios), en otros para qué sirven (como por ejemplo utilitarios, seductores), pero sobre todo, parte de aquello que representan y cómo lo representan, es decir, de lo que la fotografía muestra (de ahí que pueda proponer también categorías diferenciales entre lo erótico y lo pornográfico). Empero, para mí y para los efectos de este análisis, la dimensión política de las imágenes está vinculada al desarrollo que hace Jacques Rancière en *La partición de lo sensible* (2009) a partir de su interés por replantear la relación entre la estética y la política. Aunque estas reflexiones se refieren a la constitución de lo político en el arte, y las fotografías puestas a circular en Facebook no se inscriben necesariamente en este campo,[41] las considero pertinentes y enriquecedoras para esta reflexión.

Primero, para Rancière, lo político en el arte no hace referencia a las temáticas que abordan las producciones artísticas –que muestra la obra–, ni está determinado por las técnicas que se utilicen o los géneros en los que se inscriba –como lo muestra–. Lo político tampoco estaría relacionado con el hecho de que su producción esté adscrita a un movimiento ideológico o a un régimen político particular –en esa medida, y siguiendo a Rancière no todas las imágenes realizadas por mujeres feministas por ejemplo tendrían de entrada una dimensión política–. La política para Rancière es una forma de experiencia que "trata de lo que vemos y podemos decir al respecto, sobre quién tienen la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo" (2009, p. 10) y por ello, este autor señala que en la configuración misma del campo del arte y de su autonomía, ya existe un componente político –al igual que en la división de lo público y lo privado–, dado que el arte entendido como una "forma de hacer" reorganizó y reconfiguró otras formas del hacer (las artes en el sentido platónico), su relación con las formas de ser y su visibilidad y por lo tanto, efectuó una intervención en el reparto de lo sensible, es decir en:

> [...] ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Esta repartición de partes y lugares se funda en un reparto de los espacios, de tiempos y de formas de actividad

> que determina la manera misma en lo que un común se ofrece a la participación y donde los unos y otros tienen parte en ese reparto (Rancière, 2009, p. 9).

En este sentido, la intervención del arte se traduce en unas formas particulares de visibilidad así como en la inversión/transformación de los ordenamientos jerárquicos de las formas del hacer, y por lo tanto, permite el acceso –o no– de ciertos individuos a ciertos aspectos de lo sensible. Por consiguiente, será la desestabilización de las fronteras que configuran lo sensible, o sea, la intervención de los límites de lo visible y lo decible –ya sea mediante nuevas articulaciones o interconexiones diferentes entre estos–, es decir, "lo que "hacen" con respecto a lo común" (p. 9) lo que constituiría la dimensión política del arte. Por ello también, este autor propone una crítica a la tesis benjaminiana relacionada con el potencial político de las tecnologías de reproducción, y observa que, no ha sido la fotografía o el cine como tecnologías las que han producido una ruptura en relación con la representación, sus temas y sus géneros, ni tampoco en relación con la visibilidad de los seres anónimos y las masas, de lo corriente y lo cotidiano, sino que esta intervención se había producido antes en la tradición novelesca en la literatura. Asimismo, este autor resalta el lugar de la ficción, como elemento central para pensar y hacer inteligible lo real y resalta que: "La política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones", es decir, reagenciamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y podemos hacer" (p. 49), dando cuerpo también a lo común, y por lo tanto, delineando un nosotros históricamente situado.

En consecuencia con lo anterior, considero que las autorrepresentaciones y las imágenes de la intimidad que mujeres con sexualidades no-normativas ponen a circular mediante sus perfiles en Facebook, además de ser parte de las tecnologías de producción de subjetividad, "actos de ver" que tienen efectos instituyentes y constituyentes del sujeto y condicionan los posibles *con-tactos* que en la red se pueden establecer, efectúan una intervención en el reparto de lo sensible, ya que ellas proponen una desestabilización de los límites de la visibilidad del sujeto femenino y de su sexualidad. Estas imágenes *re-presentan* un descentramiento de la mirada y una desconstrucción de los códigos establecidos de carácter hetero y androcentrado, al poner de manifiesto las tensiones y contradicciones que conlleva no reconocerse en la mirada hegemónica, como sucede en el caso de las mujeres lesbianas. Igualmente estas imágenes gracias a su condición de latencia posibilitan otros escenarios para reconstruir y reorganizar unas formas del deseo de maneras diferentes, ofreciendo unas formas de visibilidad que constituye a la vez, condición de posibilidad de las subjetividades de género como la lésbica.

Las imágenes en red de las mujeres que se reconocen y presentan como lesbianas en este espacio fronterizo que es Facebook, operan además una desestabilización entre lo público y lo privado mediante la exposición de la intimidad, y por lo tanto, intervienen las relaciones establecidas entre lo visible y lo decible, ya que



Figura 10. Fotografía de Ángela Robles (alias Angelita) publicada en su perfil de Facebook el 20 de mayo de 2011



Figura 11. Fotografía de July Tatiana Rosero publicada en Facebook el 13 de agosto de 2015

* "En memoria de Nancy Liliana Cárdenas Doncel, mujer campesina lesbiana que en sus múltiples silencios y sonrisas nos enseñó a mantener la calma y a continuar la lucha y cuya partida nos invita a no olvidar que los dolores hay que sanarlos; a quien la sociedad le arrebató la vida de las manos, los prejuicios y las violencias la alejaron, la falta de humanidad la sepultaron y las demandas sociales y sin sentido absurdas hicieron que su corazón dejara de latir". *July Tatiana Rosero Triana*.

"[De]construyen mapas de lo visible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. [Re]definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos" (Rancière, 2009, p. 49). En el caso de las mujeres con las que dialogué, sus fotografías de perfil referentes a su sexualidad no-normativa fueron centrales para la consolidación de la colectiva lesbofeminista *Lobas Furiosas*,[42] colectiva que tuvo una importante actividad tanto en Facebook como en entornos *offline* durante el año 2012. Gracias a las interacciones mediante la plataforma se establecieron vínculos afectivos entre un número importante de personas, muchas de ellas mujeres que han experimentado emociones similares en relación con el hecho de reconocerse y representarse como lesbianas en sociedades machistas y androcentradas como las latinoamericanas. En el grupo encontraron un espacio, una zona de contacto

para establecer lazos, compartir experiencias y recrear sueños, al igual que para manifestar su rechazo e indignación ante la segregación, la discriminación y la exclusión vinculadas al régimen heterosexual. Igualmente, la participación en este grupo fue central para que algunas de estas mujeres se articularan y movilizaran para realizar acciones concretas tanto en espacios *online* como *offline* relacionadas con el reconocimiento de los derechos sexuales y reproductivos como con el rechazo a la violencia de género.

Por lo anterior, considero que cuando las imágenes de la intimidad de mujeres con sexualidades no-normativas irrumpen en la red, reconfiguran la constitución visual de lo social ya que intervienen en las políticas de la visualidad que operan sobre los cuerpos excéntricos, posibilitando nuevas formas de producción de lo común, un común incluyente y respetuoso hacia formas de la experiencia y de la sexualidad diferentes, lo que a mi modo de ver, les otorga su dimensión política.

Algunos cuestionamientos éticos y consideraciones finales

Anteriormente mencioné cómo las nuevas tecnologías y en especial, las redes sociales virtuales plantean nuevas tensiones entre las dimensiones pública y privada de la experiencia en común, aspecto que genera cuestionamientos relevantes y controvertidos respecto al carácter público o privado de las informaciones y los datos que en el ciberespacio circulan. Esto hace que internet constituya un *espacio de incertidumbre* (Estallela, 2011) para el investigador, que demanda profundizar en las reflexiones en torno a la ética de la práctica investigativa, la cual más allá de ser entendida como una regulación normativa y legalista, debería concebirse "como un espacio epistémico cuyo objetivo es la producción de conocimiento sobre los modos correctos de producir conocimiento" (p. 2).

En el caso de mi trabajo, si bien las personas con las que interactúe fueron informadas de mi investigación y aceptaron participar en ella dando su autorización para el uso de algunas de sus imágenes de perfil en el informe final, un acontecimiento sucedido posteriormente ha hecho que vuelva nuevamente a preguntarme sobre los límites éticos de mi trabajo y de la investigación en entornos virtuales y la condición pública o privada de las imágenes que en estas redes se ponen a circular.[43] Dos de las mujeres con las que trabajé sostuvieron a lo largo de la investigación una intensa relación de pareja y muchas de las imágenes que me interesaron y que propiciaron estas reflexiones fueron fotografías relacionadas con su intimidad como mujeres lesbianas. Finalizando el año 2012 terminaron su relación y muchas de las imágenes publicadas en sus perfiles en las que aparecían juntas fueron suprimidas de la plataforma. Hace unos meses me comuniqué con ellas para contarles sobre algunos proyectos editoriales y de socialización de la investigación, y preguntarles si podría usar nuevamente sus imágenes. En las conversaciones que sostuve individualmente con ellas me enteré que debido a la ruptura, una de ellas había eliminado las imágenes no solo de la plataforma, sino de los discos duros, y que solo existía la copia que yo había descargado de la plataforma y las capturas de

pantalla que recogí durante mi trabajo de campo. La otra persona me manifestó su incomodidad de que fueran visualizadas las fotografías de una relación que ya había terminado y me solicitó no usar dichas imágenes. Me preguntaba entonces, ¿qué se debe hacer en estos casos? ¿Cómo pensar estos devenires que no son contemplados muchas veces cuando se termina una investigación, sobre todo cuando se trabaja con las imágenes de otros? ¿Qué pasa cuando una imagen es considerada como una representación coherente de sí (o de un contexto, o de un grupo) y posteriormente ya no se reconocen en ellas? ¿Qué hacer con esas imágenes?

Édgar Gómez y Elisenda Ardévol (2011), cuando reflexionan sobre la fotografía digital observan que estas imágenes "no pueden seguirse pensando como pensábamos las analógicas y, por lo tanto, no podemos separarlas y clasificarlas como hacíamos con las anteriores, por ejemplo pensando que las fotos personales puestas en internet son públicas o que las fotos públicas pueden hacerse personales" (p. 95), en consecuencia, resulta importante no solo tener en cuenta los contextos donde las fotografías irrumpen y adquieren unos sentidos concretos, sino que resulta necesario comprender la concepción que los sujetos tiene sobre sus propias fotografías al igual que respetar sus decisiones respecto a ellas (publicarlas, archivarlas, manipularlas, borrarlas) entendiendo que las dimensiones públicas y privadas de la imagen son umbrales en tensión y en continua fluctuación, así como lo son los límites de la intimidad. Estos límites a su vez, están articulados con las condiciones de posibilidad de la visibilidad como sujetos y con su permanente reconfiguración. Por ello, una ética situada en la investigación como lo propone Estalella (2011), resulta una apuesta política ya que si bien de la dimensión ética se desprenden unas formas del hacer y unos valores específicos de la investigación, "no podemos determinar *a priori* cuáles son los valores que debemos preservar y que no podemos prever las implicaciones de adoptar determinadas decisiones metodológicas" (p. 7).

Inicié este recorrido preguntándome por los efectos que tienen los autorretratos y las autorrepresentaciones que se ponen a circular en Facebook, en relación con la producción de subjetividad de género a partir de los cambios en los usos sociales de la fotografía articulados a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. En el trasfondo de mi búsqueda estaba presente un cuestionamiento relacionado con lo que "hacen" las imágenes, sus potencialidades y su capacidad de agencia en las políticas de la representación y de la visibilidad que operan, en el contexto colombiano sobre sujetos excéntricos. Para responder a esta pregunta, me pareció valioso poner de manifiesto las particularidades de las imágenes en red desde su condición de latencia así como reivindicar su dimensión táctil (al igual que la de las tecnologías) como líneas de fuga para descentrar la visión y abordar sus potencialidades políticas.

En este desplazamiento, la pregunta que se plantea de Mitchell (1996) ¿qué quieren las imágenes realmente?, fue una invitación también. Evidentemente, no todas las imágenes quieren lo mismo, sin embargo, creo que las reflexiones de Mitchell al respecto son acertadas en relación con algunos de sus deseos. Comparto el hecho

de que las imágenes no desean ser reducidas ni subsumidas en el lenguaje, y por ello, tampoco quieren ser interpretadas o decodificadas a partir de marcos fijos y estables inspirados en los análisis textuales y lingüísticos. También creo que las imágenes no quieren hacer parte de una sola historia –sea esta del arte, de una nación o la de una persona–, ellas quieren, por el contrario, participar activamente en múltiples historias, ser entendidas como parte de un entramado complejo de articulaciones en la producción de lo social –que no se limita únicamente al campo de lo visual entendido desde nociones de pureza ni tampoco que responde a algún tipo de jerarquía sensorial–. Creo que, al igual que otros seres, ellas desean transitar, y en esa medida, desean que las pensemos considerándolas como seres que toman posiciones particulares y que reconfiguran permanentemente su singularidad, sobre todo, cuando ellas se manifiestan y materializan en espacios fronterizos como pueden ser las redes sociales virtuales. Es por ello que las imágenes nos demandan nuevas categorías, más imaginativas, para dar cuenta de su dinamismo, su transitoriedad, de su potencia e intuyo que para ello, a lo mejor será necesario cerrar los ojos nuevamente, obturar la mirada y así poder percibirlas en otras dimensiones y desde otros lugares. Sin embargo, considero que lo que más quieren las imágenes hoy en día, al menos aquellas que irrumpen en los perfiles de las redes sociales como Facebook, es antes que nada, ponernos en *con-tacto* con nosotros y con los otros, propiciando las condiciones de visibilidad necesarias para construir realidades más vivibles e incluyentes para todos los seres y ahí radica para mí, su gran potencia.

Referencias

Anzaldúa, G. (1999). *The Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ariés, P. y Duby, G. (1991). *La historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.

Ardévol, E., Beltrán, M., Callen, B. y Pérez, C. (2003). Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada. En *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e investigación social* N° 3. (pp.72-92). Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700305

_____. (2006*). En búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico.* Barcelona: Editorial UOC.

Atlelstan, A. y Deller, R. (2013). Visual methodologies. En *Graduate Journal of social science,* Vol. 10. Issue 2. Recuperado de http://gjss.org/?q=issues/10/02

Austin, J. (1990). *Como hacer las cosas con palabras. Palabras y acciones.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Bal, M. (2004). El escencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. En *Estudios visuales,* N° 2, (pp. 11-49). Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf

_____. (2006). Conceptos viajeros en las humanidades. En *Estudios Visuales,* N° 2. (pp. 28-77). Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf

Barthes, R. (1986). La imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* (pp. 11- 67) Barcelona: Paidós Ibérica.

_____. (1992). *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Iberoamérica.

Baudrillar, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kayros.

_____. (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.

Beaulieu, A. (2004). Mediating ethnography. Objetivity and the making of Etnographies of the Internet. En *Social Epistemology,* Vol. 18. N° 2-3, (pp.

139-163). Recuperado de http://courses.washington.edu/com529/page2/page10/files/page10_4.pdf

Belting, H. (2007). Medio-Imagen-Cuerpo. Introducción al tema. En *Antropología de la imagen* (pp. 13-70). Buenos Aires: Katz Editores.

Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berlant, L. y Warner, M. (1998). Sex in public. En *Critical Inquiry,* Vol. 24 N° 2, (pp. 547-566.). Recuperado de ttp://www.jstor.org/discover/10.2307/1344178?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21101640894137

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

Brea, J. (2003). Fabricas de identidad. (Retóricas del autorretrato.). En *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (pp. 92-100). Recuperado de https://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf

_____. (2005). Los Estudios visuales. Por una epistemología política de la visualidad. En Brea J. (Ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Madrid: Akal.

_____. (2007). *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisha.

_____. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Madrid: Akal.

Butler, J. (2002). *Los cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del "Sexo".* Buenos Aires: Paidós

_____. (2007). *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.

Cabrera, M. (s.f.). Estudios visuales. En *Proyecto Diccionario del pensamiento alternativo II*. Recuperado de http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191

Cánepa, G. (2012). Imágenes del mundo, imágenes en el mundo. Del archivo a los repertorios visuales. En *Cátedra Jaime Michelsen Uribe. Imago y Keres: Reflexiones en torno a la imagen y la violencia*. Bogotá, Politécnico Grancolombiano. [En línea]. Recuperado de http://alejandria.poligran.edu.co/data/publ/memorias/0002/flip/8.pdf

Castaño, C. (2005). *Las mujeres y las tecnologías de la información. Internet y la trama de nuestras vidas*. Madrid: Alianza.

Castells, M. (1999). La sociedad Red. Vol. I. En *La era de la información: Economía sociedad y cultura*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Chalfen, R. (1987). *Snapshots versions of life*. Bowling Green State University Popular Press.

Costa, J. (1991). *La fotografía entre sumisión y subversión*. México: Trillas.

Da Silva, L., Giordano, M. y Jelin, E. (2010). *Fotografías e identidad. Captura por la devolución de la cámara.* Buenos Aires: Nueva Trielce.

Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo.* Madrid: Pre-Textos.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia, ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.

_____. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En María C. Cangiamo y Lindsay DuBois. (comp.). *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (págs. 73-113). Recuperado de http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.caladona.org%2Fgrups%2Fuploads%2F2011%2F02%2Fsujetos-excentricos-teresa-de-lauretis.doc&ei=DVroUIOpNYf68QSfi4Ew&usg=AFQjCNFrxgmy_HIU1yY7sQiSfuG95PUtSw

_____. (1989). Tecnología de género. En *Technologies of genders. Essay on Theory, Film and Fiction* (pp.1-30). London: Macmillan Press. Recuperado de http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos.* Buenos Aires: La Marca Editora.

Elías, N. (1998). ¿"L'Espace privé", o "Privatraum" o "espacio privado"? En *La civilizacion de los padres y otros ensayos* (pp. 351- 365). Bogotá: Norma.

Enguix, B y Ardèvol, E. (2010). Cuerpos "hegemónicos" y cuerpos "resistentes": el cuerpo objeto en webs de contacto. En Marti, J. Y Aixela, Y. (Coords) *El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias sociales y humanas* (pp. 333- 350). Institución Milá y Fontanals - CSIC Barcelona: Alta Fulla.

Escobar, A. (2005). Bienvenidos a cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura. En *Revista de Estudios Sociales,* Vol. 22, (pp.15-35). Bogotá: Universidad de los Andes.

Estalella, A. (2011). *Hacia una ética de la investigación como espacio epistémico. Dilemas de la indagación antropológica en internet.* (Borrador en revisión). Recuperado de http://www.estalella.eu/wp-content/uploads/2009/04/Estalella_Dilemas-Eticos-Problemas-Metodologicos-borrador.pdf

Estalella, A. y Ardévol, E. (2007). Ética de campo. Hacía una ética situada para la investigación etnográfica de internet. En *Forum: Qualititave Social Research FQS,* Vol. 8 Nº 3, Art. 2. Recuperado de http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/277/610

_____. (2010). Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual. En *Revista Chilena de Antropología Visual,* Vol. 15, (pp.1-21). Recuperado de http://www.rchav.cl/imagenes15/imprimir/ardevol_&_estalella_imp.pdf

_____. (2011). E-researche: desafíos y oportunidades para las ciencias sociales. En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, 18*(55), (pp. 87-111). México: Universidad Autónoma del Estado de México Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10515210004

Fernández, M. *et al*. (1994). *Nuevas tendencias en la informática: arquitecturas paralelas y programacion declarativa.* IV curso de Informática de la Universidad de Castilla-La Mancha: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España.

Fontcuberta, J. (1990). *La naturaleza de la fotografía. Fotografía conceptos y procedimientos. Una Propuesta metodológica.* Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2010a). *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2010b) La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en internet. En Fontcuberta, J. (Ed.), *A través del espejo.* (Sin numeración de páginas). Barcelona: La Oficina.

Foucault, M. (1990). *Las tecnologías del yo y otros textos afines.* Barcelona: Paidós.

_____. (1991). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. I. México: Siglo XXI Editores.

Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre la fotografía digital*. Barcelona: UOC.

Gómez, E. y Ardévol, E. (2011). Imágenes revueltas. Los contextos de la fotografía digital. En *QuAderns-e,* Nº. 16 (1-2), (pp. 89-102). Recuperado de http://www.antropologia.cat/quaderns-e-172

Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales ¿No hay más que eso? En Hall, S. y Du Guy, P. (Comps.), *Cuestiones de Identidad cultural* (pp.148-180). Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. En *Tábula Rasa, Revista de Humanidades,* Nº 10, (pp. 13-48.) Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Gruffat, C. y Schimkus, R. (2010). La arquitectura es la política de la red. Facebook y sus rivales. En Piscitelli, A. Adaime I. y Binder I. (Comps.), *El proyecto Facebook y la posuniversidad. Sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje*

(pp. 71- 84). Colección Fundación Telefónica. Barcelona: Ariel

Gutiérrez, M. (2012). Antropología visual y medios digitales: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. En *Revista de Antropología Experimental,* Nº 12 (pp. 101-112). Recuperado de http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1851/1607

Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita "identidad"? En Hall, S. y Du Guy, P. (Comps.), *Cuestiones de Identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2010a). El trabajo de la representación. En Restrepo, Walsh & Vich. (Eds.), *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 447-482). Bogotá: Envión Editores.

Hall, S. (2010b). Representación. Representaciones culturales y prácticas significantes. Introducción. En Cruces, F. y Pérez, B. (Comp.). *Textos de antropología contemporánea* (pp. 59-73). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La Reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Haraway, D. (2004). Testigo_Modesto@Segundo_milenio.HombreHembra©_conoce_oncoraton. Barcelona: UOC.

Hine, C. (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona: UOC.

Hoggart, R. (1958). *The Uses of literacy. Aspects of Working-Class Life with special reference to publications and entertainement*. Harmondsworth: Penguin Book.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicacion.* Barcelona: Paidós.

Kuntsman, A. (2004). Cyberethnography as homework. En *Anthropology Matters,* Vol. 6 (2). (pp.1-10). Recuperado de http://www.anthropologymatters.com/index.php/anth_matters/article/view/97/191

_____. (2012). Introduction: Affective fabrics of digital cultures. En Karatzogianni & Kuntsman. (Eds.). En *Digital Cultures and the politics of emotion Fellings, affects and technological change* (pp. 1- 17) Londres: Palgrave Macmillen.

Levy, P. (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Antropos.

Lister, M. (1997). Ensayo introductorio. En Lister, M. (Comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp.13-43). Barcelona: Paidós.

López, G. y Ciuffoli, C. (2012). *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. Tucumán: La Crujía Ediciones

MacDougall, D. (2006). *The corporeal image film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.

Marcus, G. (2001). Etnografía en / del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. En *Revista Alteridades,* Nº *22* (11), (pp. 111-127). Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, México.

Martínez, B. (2006). *Homo Digitalis: Etnografía de la cibercultura*. Bogotá: Ediciones Uniandes – CESO.

Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. (2014). *Boletín Trimestral de las TIC.* Recuperado de http://colombiatic.mintic.gov.co/602/articles-5550_archivo_pdf.pdf

Mitchell, W. J. T. (1998). *The reconfigurate eye. Visual truth in the postphotographic Era*. Cambridge: MIT Press.

_____ (2003). Mostrando el ver. En *Estudios visuales,* Nº 1, (pp.17-39). Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf

_____. (1996). What the pictures "really" want? (pp. 71-82). En *October N*º 77. Recuperado de http://www.jstor.org/discover/10.2307/778960?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21101688119677

_____. (2005). No existen los medios visuales. En Brea, J. (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp.17-25). Madrid: Akal.

_____. (2009). El Giro pictorial. En *Teoría de la imagen* (pp.19-38) Madrid: Akal.

Moxley, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. En *Estudios visuales,* Nº 6. (pp. 7- 27). Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós Iberoamérica.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Preciado, B. (2008). *Testoyonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology. Enganging the sens.* New York: Routledge.

Puig de la Bellacasa, M. (2009). Touching technologies, touching visions. The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking. En *Re-tooling Subjectivities: Exploring the Possible with Feminist Science and Technology Studies. American Journal of Cultural Sociology,* Nº 28, (pp. 297-315). Recuperado de http://www.palgrave-journals.com/sub/journal/v28/n1/pdf/sub200917a.pdf

Rancière, J. (2009). *La partición de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: LOM Ediciones.

_____. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Ruby, J. (2000). *Picture culture. Explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. (2007). Los últimos 20 años de la antropología visual –una revisión crítica–. En *Revista Chilena de Antropología Visual,* Nº 9, (pp.13-18). Recuperado de http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimr/ruby.pdf

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires.

Scott, J. (2012). Experiencia. (Silva, M. Trad.). En *Critical Inquiry,* Nº 17, (pp.773-797). Recuperado de http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf

Sibilia, P. (2009). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Silva, A. (1998). *Álbum de Familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.

Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. México: Santillana.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias.* Barcelona: Gustavo Gili.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Thompson, E. (1984). *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial.* Barcelona: Grijalbo.

Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

Van der Heide, B., D'Angelo, J. y Schumaker, E. (2012). The effect of verbal vs photographic self-presentation in impression formation in *Facebook*. En *Journal of Communication,* Vol. 62, Issue 1 (pp. 98-16). Recuperado de http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1111/j.1460-2466.2011.01617.x/asset/j.1460-2466.2011.01617.x.pdf?v=1&t=hbvkerx4&s=b08ffa5e5bae291d8d2ecd4dbb6b3a8fe4934fe2

Wajcman, J. (2006). *Tecnofeminismo*. Madrid: Cátedra.

Walther, J., Van der Heide, B., Kim, S., Westerman, D. y Tog, S. (2008). The role of friends' Appearance and Behavior on Evaluation of Individuals on *Facebook*: Are we known by de Company We Keep? En *Human Communication Rechearch,* Vol. 34, Issue 1 (pp. 28-49). Recuperado de http://stong.wayne.edu/files/HCR_2008.pdf

Williams, R. (2000). Estructuras del sentir. En *Maxismo y Literatura*. (pp. 150- 158). Barcelona: Península.

_____. (2001). *Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Cambirdge a Orwell.* Buenos Aires: Nueva Visión.

_____. (2008). La cultura es algo ordinario. En *Historia y cultura común* (pp.37-62). Madrid: Libros de La Catarata.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. Ciber(espacio) y (auto)gestión del yo.* Madrid: Fócola Ediciones.

_____. (2011). Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online. En *Aspeakía. Investigació Feminista,* Nº 22, (pp. 115-119.). Recuperado de

http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/257292/344383

_____. (2014). Arte, feminismo y tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. En *Quaderns de psicología,* Vol. 16. N°1, (pp. 97-109). Recuperado de www.quadernsdepsicologia.cat/article/download/v16-n1-zafra/899

Notas al pie

1 Cuando Jacques Rancière (2011) reflexiona sobre alteridad de las imágenes observa que "la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son solo palabras" (p. 28).

2 El término Web 2.0, acuñado por Tim O'Reilly (2004), hace referencia a un segundo momento de internet que promueve nuevas formas de interacción con y entre los usuarios en la red. Gracias a las nuevas herramientas de diseño web y su facilidad de uso, en el contexto de la Web 2.0 serán posibles nuevas experiencias para los usuarios, particularmente en lo relacionado con la comunicación instantánea y la interacción en línea. Disponible en http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html

3 De igual manera sucede con el acceso a las nuevas tecnologías y con la conexión a internet que ha generado lo que se denomina "brecha digital". Según los datos ofrecidos en el *Boletín Trimestral de las TIC* del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones para el cuarto trimestre del 2013, en Colombia había 8'215.780 suscriptores de internet banda ancha, y en total se calcula en 9'091.322 los suscriptores a internet fijo y móvil. (Ver: http://colombiatic.mintic.gov.co/602/articles-5550_archivo_pdf.pdf). Para un análisis sobre el impacto diferenciado del uso de las tecnologías de la comunicación y la información en relación con el género en el contexto español y europeo, ver Castaño (2005).

4 Retomo el término tecnocientífico en el sentido propuesto por Donna Haraway "para designar densos nodos de actores, humanos y no humanos, aliados en virtud de tecnologías sociales y semiótico-materiales , a través de las cuales se constituye lo que se consideran como hechos y naturaleza por, y para, millones de personas" (2004, p. 68).

5 La ficción para Rancière (2009), difiere del simulacro y constituye una forma de reorganización de la historia que permite hacer inteligible lo real. El lugar de la ficción en fotografía es desarrollado por Costa (1991), quien la reconoce como un elemento clave de la creatividad y observa que toda fotografía es una ficción en la medida que es una re-presentación en donde la realidad es intervenida y organizada mediante el lenguaje propio del medio.

6 Si bien este trabajo se centra en la producción de subjetividad, no se puede desconocer el estrecho vínculo entre subjetividad e identidad. Para una reflexión crítica en torno al concepto de identidad ver: Hall (2003); Grossberg, (2003).

7 El lugar de la performatividad en la producción de subjetividades de género ha sido ampliamente expuesto por Judith Butler (2007).

8 Ver http://newsroom.fb.com/company-info/. Recuperado el 15 de junio de 2015.

9 http://www.owloo.com/facebook-stats/colombia/. Recuperado el 15 de junio de 2015.

10 El registro de los datos e información personal es opcional al igual que la publicación de foto de perfil.

11 Otras redes sociales como Flickr tiene un límite para la publicación de 200 fotografías en cuentas gratuitas o permiten abonarse como *Linked.in* para tener acceso a mayor información.

12 Según un estudio realizado por *Trendforce*, en el primer semestre de 2014 se vendieron 266.9 millones de *smartphones* a nivel mundial, lo que representa un incremento del 1,13 % respecto al trimestre anterior. Ver http://press.trendforce.com/press/20140417-1279.html. Recuperado el 25 de julio de 2014.

13 Ver https://developers.facebook.com/docs/concepts/opengraph/overview/

14 López y Ciuffoli siguiendo a Jenkins (2008) subrayan que "la convergencia cultural es un complejo proceso en los modos de producción y de consumo de los medios y altera la relación entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público y cuyo autor principal son las audiencias participativas" y observan

que "es cultural más que tecnológica y configura un escenario que fomenta la participación y la inteligencia colectiva de los usuarios" (2012, p .49).

[15] Este algoritmo asume que todas las acciones en la plataforma son objetos (publicaciones de imágenes o videos, estados personales, enlaces externos) y a partir de tres elementos: *la afinidad*, *la relevancia* y *el tiempo de publicación*, elabora los cálculos que redefinen constantemente la información que aparecerá publicada en el muro de cada usuario. Ver http://thenextweb.com/socialmedia/2011/05/09/everything-you-need-to-know-about-facebooks-edgerank/

[16] Ver http://www.intel.com/museumofme/r/index.htm

[17] A propósito de la presencia de ciertos sujetos en el espacio social, Haraway (2004) señala que "el *modo* de presencia y ausencia cambia según la posición diferenciada de ciudadanos y ciudadanas dentro de la cultura visual [...] de la tecnociencia, más aún que la presencia o la ausencia absoluta" (p. 234).

[18] Desde la segunda mitad del siglo XIX fueron propuestos protocolos para el uso de la fotografía como herramienta de identificación y con fines judiciales, por ejemplo el *bertillonaje* del fránces Alphone Bertillon. Desde ese momento se han establecidos protocolos y códigos (como el tipo de fondo y la pose así como los requerimiento de iluminación y de proporción del rostro) que se utilizan para los documentos de identificación institucional como son las fotografías de la cédula o del pasaporte.

[19] La tesis de Sibilia hace eco a la propuesta de Guy Debord (2000) quien planteara la colonización del espectáculo de todas las dimensiones de la experiencia humana, en el cual las representaciones tienen un lugar predominante y se constituyen como ejes centrales en la relaciones entre los sujetos y de los sujetos con el mundo.

[20] En sintonía con lo planteado por Berlant y Warner, De Lauretis (1993) apunta: "Más aún, el obcecado hábito mental de asociar la sexualidad (como actos sexuales entre la gente) con la esfera privada o la privacidad individual, aun cuando una se encuentre constantemente rodeada por representaciones de la sexualidad (imágenes visuales y verbales de los actos sexuales o imágenes alusivas al acto sexual entre la gente), tiende a negar lo obvio, la naturaleza pública del discurso sobre la sexualidad, y a lo que Foucault ha llamado 'la tecnología del sexo', los mecanismos sociales (desde el sistema educativo a la jurisprudencia, de la medicina a los medios, etc.) que regulan la sexualidad y la imponen y que la regulan e imponen como heterosexualidad" (p. 10).

[21] Una reflexión sobre el trabajo de Intimidad Romero es presentada por Bernando Villar en *"Flujos comunicativos cotidianos como experiencia artística. Fotografía digital y redes 2.0"* en la segunda parte de este volumen. (Nota del editor).

[22] La baja calidad de las fotografías digitales que circulan en la red es resaltada por Fontcuberta (2010b), quien observa que lugar del error fotográfico, entendido como "desviaciones respecto a ciertos estándares normativamente aceptados" (estéticos y técnicos), más allá de ser una limitante, ha abierto un campo de posibilidades para la creación fotográfica. Hoy en día existen varias aplicaciones de tratamiento de la imagen como Hisptamatic, Retrocamera e Instagram que ofrecen una serie de filtros que simulan las características de falta de calidad de estas fotografías.

[23] Otro *modo de ver* compartido se materializa en la *mirada turística* y es puesto en evidencia en el trabajo *Photo Opportunities* de la artista franco-suiza Corinne Vionnet que es presentado en la segunda parte de esta compilación. (Nota del editor).

[24] La conciencia mestiza a la cual se refiere Anzaldúa asi como la figura del *cyborg* propuesta por Donna Haraway, son figuraciones que permiten a estas pensadoras feministas proponer rupturas a la dicotomía objeto/sujeto en la producción de conocimiento en Occidente y potencializar de manera creativa las particularidades y tensiones como por ejemplo, la ambigüedad; que plantea una identidad fronteriza en aras de establecer puentes entre las culturas y construir realidades menos violentas y excluyentes. Para una reflexion sobre el lugar de las figuraciones en la creación artística y en el pensamiento feminista ver: Zafra (2014).

[25] Es importante aclarar que, aunque este estudio no pretendió ser una etnografía, partimos del hecho de que "una actitud etnográfica, sin limitarse a una disciplina específica, es un tipo de atención práctica y teórica, una manera de permanecer sensata y responsable" (Haraway, 2004, p. 221) y por ello los aportes metodológicos y las

reflexiones que desde este campo se han realizado, fueron sumamente enriquecedores para su desarrollo.

[26] La investigación desarrollada por Kuntsman sobre los inmigrantes rusos en Israel pertenecientes a la comunidad LGBTI se enfoca en lo que ella denomina *Russianscape*. Algunos de esos paisajes emergen *online* y se constituyen como lugares emocionales para compartir experiencias relacionadas con la diferencia cultural y sexual. Se retoma el concepto de *home* (hogar) y *homework* (tarea, trabajo para la casa) en inglés para conservar el sentido del juego de palabras propuesto por la autora que se pierde con su traducción al español.

[27] Se calculaba que para diciembre de 2013 había 1,230 millones de usuarios activos de Facebook, quienes han publicado 400 billones de fotografías en el portal desde 2005. Ver http://www.europapress.es/portaltic/socialmedia/noticia-asi-era-the-facebook-2004-asi-facebook-2014-20140204093836.html

[28] Aunque no se pueden equiparar los perfiles en Facebook con los blog personales, Anne Beaulieu (2004) resalta cómo en los estudios etnográficos en/con internet, realizar un blog hace parte de las estrategias de objetivación que utiliza el investigador, sirviendo en algunos de los casos, ya sea como diario de campo digital que puede dar cuenta del desarrollo y avance de la etnografía, como contexto y medio de comunicación para la socialización de los resultados de investigación y también como espacio para visibilizar la subjetividad del propio investigador. Un ejemplo de ello es el blog realizado por Adolfo Estalella a lo largo de su investigación sobre bloggers. Ver: Estallela y Ardévol (2011).

[29] Ver Ardévol (2006).

[30] Los métodos *online* de investigación engloban las adaptaciones y reformulaciones de técnicas y métodos convencionales (entrevista, grupos de discusión, etc.) como otras propuestas innovadoras relacionadas con el análisis de hiperenlaces y redes desarrollado en la red.

[31] José Luis Brea define la cultura "como un cierto régimen generalizado de representación que articula y condiciona los ordenes discursivos y visuales" (2007, p. 17).

[32] El concepto de *imagen en red* remite a la propuesta de Manuel Castells (1999), pero como lo subraya Gómez (2012): "no solo hace un guiño a internet, sino que hace referencia a un tipo de organización determinada y a la interdependencia de elementos necesarios para su creación" (p. 232). De igual forma este concepto no hace referencia a imágenes de carácter fotográfico únicamente, ampliando así el espectro de lo visual (p. 232).

[33] Gómez desarrolla una etnografía con el grupo de fotógrafos SortidazZ en la red Flickr y observa las transformaciones en el campo fotográfico (en el sentido desarrollado por Bourdieu) a partir de las nuevas prácticas que articulan la fotografía digital y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Propone la emergencia de una cultura fotográfica, "la cultura Flickr", haciendo eco y efectuando una actualización del trabajo desarrollado por Richard Chalfen (1987), remarcando que "la cultura Flickr supone un modo de entender la práctica fotográfica en el marco más amplio de lo que se ha denominado la cultura digital" (p. 231), y por lo tanto excede el uso específico de esta plataforma.

[34] Para una reflexión sobre la materialidad de la imagen, ver Hans Belting (2007) y Fontcuberta (2010b).

[35] Pierre Bourdieu (2003) en su estudio sobre la práctica fotográfica aficionada en los años 60 en Francia observó cómo esta estaba estrechamente vinculada con los momentos significativos y extraordinarios de la experiencia como los bautizos y matrimonios por ejemplo, momentos rituales y por ello la práctica de la fotografía se constituye como un instrumento de integración social.

[36] El término latencia en informática hace referencia al tiempo de calaje en la transmisión de la información o sea la diferencia entre "el tiempo que la aplicación interviene en realizar cálculos, (T cal) y el tiempo que interviene en la comunicación entre procesos (T com) [...]. La latencia de una red puede definirse como el tiempo transcurrido desde cuando la cabecera de un mensaje entra a la red en el nodo de origen hasta que la cola llega al tiempo de destino" (Fernández, 1994 p. 17). Por ello todas las redes y los procesos digitales tienen un retardo calculado en nanosegundos.

[37] Para una crítica al "esencialismo visual" y la idea de "pureza" de la visón, ver Mieke Bal (2004).

[38] Un ejemplo de ello es la reflexión desarrollada por Juhani Pallasmaa (2006) que pone de manifiesto el carácter

háptico y sensorial de la experiencia de la arquitectura y cuestiona el ocularcentrismo presente en el pensamiento moderno.

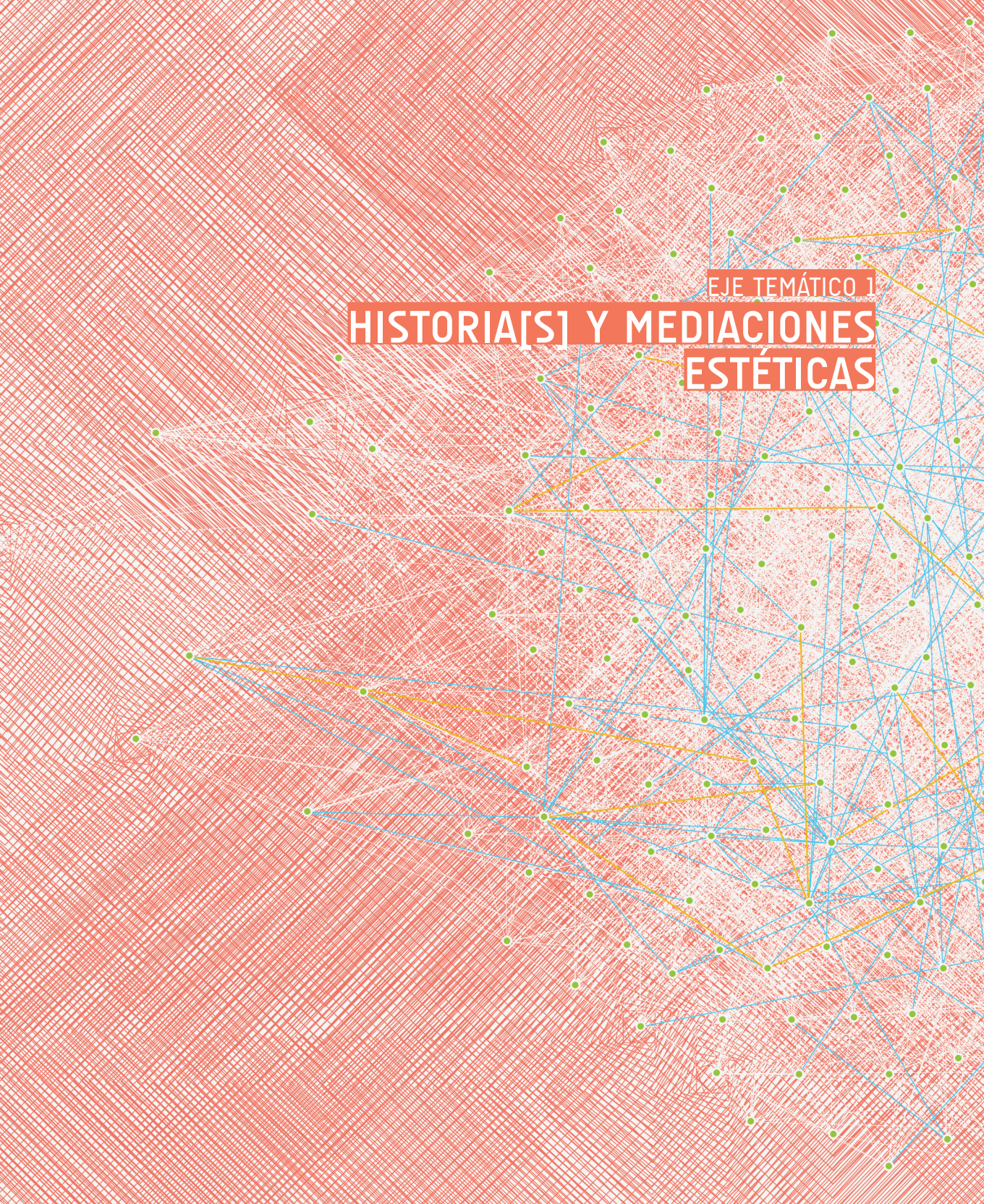
[39] Para una reflexión sobre las tecnologías de la visualización y el lugar del tacto y la visión en cultura occidental moderna, ver Donna Haraway (2004).

[40] Denominación que este autor propone para los autorretratos realizados mediante superficies reflectantes.

[41] Si bien seis de los perfiles seleccionados pertenecen a mujeres que trabajan con imágenes entre ellas cuatro estudiantes de comunicación y medios audiovisuales y tres artistas visuales (entre ellas Andrea Barragán cuyo trabajo se presenta en la segunda parte de esta compilación), no todas las fotografías puestas a circular mediante los perfiles remiten a su trabajo creativo. Sin embargo no se puede desconocer una sensibilidad particular de estas mujeres hacia el trabajo con las imágenes que se evidencia en las fotografías de perfil analizadas para este proyecto.

[42] Ver https://www.facebook.com/lobasfuriosas?fref=ts

[43] En términos legales estas imágenes pertenecen a Facebook, lo cual complejiza el problema en términos de derechos de autor y propiedad de las imágenes. Aunque este aspecto resulta importante por cuestiones de los alcances de este texto, no es abordado.



EJE TEMÁTICO 1

HISTORIA[S] Y MEDIACIONES ESTÉTICAS

La [re]construcción de la historia debe pensarse como una multiplicidad de voces, respuesta de la acción y movimiento pendular entre la experiencia del común y los lugares que estructuran y arbitran el conocimiento. En la historia y desarrollo de las imágenes desde un contexto tecnosocial, es precisamente desde el espacio colectivo donde se identifica el intrincado tejido entre pasado y presente que convive en los regímenes de la visión y en las formas de ver, producir y entender las imágenes. La fotografía no puede desterritorializarse de otros medios de representación ni del hacer común y cotidiano aunado a la práctica especializada o anclada en argumentaciones estéticas, razón por la cual el entendimiento de sus causalidades, desarrollos y actualizaciones debe ser vista siempre desde la periferia. Entendemos como historia una narración inacabada, constantemente puesta en contradicción, atravesada por los cuerpos que poseen y no una voz: un encuentro de discursos y apuestas interdisciplinares que sitúan coordenadas en un espacio en constante reconfiguración.

Tomando como punto de partida posiciones y estructuras del conocimiento aparentemente heterogéneas, el eje temático "Historia[s] y mediaciones estéticas" aborda desde aspectos teóricos y críticos la interacción entre tecnología y sociedad, en particular el lugar de la imagen y la información en el contexto de la digitalización evidenciando imbricaciones entre la experiencia estética y la técnica, la configuración del arte en los nuevos medios y las estructuras de poder y regulación discursiva que los traspasa y determinan.

¿POR QUÉ BORRÉ MI CUENTA DE FACEBOOK?*

Autor

Man Bartlett

Artista multidisciplinario que vive y trabaja en Nueva York. Dentro de su diverso trabajo se encuentran dibujos, collages, videos, performances y proyectos digitales que usan las plataformas en línea como medios para la crítica social desde una posición subversiva. Bartlett ha realizado gran número de exposiciones y acciones entre las cuales se encuentran: The V&A Museum (Londres), The Brooklyn Museum, una tienda Best Buy, el Museo Freies (Berlín), Eyebeam (Nueva York), Flux Factory (Long Island City), iMOCA (Indianapolis), Port Authority Bus Terminal, Winkleman Gallery, Skydive Art Space (Houston), Platform Gallery (Seattle), Hinge Gallery (Chicago) y el Whitney Museum of American Art, entre otros. Bartlett también ha participado en talleres intensivos en VCCA, Flux Factory, The Wassaic Project y con Residency Unlimited como el primer artista en realizar residencia en torno al tema de las redes sociales virtuales.

Contacto: studio@manbartlett.com
http://manbartlett.tumblr.com
http://www.manbartlett.com/

* El presente texto traducido del inglés especialmente para esta edición es publicado originalmente en el blog HYPERALLERGIC. Sensitive to Art & its Discontents (10 de julio de 2012). http://hyperallergic.com/54018/man-bartlett-why-i-deleted-my-Facebook-account/ (Nota del editor).

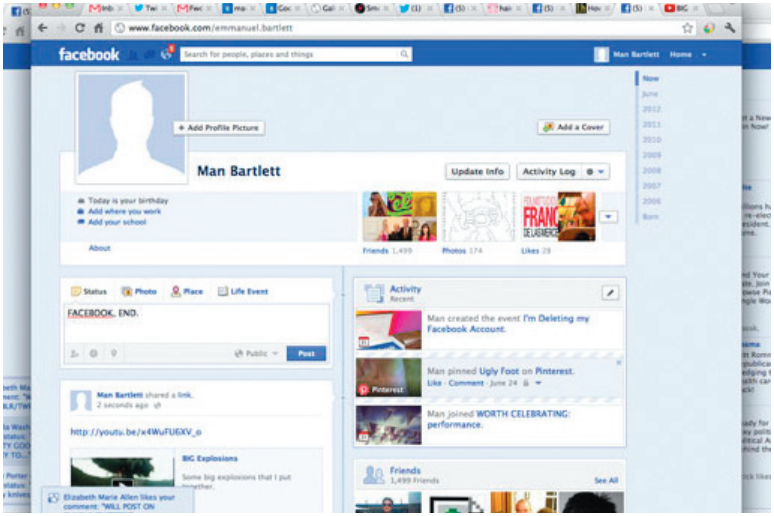


Figura 1. Los últimos segundos de mi cuenta de Facebook (*The last few seconds of my Facebook account*)

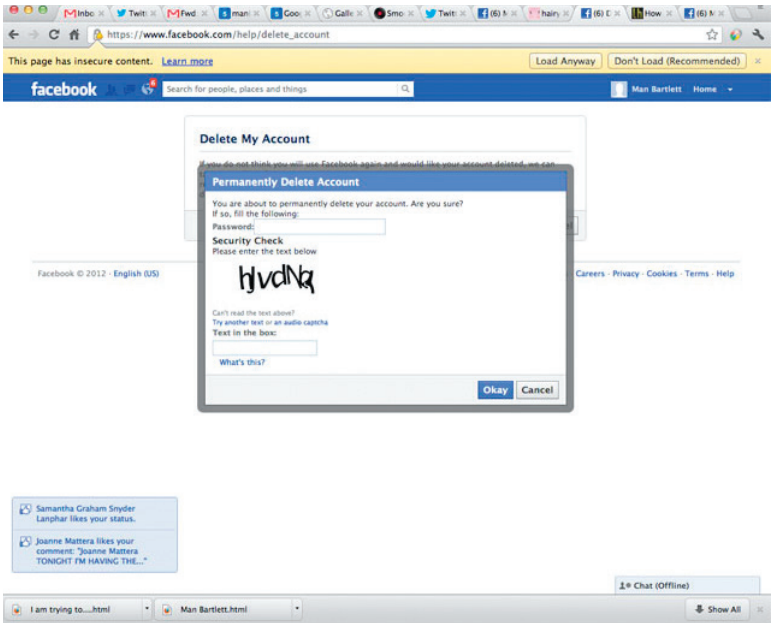


Figura 2. Eliminación permanente de cuenta (*Permanently Delete Account*)

En el año 2010 estuve cerca. Fue en la época cuando se armó el gran alboroto por los cambios que Facebook hizo a su *Política de privacidad* (Lyons, 2010). ¿Lo recuerdan? ¿No? ¡Qué bien!, a mí también se me había olvidado, a pesar de lo enojado que estaba en ese momento. En ese entonces me dije que no podía dejar mi *red de amigos* y posiblemente era cierto. Facebook brindaba mucha visibilidad a mi trabajo y me proveía directamente algunas ventas de este. Pero esta vez era diferente, en un momento llegaré al *porqué*, pero primero, enunciaré a continuación el *cómo*.

Me demoré cuatro días para borrar mi cuenta de Facebook. Me tomó todo ese tiempo *salirme* de este servicio y decirle a mis amigos cómo encontrarme. "*Salirme*" implicaba borrar mis fotos, eliminar todos los "*me gusta*" y desconectar todos los servicios de terceros que usan Facebook Connect para iniciar sesión. Posiblemente los han visto en la web con la opción "ingrese al sistema con su cuenta de Facebook". El problema es que, hasta donde yo sé, no hay manera de obtener una lista de los sitios donde se ha ingresado por medio de Facebook Connect. El motivo por el cual se tiene que hacer esto es porque para borrar su cuenta, es necesario salir completamente del sistema por 14 días. Si se conectan por cualquier otro medio (incluyendo Facebook Connect) en ese período de tiempo, tendrán que iniciar el proceso nuevamente y esperar otros 14 días.

Las redes sociales son, de muchas maneras, el portavoz de una nueva generación del *yo*. He trabajado durante muchos años en este contexto tratando de encontrar la manera de involucrarme en ese concepto –para subvertirlo y manipularlo–. Sin embargo, a pesar del pensamiento común en relación a que existen ciertos "males" en todo servicio relacionado con las redes sociales, la semana pasada me encontré en una posición en la que mis principios vencieron mi apatía, específicamente dos cosas relativamente intrascendentes que precipitaron mi decisión de salirme de Facebook.

La primera, fue la eliminación de mi cuenta de la fotografía de una mujer con el torso desnudo cruzando la calle, publicada originalmente por el proyecto *Humans of New York*[1]. Irónicamente, está imagen es más que habitual en este contexto, ya que está caminando con el torso desnudo para promover el hecho de que es perfectamente legal hacer *topless* en Nueva York. A pesar de que difícilmente se pueden distinguir sus areolas, creo que la foto fue eliminada por violar los *Términos de servicio*. Pero no solamente borraron la foto, sino también todo tipo de discusión existente sobre ella por parte de las personas que la habían compartido, incluyéndome, sin ningún tipo de advertencia o notificación después de hacerlo. Simplemente desapareció, como si nunca hubiera existido. No se trataba de una imagen pornográfica de ninguna manera y es por esto que su eliminación y la forma de hacerlo fueron alarmantes para mí. De igual manera, y al poco tiempo de que esto sucedió, una imagen inofensiva que mostraba la fecha equivocada del "día del futuro" en la película de ficción *Volver al futuro* también fue borrada. No apoyo que se difunda información errónea de ninguna manera, pero eliminar una imagen alterada con Photoshop que hace referencia a *Volver al futuro*, ¿en serio? Nuevamente, ¿sin previo aviso o advertencia? No me gusta

para nada porque, a riesgo de sonar paranoico, ¿dónde termina todo esto?

Segundo (y el punto crítico para mí), fue el hecho de que Facebook cambiara la dirección de correo electrónico que tenía en mi biografía por mi dirección de correo electrónico de *facebook.com*. Y la de ustedes también; de hecho, cambiaron la dirección de correo electrónico de *todo el mundo* por la correspondiente en *facebook.com*. Lo más exasperante es que cualquier otra dirección de correo electrónico que hayan escrito en su perfil ya fue escondida. Algunos opositores dirán que Facebook "anunció" que iba a hacer esto en abril. Sin embargo, eso no es del todo cierto; tal como lo indicó NPR (Hu, 2012) recientemente: en abril se hizo un anuncio que posiblemente muy pocas personas vieron y que decía: "Estamos actualizando las direcciones en Facebook para que sean las mismas en toda la red social". Entonces al decir "actualizando" quisieron decir "convirtiéndola su dirección por defecto" y "como ya no quiere que nadie más vea su dirección de correo electrónico, entonces simplemente la vamos a esconder por usted". En realidad, Facebook, no. ¡Váyanse al carajo!

Dejando de lado el lenguaje soez, para mí, estos asuntos se tratan más de *control* que de privacidad. También me recordaron del sórdido hecho que mencionó el programador/empresario/coleccionista Barry Hoggard en el año 2010 cuando borró su cuenta en Facebook.

El hecho de crear un evento en la red para borrar mi cuenta llamó la atención de algunas personas, tal como lo esperaba. Lidié con este proceso como una operación que funcionaba tanto a un nivel de honestidad como un acto subversivo. Durante cuatro días publiqué un sinnúmero de actualizaciones de mi estado, e invité a otras personas a participar en un evento de un grupo de verano en mi muro de Facebook al que llamé *Free for Y'all*. Incentivé a todo el que quisiera a llenar mi muro con spam, arte, información promocional, fotos de genitales o lo que fuera. Algo similar a la X-Initiative's B.Y.O.A. de Bruce High Quality Foundation's Brucennial (Smith, 2010), pero todo en línea. Participaron tantos artistas que no puedo nombrarlos acá a todos, pero la información que colocaron y compartieron osciló entre pinturas de propuestas de net art, hasta perros vestidos con el traje de fuegos artificiales de Lady Gaga y videos de YouTube. Y que conste, solamente recibí una foto de un "pene", la de Andy Dick (¡muchas gracias Paul Schmelzer!).

Queda por ver cómo será *#NewInternet* (o un internet sin Facebook), cómo será para mí y para cada uno de nosotros. Por un lado, tengo preocupaciones de orden profesional por ser considerado por algunos como un "artista de las redes sociales". Aunque a veces acepto esta asociación, no estoy seguro del propósito que estos tengan aparte de crear un acceso rápido, fácil e inmediato a mi trabajo. Mi obra siempre será mi obra, independientemente de la plataforma/medio en la cual se cree o se presente. Es responsabilidad del creador ir más allá de los límites de la expresión creativa, donde sea que estos estén, y si mis preocupaciones se relacionaran únicamente con la "marca" de "Man Barlett el artista de las *redes sociales*", entonces esta discusión no tendría ningún sentido.

Para ser claro, Facebook no es la única compañía que me alarma por estos días, pero por lo

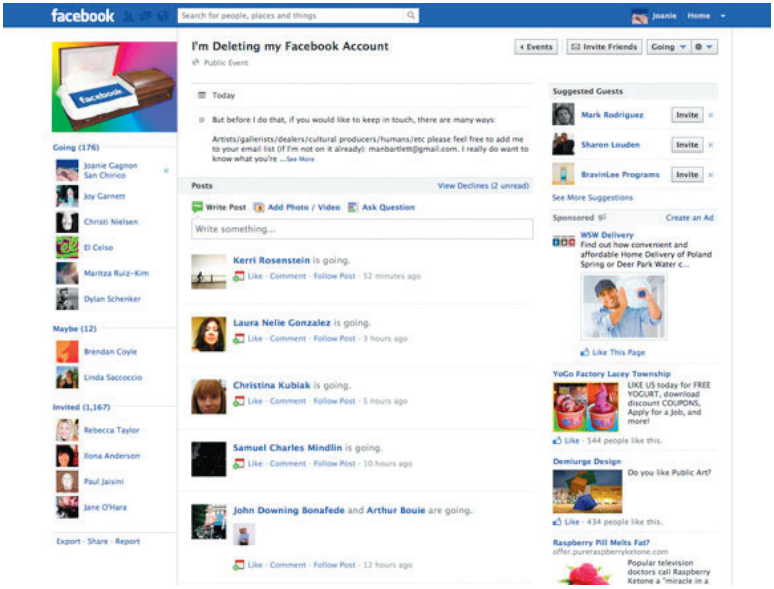


Figura 3. Evento: *I'm Deleting my Facebook Account*

menos, sí es la más grande en la actualidad. Recientemente leí un artículo (Popper, 2012) sobre la conversión de Twitter a un monopolio y la actualización de la "Política de privacidad" de Google (Reitman, 2012) de hace unos meses también es algo para tener en cuenta, e incluso si cuando termine la adquisición de Instagram (Kessler, 2012), ¿me veré obligado a borrar esa cuenta también?

No es mi intención que esto sea una diatriba, una formulación de cargos o una manera de incitar a la acción. Por el contrario, es una reflexión personal desde hace mucho tiempo, sobre el impacto de los nuevos poderes de la web y lo que espero, marque el inicio del final de un modelo (una inmensa red, un monopolio dirigido por la publicidad) y el inicio de uno nuevo. Recientemente he reflexionado profundamente sobre el hecho de que estaría dispuesto a pagar una suscripción mensual por una red social más pequeña y más "local", donde me traten como un *usuario* y no como un usado, citando el *post* reciente de George Tannenbaum (2012). En esa misma línea de ideas y hablando con un amigo sobre el futuro de la experiencia en la web, él cree (al igual que yo), que lo que sea que "reemplace" a Facebook va a ser completamente diferente a lo

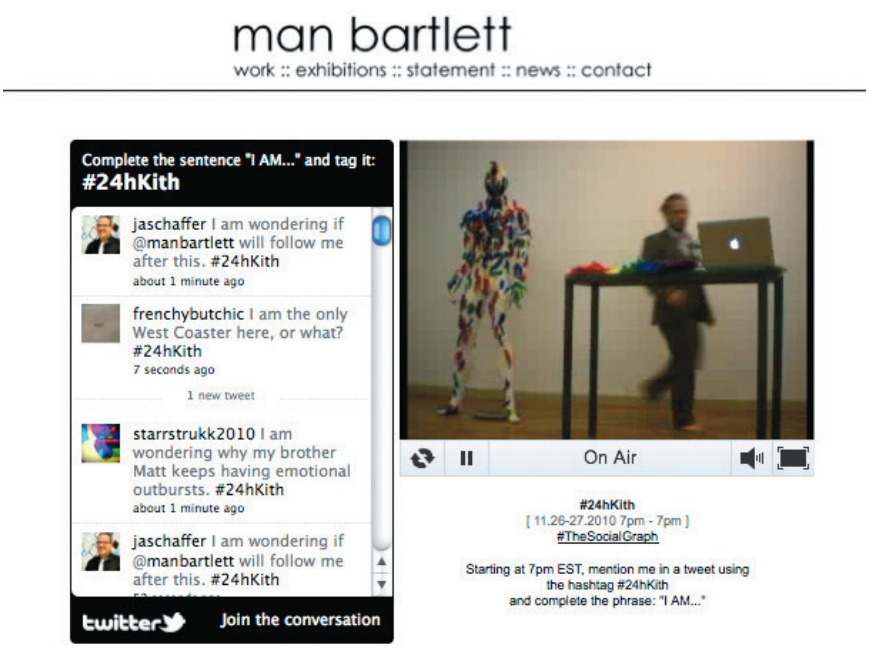


Figura 4. Captura de pantalla del *social media performance* de Man Bartlett "#24hKith", en Hyperallergic HQ. Noviembre de 2010. (foto vía flickr.com/hragvartanian)

que conocemos hoy en día como red social. Esta idea es la que me emociona y me inspira a crear más obras porque en esencia, nuestra experiencia en línea todavía está motivada por la manera como nos comunicamos, lo que podemos ofrecer a los demás de nuestras vidas y lo que nosotros consumimos.

De una manera inmediata y práctica, podemos decir que se está hablando en la web sobre el futuro de internet, algo así como un borrador de la "Declaración de la independencia de internet".[2] Si han llegado hasta este punto, vale la pena que lo vean. Sin importar lo que pase en los próximos meses/años, estoy muy agradecido de no ser parte de la masa mayoritariamente apática en Facebook. Estoy muy agradecido de no tener que estremecerme cuando vea la cara de Mark Zuckerberg cuando su página web llegue al billón de usuarios. Probablemente, estaré twitteando en un futuro sobre eso.

Referencias

Hoggard, B. (2010, 7 de mayo). *I deleted my Facebook account today*. [Web log post]. Recuperado de http://archive.bloggy.com/2010/05/i_deleted_my_faceboo.html

Hu, E. (2012, 25 de junio). Facebook Changed Your Primary Email Address, But Says It Warned You. *All Tech Considered. Tech, Culture and Connection*. Recuperado de http://www.npr.org/blogs/alltechconsidered/2012/06/25/155735322/*Facebook*-changed-your-primary-email-address-but-says-it-warned-you

Kessler, S. (2012, 15 de mayo). Facebook admits Instagram acquisition may be delayed. *Mashable*. Recuperado de http://mashable.com/2012/05/15/facebook-instagram-close-deal/

Lyons, D. (2010, 14 de mayo). The Secret Cost of Using Facebook. *Newsweek*. Recuperado de http://www.newsweek.com/secret-cost-using-*Facebook*-72473

Popper, B. (2012, 9 de julio). Twitter follows Facebook down the walled garden path. *The Verge*. Recuperado de http://www.theverge.com/2012/7/9/3135406/twitter-api-open-closed-facebook-walled-garden

Reitman, R. (2012, 1 de febrero). What Actually Changed in Google´s Privacy Policy. *Electronic Frontier Foundation. Defending your rights in the digital world*. Recuperado de https://www.eff.org/deeplinks/2012/02/what-actually-changed-google's-privacy-policy

Smith, R. (2010, 2 de febrero). X Initiative Goes Out With a B.Y.O.A. (Art, That Is). *The New York Times. ArtsBeat*. Recuperado de http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/02/02/x-initiative-goes-out-with-a-byoa-art-that-is/?_php=true&_type=blogs&_r=0

Tannenbaum, G. (2012, 27 de junio). Empires and Colonies. [Web log post]. Recuperado de http://adaged.blogspot.com/2012/06/empires-and-colonies.html

Notas al pie

1 Mayor información del proyecto en, http://www.humansofnewyork.com/

2 Para mayor información, http://www.internetdeclaration.org/freedom

LA EXPERIENCIA SUSTITUIDA: HACIA LA CONSTRUCCIÓN TECNOLÓGICA DE LA NOSTALGIA*

Autor

Elkin Rubiano

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Comunicación de la Universidad Javeriana. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y la sociología urbana y del arte. Actualmente es profesor de la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Contacto: elkin.rubiano@utadeo.edu.co

* Este documento se publicó inicialmente en la revista *Palabra Clave*, *16* (2), 541-558. (Nota del editor).

Resumen

En el ensayo se hace una reflexión sobre la relación entre técnica y experiencia a partir de Walter Benjamin (y algunas actualizaciones teóricas), en el que la cuestión es abordada de manera ambivalente: posibilidades y riesgos simultáneos. A partir de allí se plantean algunos interrogantes con respecto al aura, la autenticidad, la memoria y construcción tecnológica de la nostalgia mediante la simulación de imperfecciones en la imagen, esfumados, y grano de película, entre otras posibilidades. La valoración final de tal práctica resulta ambivalente: tanto las posibilidades reflexivas en la construcción de un relato autobiográfico así como la imposibilidad de relatar la historia (política, social, cultural) sustituyéndola por simulacros del pasado (la imagen nostálgica que tiene la potencia de romantizar la infamia presente).

Palabras clave

Fotografía, experiencia, nostalgia.

> Cuando sentimos miedo, disparamos un arma. Pero cuando sentimos nostalgia, sacamos fotografías.
>
> Sontag (1996)

> La vida es tan fea que se ve mejor por Instagram.
>
> Anónimo, "tuit" sin huella

El problema de la experiencia es central en el trabajo de Walter Benjamin. Sin embargo, no resulta clara la valoración que él realiza sobre la experiencia en la modernidad. Pero es precisamente esta ambigüedad la que hace que los problemas planteados por Benjamin sigan interpelándonos, pues a diferencia de los diagnósticos catastrofistas con respecto a la pérdida de la experiencia, en las reflexiones de este nos encontramos con un diagnóstico en el que la relación arte-técnica supone pérdidas y ganancias simultáneas, es decir, no hay un balance final, ni festivo ni catastrofista. En este sentido, la perspectiva benjaminiana está escrita en clave ambivalente.

No hay, por ejemplo, ningún tipo de lamento en la siguiente afirmación: "(...) por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual" (Benjamin, 1989a, p. 26). Sin embargo, no debe pasarse por alto la evidente melancolía de Benjamin hacia los primeros registros fotográficos: "En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable" (Benjamin, 1989a, p. 31). Para este autor hay allí una potencia aurática que se resiste aun al valor exhibitivo de la imagen producida y reproducida mecánicamente. Y junto a esa melancolía se deja ver, al mismo tiempo, una relación causal pesimista entre el desarrollo técnico y el empobrecimiento de la experiencia:

> Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente, ¿o más bien que se les vino encima? (Benjamin, 1989b, p. 168).

Es decir, Benjamin señala que la reproductibilidad técnica libera a la obra de arte de su existencia parasitaria y, al mismo tiempo, que el desarrollo de la técnica moderna imposibilita la irrupción de experiencias. A partir de esta ambivalencia, ¿cómo es posible hacer un balance sobre la relación técnica y experiencia?

Algo clave en Benjamin es que la presencia aurática en la obra de arte no se desliga de la construcción de un tipo de valor; al aura, desde el punto de vista de la recepción de la obra de arte, le corresponde un *valor cultual*. Aquí resulta difícil no encontrar equivalencias entre esta noción de valor con el análisis que hace Marx sobre el *valor de uso*: si al valor cultual le corresponde el rito, la unicidad, la autenticidad y lo irrepetible; al valor de uso le corresponde, el trabajo concreto, la cualidad y la significación. No es un azar que el análisis marxista de corte ortodoxo recurra a este tipo de relaciones, es decir, la correspondencia entre el trabajo artístico y la producción de valor de uso:

> El trabajo artístico que se encarna en la obra de arte, como *objeto útil* que satisface una necesidad específicamente humana de ex-

> presión, objetivación y comunicación, es un trabajo concreto y, por lo tanto, no puede ser indiferente a los *aspectos individuales*, cualitativamente distintos de esa actividad. No podemos por ello, comparar dos trabajos artísticos entre sí estableciendo entre ellos una relación cuantitativa (...) no podemos valorar las obras de arte haciendo abstracción de lo que hay de *peculiar*, de *cualitativo* e *irrepetible* en cada una de ellas (Sánchez Vásquez, 2005, p. 191). (Las cursivas son mías).

De modo que la noción de aura (que el marxismo ortodoxo criticó por considerarla ajena al materialismo) en verdad no se aleja de las reflexiones del propio Marx. Hay en el valor de uso una verdad sobre las *cosas* que el capitalismo ha destruido mediante la construcción de los equivalentes abstractos del *valor de cambio*. De hecho podría afirmarse que hay en Marx una verdadera nostalgia por el valor de uso que no está presente en Benjamin con respecto al valor cultual. En efecto, el valor exhibitivo no es la pérdida del valor cultual sino su transformación. Sobre la nostalgia de Marx, a propósito de la pérdida del valor de uso, vale la pena recoger esta observación de Giorgio Agamben (1995):

> El límite de la crítica de Marx es que no sabe apartarse de la ideología utilitaria, según la cual el goce del valor de uso es la relación originaria y natural del hombre con los objetos, y se le escapa por consiguiente la posibilidad de una relación con las cosas que vaya más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio (p. 95).

Esa ideología utilitaria que señala Agamben se encuentra, igualmente, en Heidegger. Y así como hay equivalencia entre el valor de uso y el valor cultural, también hay equivalencias entre el valor cultural y la *cosa* heideggeriana. Esta relación la podemos comprender a partir de una suerte de lamento heideggeriano:

> Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen (...). El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto (...). La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones (...). Ahora bien, esta apresurada supresión de las distancias no trae ninguna cercanía; porque la cercanía no consiste en la pequeñez de la distancia (...). Una distancia pequeña no es ya cercanía (Heidegger, 2001, p. 158).

Si el antagonismo del valor de uso es el valor de cambio, el antagonismo de la cosa es el objeto.[1] No podemos señalar lo mismo en Benjamin, pues el valor exhibitivo no es el antagonismo del valor cultual. Si bien es cierto que el aura (valor cultual) es "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)", también lo es que la reproductibilidad (valor exhibitivo) "emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual" (Benjamin 1989, p. 26). La ambivalencia benjaminiana permite no atascarse en las idealizaciones sobre una *cosa* perdida portadora de verdad.[2] La crítica marxista

considera que la fetichización de la mercancía es una fantasmagoría que oculta las relaciones de producción (el trabajo abstracto);[3] pero como bien lo señaló Jean Baudrillard (2002) el valor de uso es también una relación social, es decir, aunque Marx no se percató de ello, el valor de uso también está fetichizado, no hay una verdad perdida en el valor de uso.[4] Pero quizás tampoco haya una verdad perdida en la cosa heideggeriana, pues tal vez la vasija de los griegos era ya una mercancía (un objeto) y esa es la razón por la cual estaba vacía en el centro, como ha indicado Žižek.[5]

Ahora bien, no quiere decir lo anterior que Benjamin no vea algunos peligros con la transformación de valor en la época de la reproductibilidad técnica. Me interesa particularmente señalar el siguiente: la sustitución de la experiencia por el registro. Se recuerda solo lo que se graba; recordar ya no significaría "volver a pasar por el corazón" –según su etimología *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón)– sino recordar aquello que ha sido registrado (*recorded*).[6]

Construcción y sustitución de la experiencia

La sustitución de la experiencia por el registro es un tema reiterado en algunos fotógrafos y teóricos. Susan Sontag (1996), por ejemplo, señala que si bien la fotografía se ha convertido en una estrategia para certificar la experiencia, su práctica es, al mismo tiempo, una forma de negarla (la ambivalencia benjaminiana):

> (...) al limitar la experiencia a una búsqueda de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, en un *souvenir* (...) la mayoría de los turistas se sienten constreñidos a poner la cámara entre ellos y cualquier cosa notable que encuentren. Al no saber cómo reaccionar, fotografían (p. 20).

En lugar de actuar, contemplar; o mejor aún, en lugar de contemplar, registrar. Esta perspectiva es recurrente en la tradición de teóricos críticos, una actualización permanente de la tesis número once de Marx (1975) sobre Feuerbach: "Los filósofos no han hecho más que comprender de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo" (p. 94). La actualización de Sontag señala: "Los fotógrafos, operando dentro de los términos de la sensibilidad surrealista, insinúan la vanidad de intentar siquiera comprender el mundo y en cambio nos proponen que lo coleccionemos" (p. 92). El coleccionismo que se manifiesta en el furor de archivo fotográfico. Aquí se presenta el polo catastrofista en la relación entre técnica y experiencia: "Frente a las mayores maravillas de la tierra (...) la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos" (Agamben, 2007, p. 10).

Una versión del peligro señalado por Benjamin la encontramos en el crítico de arte Robert Hugues (1997), quien se lamenta sobre la educación que reciben los estudiantes de arte con respecto a la adquisición de su capital artístico: "Nuestros estudiantes de arte condenados, como pollos de granja, a una dieta de diapositivas" (p. 467). Tal vez Hugues tenga razón, quizás la enseñanza del arte en nuestros días elimina el encuen-

tro directo con las obras y lo sustituye con la reproducción de imágenes, cuya rutina no es ajena a los efectos soporíferos de la imagen fragmentada: una sala oscurecida, un haz luminiscente proyectado en la pantalla y el monótono pasar de una imagen tras otra. No obstante, si bien la sustitución de la experiencia por el registro es una posibilidad, también lo es que con la reproducción de imágenes se puede dar una apertura de universos simbólicos, el acceso a obras antes enclaustradas en los templos sagrados del arte al que solo tenía derecho de entrada una minoría.[7]

A pesar de la potencia presente en la reproducción digital de obras de arte a las que puede accederse en tiempo real, no faltan los lamentos por la negación de su recepción aurática. Frente a la iniciativa Google Art Project, no dejan de escucharse algunos reparos. Por ejemplo Juliana Restrepo, directora del Museo de Arte Moderno de Medellín ha señalado lo siguiente con respecto a la presentación de las imágenes en el proyecto de Google: "Es un poco inocente. El arte permite ir más allá, experimentar. En esto tiene que ver que las obras sean todas clásicas. Internet da muchas posibilidades: jugar, dibujar, interactuar, aquí no pasa nada de eso".[8] En valoraciones como estas se muestra una animadversión con respecto a las nuevas tecnologías, en este caso, las de la información y la comunicación; en algunos casos, de hecho, se llega a añorar las ahora viejas tecnologías mecánicas: el piñón del reloj que deja ver la estructura de su funcionamiento frente al reloj digital que muestra un dato sin saber cuál es su procedencia.[9]

Con respecto a la recepción de las imágenes digitales en tiempo real, como Google Art Project, es evidente que la cultura visual está transformando el modo en el que se adquiere la herencia cultural; en este caso, no estaríamos hablando de una adquisición de la historia del arte sino, de modo más preciso, de una adquisición de la historia de las imágenes del arte que circulan globalmente en tiempo real: excesivas, alteradas, mezcladas y apropiadas, transformadas y tergiversadas por artistas, publicistas, diseñadores y consumidores. La reproductibilidad sobre la que reflexionó Benjamin en la década del 30 estaba dada en dosis homeopáticas si se la compara con la profusión de imágenes de nuestros días. De hecho, es probable que la reproductibilidad mecánica no sea el modelo más apropiado para comprender el modo en el que nos relacionamos con las imágenes en la actualidad. En lugar de reproductibilidad mecánica, productibilidad digital; en lugar de serialidad (que siempre supone un límite), modificación permanente de las imágenes.[10]

Teniendo en cuenta la crítica de Hugues, tal vez pueda afirmarse que el aura de la obra de arte permite, propiamente, la construcción de una experiencia, pues esta, como aquélla, es única, irrepetible y auténtica. No puedo tener la experiencia de otros, aquello que puedo considerar mi experiencia sucede una sola vez y, una vez acontecida, se ha ido, es irrepetible. La experiencia es pretérita, siempre remite al pasado y, por lo tanto, no puede anticiparse una experiencia futura, así como tampoco puede archivarse en un dispositivo una experiencia pasada. Ahora bien, aunque la experiencia es irrepetible esta puede transmitirse de boca en boca mediante la palabra y el relato (la figura central del narrador en Benjamin).

Es probable que un peligro aceche en el registro. Aunque habría que matizar: más que en el registro, en el afán de registrar; más que en el dispositivo (la cámara), en el deseo de convertirse, uno mismo, en el dispositivo: no que la cámara sea una extensión del cuerpo sino que el cuerpo se convierta en una extensión de la cámara. El peligro no se hace presente en la posibilidad de archivar un dato en un dispositivo sino en la disposición a creer que el archivo mismo es la memoria, una memoria tecnológica, una prótesis que archiva datos que, aunque íntimamente arraigados en nosotros, sustituye la posibilidad de hacer experiencia. Sin embargo, giremos hacia el otro polo de la ambivalencia completando la reflexión de Agamben citada líneas arriba:

> Frente a las mayores maravillas de la tierra (...) la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. Naturalmente, no se trata de deplorar esta realidad, sino de tenerla en cuenta. Ya que tal vez en el fondo de este rechazo en apariencia demente se esconda el germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura (2007, p. 10).

La captura fotográfica presente (y su archivo) puede ser la fuente para la construcción de la experiencia futura. Sociológicamente, por ejemplo, se constata la prolongación de la fiesta vivida en el registro de la fiesta archivada:

> Es vivida por todos como después será vista, y el buen momento lo parece aún más porque ella se encarga de revelarlo como un buen recuerdo. Será vista como fue vivida, con todo el coro de risas y bromas que prolongan y despiertan las risas y las bromas de la fiesta (Bourdieu, 2004, p. 65).

El registro de la fiesta en el álbum familiar testifica los momentos culminantes de la vida en familia y permite su visita continua. En ese sentido, el fragmento fotográfico posibilita la construcción de sentido colectivo. Podría pensarse, igualmente, en la construcción de sentido individual, es decir, en la posibilidad de construir un "yo" mediante el relato autobiográfico. El registro obsesivo de sí mismo realizado por el fotógrafo Noah Kalina en *Everyday*,[11] un video que muestra la sucesión cronológica de 4.514 autorretratos tomados durante 4.514 días (en su última actualización), no puede interpretarse simplemente como un gesto narcisista de Kalina. El registro constata un trayecto y un tiempo capturado tecnológicamente. Encapsulada en siete minutos, parece que una vida se relatara; algo parece relatarse en la sucesión del rostro "inexpresivo" de Kalina. Millones de usuarios han visto *Everyday* porque algo cautiva, y cautiva porque interpela, porque esa vida que allá se sucede es cualquier otra vida que ya ha sido relatada y que también está encapsulada en algún álbum familiar, en un archivo electrónico, en alguna comunidad virtual. La imagen del pasado parece interpelar el tiempo presente. Esa es la fascinación por los retratos, y desde luego, por los autorretratos: la imagen del pasado me devuelve algo que ahora es *re*-conocido y actualizado. "El *re*-conocer capta la permanencia de lo fugitivo", dice Hans George Gadamer (1991, p. 113). La mirada de Kalina

repetida 4.514 veces durante doce años y medio deja ver esa permanencia. Como espectador de su trayecto, digo: "Ahí está Kalina", independientemente de la ilusión del "yo". La obsesión de Kalina por el autorretrato es una obsesión extendida y "democratizada" por la producción digital de las imágenes. Cada quien se ha convertido en su propio retratista y en su propio biógrafo, y si "ser es ser visto", nunca como antes se había posibilitado la construcción y la escenificación de ese "ser".

Captar la *permanencia de lo fugitivo* es una de las promesas de la fotografía. Cuando Krakauer (2008) observa una fotografía de su abuela lejanamente joven, dice:

> Hace tiempo que la imagen original está ajada (...). La joven sonríe y sigue sonriendo siempre igual (...). Los maniquíes situados en los salones de belleza sonríen del mismo modo terco e incesante (...). Los maniquíes se encuentran ahí, para exponer los trajes históricos e incluso la misma abuela de la fotografía es un maniquí arqueológico que sirve para presentar el traje de la época (pp. 20-21).

En la fotografía, por un lado, se *re*-conoce a la abuela situada en el pasado y, por el otro, se tiene conciencia de ese pasado no solo por lo registrado sino también por la huella material del registro: "Hace tiempo que la imagen original está ajada" (Krakauer, pp. 20-21). El testimonio no solo está en lo fotografiado sino también en su soporte envejecido, es decir, el testimonio se presenta en el contenido y en el continente. En esa fotografía de 1864 no solo está el rostro de su abuela sino también el rastro del tiempo en el papel fotográfico; no solo su huella material (ajada) sino también cierta atmósfera del pasado, la pose, la iluminación, el decorado: "Debido a que las fotografías son parecidas, esta también lo debe haber sido. Fue producida con cuidado en el taller de un fotógrafo cortesano" (Krakauer, pp. 20-21). Acaso en fotografías como esta, las de la *fase primitiva*, el aura aún está presente para Benjamin:

> El aura de estas fotografías no radica en la presencia del fotógrafo en la fotografía del mismo modo en que el aura de la pintura está determinada por la presencia inconfundible de la mano del artista en su cuadro. Más bien, es la presencia del sujeto, de lo que es fotografiado (Crimp, 2005, p. 41).

El aura está presente en aquella vida vivida en el pasado que se presenta en el registro fotográfico y su soporte envejecido: el aura, en Benjamin, no se desliga de la autenticidad grabada en el material:

> Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad (Benjamin, 1989a, p. 21).

Desde luego, independientemente del aura de las fotografías en su *fase primitiva*, la naturaleza misma de la fotografía pone en duda la noción de autenticidad ("El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica", Benjamin, 1989a, p. 21) y, por lo tanto, no es un

azar que en la historia de la fotografía se constate desde su nacimiento una nostalgia por el aura triturada y, correlativamente, las estrategias técnicas para restaurarla: el pictorialismo fotográfico (la primera versión de Photoshop, podría pensarse). Sobre esta ambivalencia entre la tritura y la recuperación del aura en la fotografía, Douglas Crimp, señala:

> (...) parecería que, si bien el marchitamiento del aura es un hecho inevitable de nuestros tiempos, resultan igualmente inevitables todos esos proyectos para recuperarla, para intentar que el original y el único resulten todavía posibles y deseables. Y esto no resulta tan aparente en ningún otro campo como en el de la fotografía, el auténtico culpable de la reproducción mecánica (p. 39).

El pictorialismo, tendencia estética antagónica del purismo fotográfico, se propuso producir "cuadros fotográficos". "En 1855 una exposición de Franz Hanfstaengl en París mostró por primera vez obras con retoque, y Nadar llegó a decir que con estas intervenciones manuales se marcaba una nueva era en el desarrollo de la fotografía" (Fontcuberta, 2010, p. 28). Tal vez el pictorialismo es el intento de incorporar la mano del maestro (única e irrepetible, como en la pintura) en el registro fotomecánico, y hacer que aparezca en el público la sensación de estar viendo una pintura, un rastro auténtico en un registro de imágenes inauténticas. Retrospectivamente vemos esas fotografías no solo como si fueran pinturas, sino de modo más preciso, como si fueran pinturas *pompier*, *naive* o *kitsch*. Hoy vemos los cuadros fotográficos de Henry Peach Robinson, quien en 1869 escribió el manual "Propósito pictorial en fotografía", cargados de amaneramientos y sentimentalismo *pompier*. Es la confrontación contra la inautenticidad de la reproducción fotográfica, lo que inspira el proyecto pictorialista; una insatisfacción con respecto al puro registro fotográfico al que algo se le escapa (el aquí y el ahora, lo único, lo irrepetible, lo auténtico, la experiencia, en una palabra, el aura). El pictorialismo ya es nostálgico,[12] considera que algo se ha perdido y trata de recuperarlo de modo sentimentalista.

Una nostalgia de tipo pictorialista sigue presente en nuestros días, pero tal vez su motivación sea diferente. La nostalgia pictorialista del siglo XIX añora la destreza manual del maestro; la nostalgia visual contemporánea añora el pasado, desea hacer memoria mediante la museificación del presente, quiere dejar o dar testimonio de un tiempo vivido, experienciado. Ninguna época ha estado tan interesada por la memoria como la nuestra. Andreas Huyssen (2002), plantea una paradoja con respecto a ese giro hacia la memoria:

> Cada vez más, los críticos acusan a la cultura de la memoria contemporánea de amnesia, de anestesia u obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad para recordar y lamentan la falta de conciencia histórica. La acusación de amnesia viene envuelta invariablemente de una crítica a los medios, cuando son precisamente esos medios (...) los que día a día nos dan acceso a cada vez más memoria. ¿Qué sucedería si ambas observaciones fueran ciertas, si el *boom* de la memoria fuera inevitablemente acompañado por un *boom* del olvido? (p. 22).

La lucha contra el olvido se libra, entonces, mediante el afán memorialista (no solo institucional: el monumento y el museo) sino mediante la museificación y la monumentalización del presente y de la vida cotidiana: registrar, catalogar y archivar cualquier gesto o cualquier cosa por insignificante que parezca (monumentalizar, por ejemplo, la efímera taza de café servida en la mesa). Es clave, sin embargo, dignificar lo insignificante, dotarlo de un aura cuya autoridad "natural" se escenifica en el pasado, en la experiencia, en el tiempo vivido testificado en una imagen auténtica.

Si en la cultura contemporánea se dificulta la constatación de tal autenticidad (toda pasa y se desecha velozmente), parece inevitable que "aparezcan" entonces mecanismos para su construcción: las imágenes que simulan el tiempo pasado mediante dispositivos tecnológicos. Por ejemplo, la creciente euforia por aplicaciones fotográficas como Hipstamatic e Instragram que crean tecnológicamente una imagen que simula el tiempo pasado por medio de algunos efectos visuales: imágenes esfumadas (especialmente en los bordes); los contrastes de color sub o sobresaturados; la exageración de la profundidad de campo; la simulación del grano de la película, los rasguños y otras imperfecciones que simulan la impresión en papel y, desde luego, su paso por el tiempo: el deterioro, la imagen ajada cuyo envejecimiento artificial simula la huella de la autenticidad en el soporte de la imagen. Hisptamatic e Instagram permiten una construcción inmediata de la nostalgia (la nostalgia del presente). La nostalgia a un clic de distancia, tanto en el tiempo como en el espacio.

Pero, ¿hay algo de reprochable en la construcción tecnológica de la nostalgia? ¿Hay algún tipo de peligro? ¿No será tan solo un juego que reprochan puritanamente los catastrofistas? Y si fuera un juego, ¿no habría en tal práctica, justamente, una posibilidad: la de liberarse de las necesidades prácticas e instrumentales mediante la monumentalización de lo insignificante? Si la construcción tecnológica de la nostalgia se agotara en el juego, la vida cotidiana y el ocio, sería una gratificante manera de capturar el mundo y una gozosa forma de percibirlo: la visión del mundo transfigurada juguetonamente por cientos de filtros. Sin embargo, cuando se hace nostalgia del dolor, el sufrimiento y la violencia, ¿qué sucede?

Demasiado bello para un mundo feo

Toda imagen fotográfica embellece el mundo, aun lo que pareciera no poder embellecerse. Sontag, señala: "Nadie exclama ‹¡Qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo›. Aun si alguien lo dijera, solo querría dar a entender: ‹Esa fealdad me parece... bella›" (p. 97).[13] Ahora bien, si "La vida es tan fea que se ve mejor por Instagram", ¿es legítimo que todo dato visual deba embellecerse o estetizarse, que es lo que finalmente se busca mediante la construcción tecnológica de la nostalgia? Aquí resulta difícil dejar de lado una reflexión de Theodor Adorno (1983), quien considera que el embellecimiento de lo feo integra al mundo precisamente aquello que debería denunciar. En ese sentido la estética de la fealdad tendría la función de denunciar la fealdad del mundo y las condiciones que hicieron posible su existencia. Dice:

> El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen (p. 71).

Las aplicaciones fotográficas *vintage*, sin embargo, no integran la fealdad del mundo mediante el humor sino mediante la nostalgia. Toda nostalgia es bella. "Todo tiempo pasado fue mejor", suele decirse de manera nostálgica. Desde la perspectiva adorniana, esta integración nostálgica resultaría repulsiva: no todo dato sensible resulta apropiado para su captura mediante una disposición nostálgica. Basta pensar, por ejemplo, en la exitosa reportería de guerra que realizó para el New York Times el fotógrafo Damon Winter. Mediante un Iphone y la aplicación Hipstamatic, Winter hizo un cubrimiento de la guerra de los Estados Unidos en Afganistán. Esas imágenes nostálgicas parecían remitir a una guerra del pasado, una guerra siempre heroica y necesaria construida a imagen y semejanza del set cinematográfico, como bien lo ha señalado Nathan Jurgenson (2011):

> El peligro de las fotos de guerra Hipstamatic es que pueden transmitir la guerra como nostálgica, hermosa y distante. Sin embargo esta no es una guerra granulada que se desvanece con el gusto por lo antaño, sino que está ocurriendo aquí-y-ahora.

La imagen de la guerra nostálgica hace pensar (o creer) que la guerra es una guerra lejana en el tiempo y en el espacio. Algo que fue (una guerra exhibida y no vivenciada; una imagen de la guerra con valor exhibitivo). El embellecimiento de la miseria y el dolor mediante la imagen retro, *vintage*, nostálgica, convierten en inauténtico la auténtica miseria y el dolor (su aquí y su ahora).

Y, desde luego, no solo hacer nostalgia de la guerra presente sino hacer nostalgia del presente en sentido estricto, un tema afín a Jameson (1996), para quien el cine de la nostalgia evidencia la imposibilidad de narrar la historia; en lugar de historia, fetichización de las cosas (o de los objetos): la ilusión de que en las mercancías se hace presente el pasado.[14] La disposición *vintage* del presente tal vez evidencia esa imposibilidad: no poder leer la propia historia personal sino encapsularla en una imagen que simula el pasado; la simulación sería la evidencia de la imposibilidad de hacer experiencia: el registro nostálgico como sustituto de la experiencia. La imagen retro del presente como una evidencia de la construcción tecnológica de la experiencia no experienciada.

Referencias

Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.

Agamben, G. (1995). La obra de arte frente a la mercancía. En *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Barcelona: Pre-Textos.

Agamben, G. (2007). Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. En *Infancia e historia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Baudrillard, J. (2002). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.

Benjamin, W. (1989a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia.* Buenos Aires: Taurus.

_____. (1989b). Experiencia y pobreza. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia.* Buenos Aires: Taurus.

Bourdieu, P. (2003). *El amor al arte. Los museos y su público*. Barcelona: Paidós.

_____. (2004).*Un arte medio. Los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

Crimp, D. (2005). La actividad fotográfica de la posmodernidad. En *Posiciones críticas. Ensayos sobre políticas de arte e identidad.* Madrid: Akal.

Fontcuberta, J. (2010). Introducción. En *Estética fotográfica.* Barcelona: Gustavo Gili.

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Madrid: Paidós Ibérica.

Heidegger, M. (2001). La cosa. En *Conferencias y artículos.* Barcelona: Ediciones del Sebal.

Hesie, C. (2010). El mundo es hermoso. En *Estética fotográfica.* Barcelona: Gustavo Gili.

Hughes, H. (1997). Arte y dinero. En *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas.* Barcelona: Anagrama.

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.

Jurgenson, N. (2011). "Aux-Vintage Afghanistan and the Nostalgia for War". Recuperado de http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/08/02/faux-vintage-afghanistan-and-the-nostalgia-for-war/

Krakauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.

Marx, K. (1975). Tesis sobre Feuerbach. En *Ludwig Feuerbachy el fin de la filosofía clásica alemana.* Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Sánchez Vásquez, A. (2005). El arte como trabajo concreto. Valor estético y valor de cambio. En *Las ideas estéticas de Marx.* México, Siglo XXI.

Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.

Wellmer, A. (1993). Arte y producción industrial: de la dialéctica entre modernidad y posmodernidad. En *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de* Adorno. Madrid: Visor.

Žižek, S. (2005). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo:* Buenos Aires: Paidós.

Notas al pie

[1] En oposición a la banalidad de los objetos, Heidegger reivindica la esencia de las cosas: "Cosas son también, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, la corza y el reno, el caballo y el toro. Cosas son, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, el espejo y la abrazadera, el libro y el cuadro, la corona y la cruz (…). Modestas y de poca monta son, sin embargo, las cosas, incluso en el número, en contraste con el sinnúmero de los objetos indiferentes (que dan lo mismo) que hay en todas partes" (Heidegger, 1994, p. 175).

[2] Douglas Crimp (2005) afirma: "Aunque a primera vista parezca que Benjamin lamenta la pérdida del aura, la verdad es más bien lo contrario. Escribió sobre la reproducción que su 'significación social, en concreto en su forma más positiva, es inconcebible en su aspecto destructivo, catártico, sin su liquidación del valor tradicional del patrimonio cultural'. Para él la grandeza de Eugéne Atget consistía en eso: 'Inició la liberación del objeto de su aura, lo que es el logro más incontestable de la escuela fotográfica reciente'. 'Lo más destacable de Atget es su vacío'" (p. 41).

[3] Aquí, el fetiche psicoanalítico se solapa en el fetiche marxista. El fetichista colecciona y acumula sus fetiches sin realizar jamás aquello que le resulta ausente,

una fanstamagoría que es, finalmente, lo que se oculta en el fetichismo de la mercancía. El desocultamiento de tal fantasmagoría parece ser una tarea que los teóricos y artistas críticos se han propuesto. Una tarea que solo pareciera cumplirse mediante la concientización de las masas: hacerles ver aquello que aquellos no pueden ver (estrategia que desde luego pasa por el adoctrinamiento, no lejana en todo caso al propio Benjamin).

[4] El valor de uso "es también una *relación social*. Así como en el valor de cambio el hombre/productor no aparece como creador, sino como fuerza de trabajo social abstracto, así en el sistema del valor de uso, el hombre/"consumidor" no aparece jamás como deseo y goce, sino como fuerza de necesidad social abstracta (...). El productor social abstracto es el hombre pensado en términos de valor de cambio. El individuo social abstracto (el hombre de las 'necesidades') es el hombre pensado en términos de valor de uso" (Baudrillard, 2002, p. 151).

[5] "... tal vez sería conveniente arriesgar la hipótesis de que, históricamente, la vasija griega a la que se refiere Heidegger *ya era una mercancía* y que esa es la razón por la cual estaba vacía en el centro; esta explicación da a ese vacío su verdadera resonancia: en su condición de mercancía, una cosa no es solo la cosa misma, sino que apunta *más allá de sí misma*, hacia otra dimensión inscrita en la cosa misma, como vacío o la nada central" (Žižek, 2005, p. 203).

[6] *Record* no como verbo ("to repeat, to report, to recite") sino como sustantivo ("disk on which sounds or images have been recorded").

[7] Los resultados del clásico estudio de públicos de museos realizado por Bourdieu a finales de la década del sesenta, resultaban lapidarios: "Si una persona con nivel de estudios primarios tiene 2.3 probabilidades sobre cien de acudir a un museo a lo largo del año (...) será preciso aguardar 46 años para que se cumpla la esperanza matemática de verle entrar a un museo" (Bourdieu, 2003, p. 47). Desde luego la apertura de los museos en la construcción de nuevos públicos ha cambiado esa tendencia, teniendo que transformarse, igualmente, la misma naturaleza del museo.

[8] "El gran museo Google", en revista *Semana*, 5 de marzo de 2011. Recuperado de: http://www.semana.com/cultura/gran-museo-google/152854-3.aspx.

[9] Considérese, por ejemplo, la siguiente reflexión de Albrecht (1993): "(...) el hecho de que hoy las construcciones en hierro del siglo XIX a menudo nos parezcan hermosas no es mera nostalgia [... es...] una consecuencia de la *visibilidad* de su esquema de construcción; también en el caso de las locomotoras de vapor y hasta de las bicicletas el elemento expresivo depende de la visibilidad de su construcción (...). Ciertamente, esa forma de belleza está en trance de desaparición en la era de la tecnología electrónica; cuyos productos no dicen nada o son monstruosos, solo visibles ya como superficies pulidas que ocultan algo imposible de captar sensorialmente, al igual que los objetos cotidianos ocultan los procesos de su núcleo atómico" (p. 127).

[10] Estos tránsitos los ha señalado bien José Luis Brea (2010): "Las imágenes que ahora irrumpen –en ese escenario de las mil pantallas, al llamado de lo electrónico– convocan su cifra de diferencia justamente de este modo secreto, interiorizado, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable. Cada una de ellas es un *cualsea* que, siendo un uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces (...). No estamos ya en el orden de la mera re-productibilidad, sino en otro de una productibilidad infinita que su contenido innumerablemente –y sin gasto añadido–. Los territorios de las economías de escasez –y las regulaciones interesadas que a su servicio se disponían en los órdenes de lo simbólico– empiezan a quedar atrás. Y el alardear de aquellas imágenes que se infatuaban de irrepetibilidad –casi en puro ridículo–." (p. 76).

[11] El proyecto puede verse en: http://www.noahkalina.com/36/44#2

[12] Su adversario estético, la fotografía purista, también busca hallar algo perdido (ya no nostálgico sino acaso místico), pero no lo hace mediante el retoque sino a partir de las posibilidades que tiene la propia fotografía, aquello que Benjamin llamó el "inconsciente óptico" que permite ver aquello que no podemos ver, recogidos en el siguiente canon: "Extraordinaria densidad de pequeños detalles, riqueza de textura, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, gradación tonal sutil, fidelidad de las luces y sombras, delicadeza exquisita, sensación tangible de realidad, verdad" (Borcoman citado en Fontcuberta, 2010, p. 39).

[13] "... no existe un conflicto inherente entre el uso mecánico o ingenuo de la cámara y la belleza formal de orden muy elevado, ninguna clase de fotografías donde semejante belleza pudiera no surgir: una instantánea funcional y sin pretensiones puede ser visualmente tan interesante, elocuente y bella como las fotografías artísticas más aclamadas. Esta democratización de las pautas formales es la contrapartida lógica de la democratización de la noción de belleza impuesta por la fotografía. Las fotografías han revelado que la belleza (...) existe por doquier" (Sontag, 1996, p. 113). El fotógrafo Carl Georg Heise escribía en 1928: "Admitámoslo o no, el hecho de que el mundo sea hermoso es una condición previa para cualquier tipo de arte (...). Dejando a un lado la cuestión de si los nuevos horizontes de la creación fotográfica pueden ser justificadamente considerados como arte, en el más exacto y profundo sentido de la palabra, queda el hecho de que el mundo de estas fotografías es hermoso" (2010, p. 133).

[14] "Las fotografías, que transforman el pasado en objeto de consumo, son una reducción. Cualquier colección de fotografías es un ejercicio de montaje surrealista y el resumen surrealista de la historia" (Sontag, 1996, p. 78).

DE LO SACRO A LO PROFANO. LA FOTOGRAFÍA COMO OBJETO DE CULTO Y LA REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD

Autor

Camilo Zambrano Proaños

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia y Máster en Antropología Visual de la Universidad de Barcelona. Actualmente trabaja en la Organización Internacional para las Migraciones – OIM y en el colectivo de investigación-creación audiovisual Días de lluvia.

Contacto: camizamproa@gmail.com

Resumen

El presente texto hace un recorrido a través de la historia de las diferentes escrituras que han marcado nuevos paradigmas en la proliferación de las letras y las imágenes. Con cada cambio, hay una fuerte sanción social por parte de los poseedores del poder hegemónico que regula los nuevos discursos, como los visuales, aquellos en donde la industrialización del artefacto fotográfico posibilitó la democratización de la imagen, la cual se reproduzo por millones con el advenimiento de internet y las redes sociales. Pero a esta proliferación de la imagen se ha opuesto el academicismo y las élites artísticas que detractan estos nuevos discursos visuales, lo cual no ha impedido nuevas búsquedas de espacios, formas de circulación y relatos del saber.

Palabras clave

Discurso visual, redes sociales, reproducción, hegemonía.

Introducción

Somos hijos de nuestro tiempo y el mundo contemporáneo ha traído consigo nuevas formas de representación y de comunicación que han cambiado el discurso visual. Actualmente es cada vez más común que las reflexiones y debates en torno a la fotografía estén inundados de referencias hacia las redes sociales y otros medios de comunicación por medio de los cuales se difunden millones de fotografías al día: Facebook, Twitter, Instagram, Flickr, Tumblr, y otras tantas donde se comparten imágenes desde lo más cotidiano hasta lo más extraordinario. En este momento, donde la historia no es escrita por unos pocos, sino que todas las personas tienen la posibilidad de hacer y contar su parte de la historia en blogs, páginas y medios de comunicación alternativos, se debate sobre la calidad y la condición de "arte" de esas imágenes que nos llegan día a día. Los portadores de la palabra que hablan desde el academicismo, banalizan estas prácticas que cada vez más se difunden a través de la web para contarnos esas historias en imágenes por fuera de los circuitos cerrados y espacios de circulación tradicionales. Ahora no encontramos galerías solamente en salones cerrados con temperatura ambiente resguardados de la intemperie, sino las vemos cada vez más reproducidas en los muros del espacio público con otro tipo de relatos, así como en internet, donde se forman redes de artistas para autogestionar sus propias exposiciones. Esos lugares de la periferia son mucho más accesibles a los ciudadanos de a pie, esos que no tienen cabida dentro de los espacios de circulación ni entre quienes son los portadores de la palabra, de los críticos que tienen todos los argumentos para relegar a una condición trivial los nuevos discursos visuales.

Pero no es nuevo que estos discursos sean sancionados por ciertas esferas que los consideran como la pauperización de la fotografía, cada vez vista menos como expresión artística y más como expresión banal de la cotidianidad. Contar la vida diaria en imágenes no se considera arte, todo lo contrario, hay innumerables cruzadas abanderadas por los más ilustrados sancionando estas prácticas; "ahora todo el mundo se cree fotógrafo", rezan los encabezados que tratan de condenar esta práctica social que, entre otras cosas, registra diariamente más de seis millones de fotografías subidas a Instagram, por nombrar solo una de tantas redes sociales. Ser "artista" parece ser más una cuestión de pertenecer a ciertos circuitos y esferas sociales, que practicar una expresión sensible y una forma de comunicación diferente dentro de la sociedad.

Las preguntas de moda que incomodan todos los espacios de circulación artísticos, y que rondan en el aire de cuanta galería, exposición o feria que presenta a sus más destacados representantes, son: ¿esto es arte?, ¿en el arte contemporáneo todo vale?, ¿cuál es el límite entre lo que se considera arte y lo que no?, ¿el arte lo es en la medida en que es expuesto en una galería?, ¿quién lo valida, quién lo objeta? Eventualmente estas inquietudes son resueltas por quienes ejercen control en la escena artística (galeristas, críticos, periodistas culturales) y todos aquellos que tienen el poder de la palabra o de incidir en quien cree tener los suficientes méritos para entrar al selecto círculo y hacer parte de los esqui-

vos espacios hegemónicos de circulación. Pero, además de eso, hoy en día la obra parece no estar completa sin un discurso que la contextualice y legitime, que evidencie su carácter académico, que le otorgue estatus sobre otro tipo de manifestaciones similares carentes de ese valor reflexivo que produce un discurso oral o escrito. Con esto podría pensarse que una manifestación artística sin discurso pierde su carácter de "obra de arte" en el mundo contemporáneo. Ese valor se lo da tanto el creador, como las instituciones que ejercen el poder sobre la producción y distribución artística. De igual forma, el mismo discurso funciona a la inversa, como lugar de negación para mantener el *status quo* y señalar lo que no puede hacer parte de la esfera pública, considerando *down art* lo que se quiere dejar en la periferia. Actualmente asistimos a un cambio en la condición social de la imagen, cambio que sigue teniendo oposición por quienes perseveran en el discurso canonizador de la fotografía como manifestación de una sensibilidad sobrenatural, posible solamente por unos pocos privilegiados, pero ahora, su profanación es otorgada, entre otras cosas, por la masificación de los artefactos fotográficos que llenan con imágenes nuevas formas de escribir las realidades.

La escritura en el tiempo

Pensar que las sanciones frente a las prácticas fotográficas actuales se deben solamente a la masificación del artefacto, sería pensar que toda la discusión gira en torno a la industrialización que produjo el abaratamiento de las cámaras fotográficas y su consecuente reproducción. No, las sanciones son motivadas por un prejuicio en contra de lo nuevo, en contra de modelos discursivos desconocidos consecuencia del temor a perder el poder de contar "la historia". Esa lucha por la reivindicación de lo conocido, de mantener las cosas como están, no es otra cosa que legitimar formas de control sobre las sociedades, manteniendo el poder de la palabra y de las imágenes. La reproducción de los artefactos da la posibilidad a las personas de contar sus propias historias, es democratizar los discursos, y eso es lo que incomoda a quienes siempre han poseído la palabra.

Ese malestar por lo nuevo no tiene que ver solamente con los procesos de industrialización modernos, sino con otros campos del saber y del poder. Remontémonos un par de milenios atrás. A la invención de la escritura –que ahora consideramos fundamental para la construcción y trasmisión del conocimiento–, se opusieron radicalmente los intelectuales de la época: "Los filósofos antiguos desdeñaban la escritura como inmovilizadora del pensamiento vivo y la palabra fluyente. Y repudiaban las primeras bibliotecas como embrutecedoras de las gentes, que podían así aprovecharse de la sabiduría ajena, sin necesidad de crearla" (Villegas, 1959, p. 23). La repulsión por la escritura no era otra cosa que temor a reproducir el pensamiento, puesto que *poseer* el conocimiento era privilegio de unos pocos para mantener el control sobre las sociedades. Los grandes pensadores de la antigüedad tenían consideraciones sobre la escritura que en estos tiempos sería insensato, negar a la escritura la posibilidad de transmitir los saberes entre las personas. Lo mismo sucedió en el siglo XVI cuando

Martín Lutero, uno de los padres de la Reforma Protestante, al ver que la palabra de Dios la poseían solo los administradores de la fe católica, escribió las 95 tesis que condenaban las malas prácticas de la Iglesia; tesis que, gracias a la imprenta, en poco más de dos meses ya circulaban por todo el Imperio prusiano. Así como también su traducción de la biblia del latín ayudó a la consolidación de la lengua alemana, siendo el primer libro en reproducirse por miles, para hacer posible el acceso al conocimiento y promover la propia interpretación de las escrituras sin la mediación de la Iglesia católica. La modernidad empezó a tomar forma en las imprentas, con cada tiraje de libros se abría la posibilidad de pensarse el mundo desde la propia subjetividad:

> La imprenta de Gutenberg, primera máquina de producción seriada y nada menos que de libros para ser leídos por un mayor número de personas e iniciar con el tiempo una revolución democrática: el público podrá leer por sus propios ojos y no por lo que el sacerdote o el letrado le leerían en el *auditorium*. En el Medioevo el libro era un objeto para leer en voz alta a los incultos (Silva, 2006, p. 103).

En el siglo XIX fue la pintura. Todas las vanguardias artísticas fueron, en suma, un cambio en el paradigma de la pintura, posibilitando otras formas de hacer, distintas al clasicista estilo propagado durante el Renacimiento, que buscó en su momento copiar la naturaleza lo más fiel posible. Las vanguardias surgieron por la agitación misma de la ilustración y por las pulsiones que movían a los artistas a pensar el arte desde otro lugar. Ese cambio en el discurso visual fue el inicio del arte moderno. Los impresionistas, pilares de esta nueva forma de pensar y representar el mundo, fueron sancionados socialmente por la crítica y en sus inicios fueron rechazados constantemente de los academicistas Salones de Artistas. Se organizaron para fundar la *Sociedad anónima de pintores, escultores y grabadores*, y en el año 1874 lograron realizar una muestra pública en los salones del fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, con más de ciento sesenta y cinco obras de treinta y nueve pintores. Entre las obras se encontraba la legendaria *Impresión: Sol naciente* de Claude Monet, de donde tomaría el nombre este movimiento a causa de la ironía y escepticismo con el cual el periodista y crítico de arte Louis Leroy se refiriera públicamente acerca de la exposición. Y no fue gratuito que la exposición se realizara en el salón de Nadar, ya que los fotógrafos, al igual que los impresionistas, en sus inicios fueron relegados de cualquier espacio de circulación y exposición artístico. La fotografía era considerada una mera reproducción banal de la realidad y pasó mucho tiempo hasta que fuera aceptada como "arte" antes de ser sancionada y excluida por toda la crítica. El mismo Baudelaire, uno de los poseedores de la palabra del momento, condenando la práctica fotográfica señalaba:

> (...) Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se

> apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol (...). Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura (Baudelaire, 2011, p. 2).

Las palabras de Baudelaire podrían considerarse como el epítome de todos los discursos hegemónicos que pretenden desdeñar nuevas prácticas artísticas y formas del pensamiento, y mantener de esta forma el poder en ciertas esferas sociales.

Pero en la segunda mitad del siglo XIX, cuando reconocidos pintores vieron en la fotografía un nuevo discurso y una posibilidad de contar nuevas historias, el academicismo se vio en la obligación de abrirles un espacio dentro de los Salones de Artistas. En sus comienzos la fotografía también era para representar a las élites, se reproducían imágenes de las personas más reconocidas de la sociedad debido a los altos costos que conllevaba quedar inmortalizado en las láminas de plata. Luego se usó la fotografía para dejar huella de las transformaciones urbanas y procesos de modernización de las grandes ciudades, como lo hizo el célebre fotógrafo Eugene Atget, que a finales del siglo XIX y comienzos del XX, retrató la transformación urbana de París y la forma de vida de sus habitantes, ganándose un reconocido lugar en la historia de la fotografía.

> La fotografía será la máquina que expresa como ninguna la modernidad. La modernidad es fotografía, si se quiere, y se da desde su aparición una nueva relación imaginaria entre persona e imagen que la sustituye. La foto pasará a ser la identificación de la persona (...) La ciudad pasa a ser imagen fotográfica, incluso desde las primeras fotos de que se tenga noticia. Así lo prueba un grabado de Dumier de 1862 en el que aparece Nadar, uno de los inventores, en un globo fotografiando a París desde el aire. Las ciudades se dotan de un instrumento único para su propio conocimiento y para hacer imagen de su más preciado objeto colectivo: la ciudad (Silva, 2006, p. 103).

Por esa misma pulsión de retratar las ciudades y de saber cómo eran los lugares al otro lado del mundo, tan solo un par de años después de su invención llegó la fotografía a Colombia. Pero debido a los altos costos que tenía la fotografía incluso hasta las primeras décadas del siglo XX, entre las clases medias se debía aprovechar al máximo ese único disparo disponiendo a toda la familia nuclear con la mejor vestimenta y distribuyéndose jerárquicamente (los padres sentados en el centro y los hijos alrededor) como una forma visual de representar el poder dentro de la familia. La fotografía ha ejercido un poder simbólico fundamental para la consolidación de la estructura familiar cristiana en nuestro país: José, María y el niño Jesús. Esto afianza desde la visualidad los patrones de creencia en el modelo hegemónico de la familia. Situación que difícilmente se acerca a la realidad y se cumple

solamente en el imaginario. Es por esta razón que las fotografías en la casa están ubicadas en lugares para socializar con invitados (la sala, el estudio), porque esto reafirma las construcciones sociales sobre sí mismos y los lazos simbólicos dentro de la familia. Armando Silva hace un juicioso análisis en su investigación Álbum de familia (1998) sobre la estructura familiar y los cambios en el discurso fotográfico a lo largo del siglo XX. Pero lo interesante para destacar acá es que todas las transformaciones en el relato visual estuvieron mediadas por efectos de la industrialización de las cámaras fotográficas.

Después de mediados del siglo XX la jerarquía familiar cambió, la ubicación de los integrantes de la familia dentro del encuadre era diferente, en las dos últimas décadas se invirtieron los papeles, la imagen central eran los más pequeños, y los padres y abuelos quedaban casi siempre en un segundo plano:

> Es inquietante ver desaparecer de las representaciones de la foto de familia no solo los abuelos, sino los padres mismos y en su lugar erigirse la figura heroica del hijo o hija con sus distintas proezas, cotidianas desde su nacimiento, y aún esta figura fulgurante tampoco se muestra con integridad en su cuerpo o en sus acciones, sino en sus momentos (Silva, 1998, p. 139).

En este punto llegamos a un momento fundamental y es el advenimiento de internet. La última década del siglo pasado combinó la masificación y digitalización de las cámaras fotográficas y el nacimiento de las redes sociales en internet. Si bien el auge de las redes sociales ha sido en este nuevo siglo, la historia contemporánea llegó con nuevos relatos visuales.

La escritura en imágenes

El relato visual cambió profundamente su estructura narrativa con la red social Facebook. Los álbumes de familia quedaron guardados en los anaqueles de la memoria familiar. El cambio de la fotografía análoga a la digital trajo consigo nuevas formas de relatar los acontecimientos. En el álbum de familia *vegetal,* ese que tenemos guardado en algún lugar olvidado de la casa, se relata "La Historia" en mayúscula, esa historia de la familia que cuenta los momentos más importantes y los ritos de paso que fortalecieron los vínculos familiares (el matrimonio, el bautizo de los hijos, la primera comunión, el grado, etc.), es de orden cronológico. Ese relato característicamente narrado por la figura femenina del hogar, está construido de forma lineal, a través del tiempo.

Ahora, los nuevos álbumes de fotos digitales que se construyen y multiplican diariamente en las redes sociales, son historias que pueden ser contadas por todos, cada persona tiene la posibilidad de narrar su versión de los acontecimientos, sin la mediación de la familia. De hecho, la familia casi desaparece por completo en los nuevos relatos visuales. Estos relatos tienen la particularidad de ser contados a través del espacio, a diferencia de los álbumes *vegetales*, puesto que se organizan a partir de lugares y eventos particulares (viajes, fiestas, celebraciones, etc.) es decir, enfocan la atención del espectador en el *dónde* sucedieron los acontecimientos (espacio), y no en el *cuándo* sucedieron (tiempo).

Tener la posibilidad de contar las propias historias, independientemente de las maneras de ser relatadas, es un logro en la democratización de la imagen y en las formas de ver, pero también es un cambio en la forma de pensar al otro, a la construcción de su entorno y su imagen misma. Es tratar de enfrentar el prejuicio de la fotografía desde la mirada ilustrada o academicista, desde el arte como una manifestación de clases, de la elite culta y artística que sabe pensar en imágenes, y no para el "lumpen" que accede a una cámara para contar lo que no sabe... pero, ¿qué se debe saber? ¿Desde dónde se piensa el conocimiento, desde la construcción canónica y decimonónica de la imagen? ¿Se debe saber qué es la proporción áurea o quién fue Henri Cartier-Bresson o Manuel Álvarez Bravo? ¿No conocer sobre fotografía o historia es imposibilidad para pensar en imágenes? ¿O no puede disponerse una reflexión visual alejada de los hegemónicos círculos académicos? ¿Por qué es menos válida la foto improvisada que la foto pensada desde unas formas convencionales? ¿Cuál es el valor simbólico que le damos a la foto? ¿Quien no tiene las credenciales académicas necesarias para hacer fotos, para pensar en imágenes, o para hacer arte queda excluido de los espacios de circulación artísticos? Estos interrogantes, más que para ser resueltos, son para reflexionar sobre la condición contemporánea de la imagen, sobre quiénes las producen y quiénes tienen el poder para su exhibición y circulación. Como decía Roland Barthes: "En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa" (1989, p. 73).

La fotografía tiene un fuerte componente de autor, herencia de la pintura. El espectador fija la mirada en las personas reconocidas dentro de la foto (*Star system*) pero esa foto adquiere un mayor valor simbólico cuando su autor también tiene un alto reconocimiento social. Muchas veces se presta más atención en la forma que al contenido o al relato de la imagen. Actualmente se promueven discusiones sobre la veracidad de las fotos y su fidelidad con la realidad, pero se deja en un segundo plano a quienes están siendo representados. Un ejemplo de esto fue la discusión que suscitó la foto ganadora del World Press Photo 2013, titulada "Entierro en Gaza" del fotógrafo Holandés Paul Hansen;[1] donde aparece pasando por un callejón una marcha fúnebre con los familiares de dos niños muertos llevados en brazos a causa de un bombardeo israelí. Toda la discusión sobre la imagen se centró en el retoque de la fotografía, en los niveles de iluminación, en la ubicación de las personas y en la excesiva "perfección" de la imagen que incluyó análisis forense para confirmar su veracidad. Se propusieron cientos de debates sobre el fotoperiodismo y la excesiva intervención que le hacen a las imágenes en computador, pero se dejó a un lado el tema central de la imagen, que era el terrible conflicto en la franja de Gaza, donde el pueblo palestino lleva décadas sumando víctimas inocentes en el conflicto con Israel. Y para esto es precisamente la fotografía, para relatar esas historias ocultas que por otros medios sería difícil conocer.

Precisamente esa fijación en el artista y no en la historia contada o los personajes en mención hace que otros discursos desde lo visual, relatados por personas del común, se vean como

una banalidad "instagramesca". Se le quita todo el valor social a la fotografía porque se accede a ciertas facilidades de intervención digital y no al discurso de fondo que propone esta avalancha de publicaciones fotográficas en el mundo entero.

La razón por la cual no son sancionadas las fotografías de los álbumes familiares es porque hacen parte de una esfera íntima a la que solo acceden personas cercanas, porque tienen mayor valor simbólico y se fijan en el contenido y no en su forma de representación. Las fotos colgadas constantemente en las redes sociales son una especie de híbrido entre fotografías con un alto valor simbólico y fotografías con una alta sensibilidad artística, ninguna de las cuales tiene mayor pretensión como "obra de arte" aunque muchas veces curadores o críticos de arte "descubran" de manera desapercibida uno que otro artista oculto entre las redes sociales. Este aspecto, incluyendo la capacidad de Instagram para "filtrar" las fotografías y darles un nuevo tono, es el más sancionado por los poseedores de la palabra, por los jueces del tiempo, porque evidencia públicamente sensibilidades expresadas solamente en los álbumes de familia, reservados solo para los integrantes de la familia y sus amistades cercanas. Esta es una práctica censurada porque da cuenta de que no solamente los académicos o artistas tienen la posibilidad de pensar, reflexionar y crear nuevas imágenes y nuevos discursos visuales. Es, de cierta forma, mantener el círculo cerrado, sin darse cuenta que ese círculo hace rato dejó de ser círculo para convertirse en una red. La resistencia también hace parte de la colonización de espacios que siempre se habían reservado para unos pocos, así como otros lugares de movilización y difusión como el espacio público, que aunque es otra manera de contar historias, muchas veces los discursos hegemónicos se apropian de esos discursos y revierten la práctica hacia sus propios intereses, como lo sucedido con Banksy, quien alejado de los espacios convencionales empezó a pintar el espacio público, y luego del impacto internacional que tuvo, en parte por las redes sociales, las galerías sin ninguna vergüenza decidieron arrancar el espacio de lo público, y privatizarlo al mejor postor apropiándose de esos nuevos discursos para mantener su hegemonía y control sobre la producción artística.

Pero siempre está la esperanza de que la masificación del artefacto fotográfico democratice la imagen, y la democratización es la posibilidad de sacar a flote nuevas prácticas y nuevos discursos. Es momento de desacralizar la fotografía. No para banalizar su uso ni pensar que en Instagram se hace arte o en Twitter se hace literatura. Evidentemente no estamos presenciando un cambio de paradigma donde las fotos "instagramescas" adquieran la connotación de arte, sino todo lo contrario, es necesario desacralizar la foto y dejar de verla como pieza de museo, como relato de la historia en mayúsculas, y empezar a usarla como una nueva forma de comunicación, como un nuevo relato de las vidas de todos los que ahora tienen la posibilidad de contarse a sí mismos, para conocer nuevas subjetividades, nuevas formas de ver las realidades y reconocernos en la diferencia.

Referencias

Baudelaire, C. (2011). El público moderno y la fotografía. En *Salones y otros escritos sobre arte.* [en línea] http://goo.gl/YUFI53 Recuperado el 20 de junio de 2014.

Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.

Jiménez, D. (2013). *World Press Photo defiende la autenticidad de su fotografía ganadora en 2013*. Diario El Mundo. Noticia publicada el 14 de mayo 2013. [En línea] recuperado de http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/14/comunicacion/1368562681.html.

Silva, A. (1998). Álbum *de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.

————. (2006). *Imaginarios Urbanos.* Bogotá: Arango Editores.

Villegas, M. (1959). *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid: Taurus Ediciones.

Notas al pie

[1] Ver "World Press Photo defiende la autenticidad de su fotografia ganadora en 2013". Recuperado de http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/14/comunicacion/1368562681.html

DEL ARTE DIGITAL AL ARTE DE LO DIGITAL*

Autor

José Ramón Alcalá Mellado

Catedrático de New Media Art y Director del Museo Internacional de Electrografía (MIDECIANT) en la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca (España).

Contacto: JoseR.Alcala@uclm.es

* Deseo y es mi deber agradecer la importante contribución en la construcción del presente texto a las ideas aportadas por Virginia Paniagua en torno a la identidad digital.

Resumen

¿Qué significa hoy digital? ¿Tiene sentido en la actualidad hablar de un "arte digital"? El arte digital, si fue, lo fue en tanto expresión, desde el pensamiento artístico de la sociedad cibernética, a la que trató de dar forma y substancia, haciéndola tangible en sus nuevas incógnitas y generando imaginarios para resolver sus problemáticas. Sin duda, y aún siendo primitivo y emergente –no maduro–, sus estrategias llegaron a modificar sustancialmente la mecánica, la función y los planteamientos del arte analógico que lo había precedido. Alcanzado ya el medio siglo desde su irrupción en la sociedad, la perspectiva histórica que nos ofrece en la actualidad su fecunda, turbulenta y desconocida existencia exige análisis específicos que nos proporcionen elementos concretos que nos permitan poder comprender, no solo qué ha ocurrido, qué ha sido sustancialmente modificado y cómo se integra en el conjunto de estrategias creativas que hacen del arte actual algo radicalmente diferente a lo que hasta ahora veníamos denominándolo como tal, sino que nos exige replantearnos en profundidad y con rigor, las estrategias de análisis y gestión de sus especificidades, así como las influencias que ha tenido –y sigue teniendo– sobre las prácticas artísticas actuales.

Palabras clave

Arte digital, arte de los nuevos medios, prácticas artísticas contemporáneas.

> De lo inofensivo solo brota lo inofensivo,
> de lo peligroso brota el pensamiento,
> y cuando el pensamiento encuentra el punto
> exacto de la forma, surge el momento artístico.
> (Sloterdijk, 2003)

Las vanguardias del siglo XX pasaron como una apisonadora sobre los paradigmas artísticos tradicionales. La genialidad y clarividencia individual de Duchamp y Beuys, y el arte pop y todos los subsecuentes movimientos *underground*, trituraron los principios y fundamentos sobre los que había estado asentado –cómodamente– el arte y sus prácticas durante los seis siglos que dieron continuidad al Renacimiento como planteamiento artístico. Lo que aconteció durante la primera mitad del siglo XX preparó el terreno para que los nuevos planteamientos, hasta entonces solo propuestas idealistas y manifiestos sin conexión con la realidad social y cultural, tomaran forma y se popularizarán al entrar en acción, influenciando de forma decisiva al arte y al artista, las tres grandes tecnologías-proceso, que aparecen curiosamente al mismo tiempo, entre 1961 y 1963: la cámara de video portátil, la fotocopiadora y el ordenador gráfico. Las propuestas radicales de los artistas herederos de estos movimientos de las vanguardias artísticas sobre la aplicación y el concepto utilitario respecto a estas tres tecnologías fundamentales de la segunda mitad del siglo XX, se fueron sucediendo sin solución de continuidad, dejando sentir su influencia a lo largo de todo el siglo XX, implementando la nueva cultura digital actual al conseguir finalmente el desmantelamiento completo de los paradigmas que sustentaban el pensamiento artístico desde que fuera puesto en funcionamiento por la cultura renacentista.

Si esta "nueva historia" del arte comienza a principios de los años sesenta del siglo pasado, significa que ya ha transcurrido medio siglo de desarrollo y consolidación de la cultura actual. Es, por tanto, momento más que pertinente para preguntarse dónde estamos hoy día. La tendencia actual a regresar al objeto, a la manualidad, a lo analógico, demuestra que la excitación de la novedad ha sido ya superada. Que los actores principales de la nueva cultura y de la práctica del arte son ya ciudadanos nativos digitales que no poseen esa idea mitificadora hacia la tecnología electrónica, y que estos han sido ya educados para colocarse más allá de la fascinación por el *gadget* y el deslumbramiento ante la potencia del ritual mágico que provee todo nuevo dispositivo, todo nuevo proceso técnico del representar ante un espectador desinformado, tal y como han venido realizando las diferentes puesta en escena de las artes electrónicas.

¿Dónde estamos pues ahora mismo? Esta cierta perspectiva histórica que, por fin, poseemos frente a la nueva cultura, que se ha ido implementando y desarrollando durante la transición del siglo XX al XXI, nos va a permitir ahora analizar con cierta precisión qué significa "lo digital", más allá de la espectacularización que nos ofreció su novedad, su período primitivo.

Los teóricos que analizaron esta primera época primitiva y pionera del arte digital (entre los que yo mismo me encuentro) –a saber, Ascott, Manovich, Weibel, de Kerckhove, Negroponte, Moles, Foresta, Virilio, Baudrillard, Bauman,

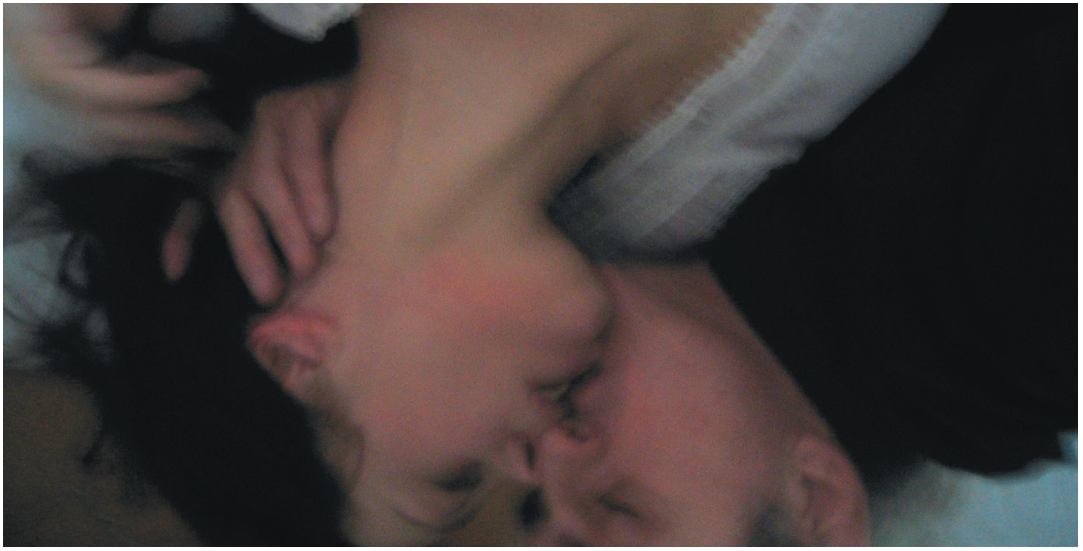


Figura 1. José Ramón Alcalá. Amandote. Toledo. 2009

Holmes, Castells, Dyens, Brea, entre los más influyentes–, pusieron las bases, contribuyendo a la construcción del pensamiento artístico de vanguardia, al influir de manera decisiva en las propuestas, en el pensamiento y planteamientos del artista. Nunca antes, este, que siempre ha sido un ser cultivado y al día, había tenido a su disposición, y en tiempo real, tanta información sobre la evolución de la filosofía y del pensamiento más avanzado. Acostumbrado por las vanguardias artísticas de mitad del siglo XX (expresionismo abstracto, pop, transvanguardia, conceptual, etc.) a trabajar "al dictado" del teórico, crítico, o galerista, el artista de la segunda mitad del siglo XX no es extraño ni le resulta incómodo tratar de poner en funcionamiento, dar forma plástica, estética, audiovisual, al pensamiento dominante. Reconozcámoslo en un gesto de honestidad y humildad: durante la segunda mitad del siglo XX, y sobre todo, en la puesta en funcionamiento de la cultura digital, han sido los filósofos los que han asumido la vanguardia del pensamiento. Su creatividad ha estado por encima de la del resto de profesionales de la creatividad y la innovación. Hasta el punto de que ha obligado a ampliar las fronteras, los límites territoriales



Figura 2. José Ramón Alcalá. Autorretrato digital de un artista analógico. 2004



Figura 3. José Ramón Alcalá. Children playing at the park. Tokio. 1992

del escenario contemporáneo del quehacer creativo, y, por tanto, artístico. El precio que se ha tenido que pagar ha sido, nuevamente, la escisión bipolar entre apocalípticos e integrados del mundo de la nueva cultura: a saber los que aceptan de buen grado la condición interdisciplinar y expandida del nuevo escenario de las prácticas artísticas y los que rechazan de pleno que el arte pierda la pureza de su pensamiento creativo; su especificidad, unicidad, pureza e inviolabilidad.

Este escenario escindido es el que constituye en la actualidad el marco de toda actividad artística. Su división lo contamina todo y nada puede sustraerse a la misma: la práctica del arte, la posición ética y moral del artista, la enseñanza de las prácticas artísticas, la bipolarización de la producción entre profesionales y aficionados *(amateurs)*, las relaciones entre sus diversos estamentos (a saber: producción, difusión, mercado, musealización, historificación, etc.). Este es el contexto, el escenario, el marco de actuación en el que debemos ubicarnos para ejercer con unas mínimas garantías de éxito nuestro propósito: analizar la situación de "lo digital" en el contexto de las prácticas artísticas actuales.

Partamos de una realidad incuestionable: muchos de los principios en los que durante la época iniciática se creyó que se sustentaba "lo digital", han ido cayendo como un castillo de naipes. Digital no significa retícula pixelizada. Ahora sabemos, porque otros dispositivos de funcionamiento alternativo así nos lo demuestran, que la retícula es solo la forma técnica estructural de la

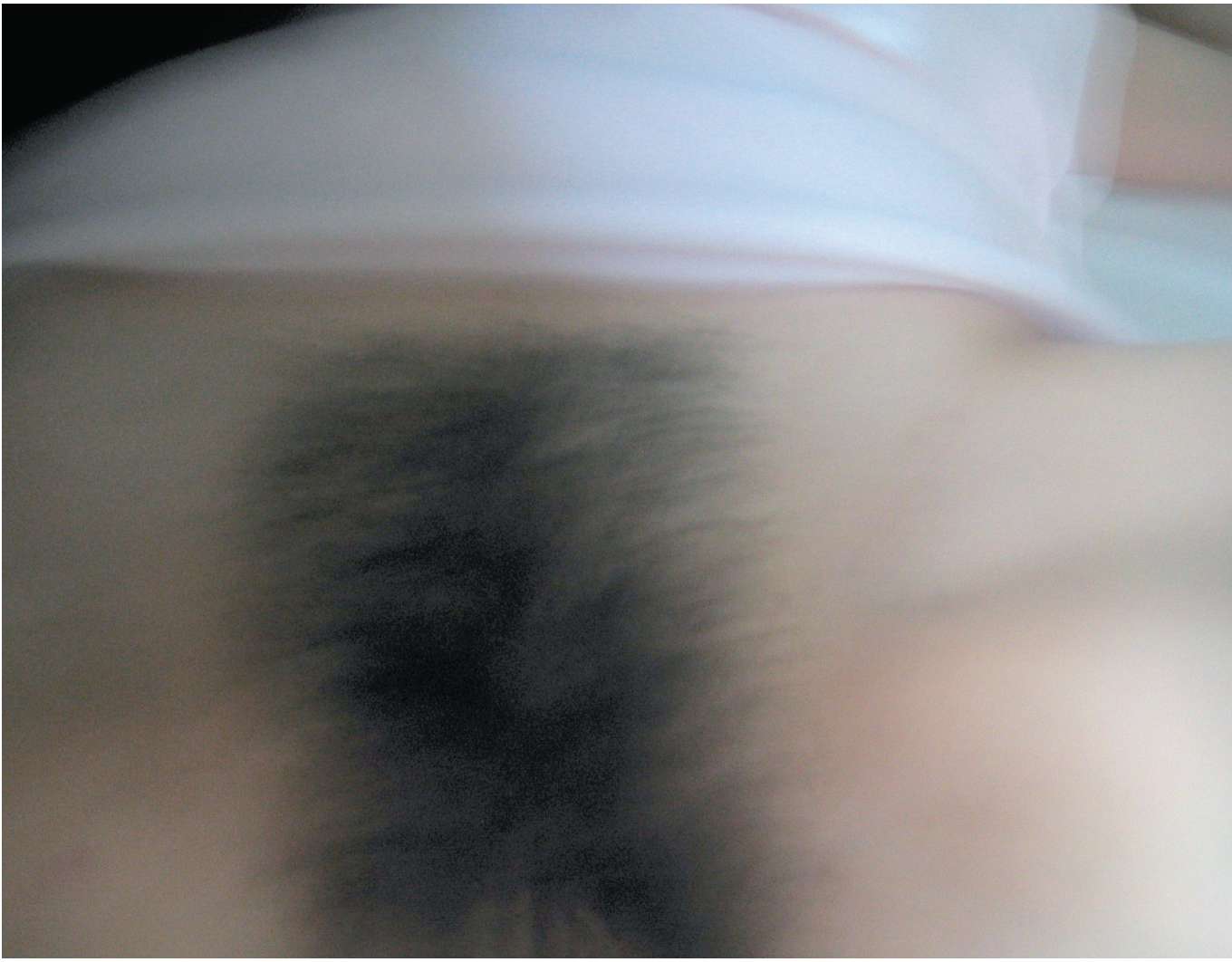


Figura 4. José Ramón Alcalá. Deshaciéndote.
Toledo. 2009

imagen que se construye mediante mapa de bits. La imagen vectorial –pionera de la representación computarizada– permite y posibilita otras representaciones que pueden adaptarse a los nuevos dispositivos (*outputs*) de visualización de lo digital y que no funcionan ya necesariamente mediante la tríada de celdillas de colores luz primarios típica de los monitores. Así mismo, la calidad de la imagen digital no necesariamente es de baja resolución. Sin embargo, esta baja calidad de representación/visualización no solo ha sido asumida por el productor/usuario, sino que se ha convertido en santo y seña de la identidad de lo digital, pero no porque quede sacrificada en aras de una velocidad de transmisión o a la consecuente condición ubicua de la información cibernética, sino porque su estética es específica de la condición del "ser digital" que la soporta conceptualmente, al igual que la pincelada corta y nerviosa de la pintura cubista era asumida en armonía con el ritmo de la vida cotidiana del ciudadano de la sociedad industrial de finales del siglo XIX. También sabemos hoy que lo digital no es una condición de todo acto operativo, sino que más bien representa un auténtico estigma para el nativo digital, el cual no tiene conciencia de ser digital, por lo que asume con naturalidad y espontaneidad la vida en permanente paradoja, que se asienta actualmente sobre pares antitéticos, como virtual/real, cerca/lejos, global/local, electrónico-mecánico-automático/manual, ficción/verdad, construcción/representación, dentro/fuera. La gestión cotidiana de todas estas contradicciones duales es parte del reto filosófico al que se enfrenta el nativo digital. Su resolución debe esperar sin embargo a la eliminación de la escena del pensamiento del ser analógico, quien, no sufriendo el estigma del primero, afronta estas contradicciones de una manera desfasada, lo que le impide vivir en armonía por la imposibilidad de su gestión conceptual.

Sin embargo, y antes de abordar el posible avance que presentamos en este texto sobre el conocimiento actual gracias a las posibilidades de pensar en "dualidades", debemos reflexionar acerca del porqué las hemos aceptado hasta este momento: puede que sea para ordenar ideas, puede que para establecer una visión más esquemática, más cercana a la mente gráfica del artista, puede que para taxonomizar –acercarnos al pensamiento científico– y, por tanto, para poder tratar como un objeto real o una verdad el existir –ser digital– en esta nueva era. Lo que nos acercaría a los procesos de conocimiento vinculados a otros campos del conocimiento que ya han sido aceptados como etapas de la historia del arte, con las posibilidades y limitaciones que esta linealidad histórica puede sugerirnos. En este momento se empieza a hablar de la influencia de, por ejemplo, la presencia de la lógica aristotélica, la influencia del platonismo en la dicotomía en lo real/virtual, la Ilustración como precedente de la conexión arte/ciencia actual, el retrato quebrado del XVIII como la intuición primera del sujeto quebrado del arte moderno y contemporáneo, y la del Romanticismo del siglo XIX como antecedente del yo presente en internet, y así podríamos continuar localizando las múltiples pruebas de que el artista nativo digital no ha surgido de la nada, y por tanto, que el arte digital, se verá afectado por las circunstancias de su creador.



Figura 4. José Ramón Alcalá. En el jardín blanco. Valencia. 2007

Aclarado este aspecto, volvamos a la interesante aportación de la creación de estos términos –símbolos– para la gramática del arte digital. Detengámonos pues a realizar algunas consideraciones sobre el término y el existir –por haber sido nombrado– del ser digital. Una vez concebido el término *ser digital*, asimilado y gestionado este con notable éxito para abrir el estudio de la circunstancias y cualidades de la situación del arte digital en el escenario actual, resultaría preciso abordar ciertas aclaraciones, reflexionando sobre que *ser digital* es un término, un nombre. Hasta este momento, tanto el *ser nativo digital* como el *ser analógico* son convenciones culturales, conceptualizaciones sin correspondencia con ningún ser humano *real*, como cualquier otra catalogación del ser. Todo lo real padece de contaminaciones, mestizajes, continuaciones y mutaciones, que dan lugar a la evolución –no necesariamente la mejor– del ser (en este caso nos centramos en el ser nativo digital), que es continente y a la vez

dispositivo medial de los conceptos de su época, y que, en este actualizado estudio, que presupone superada la primera etapa del debate sobre la propia existencia y legitimidad de "lo digital" como objeto de estudio en particular, no se puede permitir pasar por alto. Concluyendo, por tanto, que el nativo digital no se corresponde con nadie en particular, sino con los nacidos en una época en la que, además de darse "lo digital", ocurrieron otras cosas nuevas, y se asimilaron otras del pasado, como inevitablemente ha ocurrido a lo largo de la historia. Ahora que ya tenemos una cierta perspectiva sobre lo ocurrido y que conocemos lo que los jóvenes artistas anuncian que ocurrirá, estamos en mejores condiciones para reflexionar sobre las verdaderas referencias, hitos y novedades que esta era –digital– nos ha aportado, para seguir creando imaginarios y maneras de explicar el mundo y para relativizar –o no– la aparición de lo digital, en relación a otras técnicas, procesos para representar y entender el mundo en estos últimos cincuenta años.

Una vez aclarado estos importantes y necesarios aspectos preliminares, estamos ya en condiciones de abordar más centradamente la situación de "lo digital" en el contexto de las prácticas artísticas actuales. Para ello deseo partir de la consideración y el análisis de una tendencia que, como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (España) –pionera en la introducción de lo digital en los planes de estudio de las enseñanzas artísticas superiores– vengo observando a lo largo de estas últimas dos décadas y que en principio nos puede resultar paradójica: la manera progresiva y siempre en dirección hacia lo analógico, por la que mis alumnos –correspondientes naturales al término "nativo digital"– tienden a prescindir cada vez más de "lo digital" en sus creaciones artísticas. De forma progresiva, los distintos dispositivos de esta naturaleza van quedando relegados al territorio que definiríamos como perteneciente a "su tiempo de ocio". Territorio que procuran no mezclar con lo que para ellos es el proceso de profesionalización de la vida artística, de la que confían participar en plenitud al terminar su actual fase formativa. Parece que –quizá por ser ahora cotidiano, o doméstico– el acabado digital no tiene interés para ellos cuando de lo que se trata es de hablar de aquello que no se puede explicar con palabras, y que para ellos exige el uso de los medios "plásticos" tradicionales. Esta es, sin duda tan solo una anécdota, pero que revela algo más profundo, algo que parece estar debajo de la superficie, como si esta tendencia de regreso a lo analógico y de desconsideración de lo digital como algo explícitamente artístico fuese tan solo la punta de un iceberg. En mi caso particular, procuro no pasarla por alto y trato de ser y de hacerles conscientes de que, en términos históricos, esta situación es peculiar y debe de ser tenida en consideración.

Así pues, la situación actual se complica. Ya no existe, o al menos, no podemos hablar en propiedad, de un arte digital como tendencia o vanguardia. Lo digital ya no es diferenciador ni peculiar. Todo arte, como hemos aseverado, es hoy profunda e inconscientemente digital. Digital, como ya hemos comprendido a lo largo de estos cincuenta años de su existencia, es en esencia y por tanto no puede renunciar a ser, interactivo, multimedia, a funcionar de forma discontinua en la línea temporal, a ser descrito bajo la condi-

ción de hipertextualidad e hipermedialidad narrativas. Como tampoco puede hacerlo respecto a vivir en ese permanente estado de hibridación que le proporciona la gestión cotidiana de estos pares duales contradictorios de la condición del ser como digital. Como afirma Ollivier Dyens en *La realidad híbrida*, su fundamental texto introductorio al catálogo general del festival *Ars Electronica*, celebrado en Linz (Austria), en 2005:

> ¿Qué es lo digital sino una potente arma de hibridación, contaminación y diseminación? ¿Una que borra cualquier noción de génesis, que se desarrolla en capas y en estratos, que elimina toda posibilidad de delimitación clara, que propone una interpretación no-sensible del mundo que le circunda? (p. 48).

De esta forma, el ser digital que crea, que produce arte, parte necesaria e irrenunciablemente de esta nueva condición híbrida que transfiere al concepto mismo de la práctica artística. Condición artística que el propio Dyens (2005) describe por primera vez en la Historia del Arte con toda precisión y nitidez:

> Lo digital simula el mundo, lo imita, pero no está ligado a él porque, dado que uno puede encontrar rastros de la realidad biológica en una pieza artística analógica (fotografías, pinturas, libros, etc.), el origen de la representación digital descansa en la irrealidad del lenguaje binario. A través de este, el contexto real del mundo pierde sus dimensiones biológicas y se convierte en meras estructuras de información. El arte digital es la representación sin medios ni materialidades (ya que este es accesible a través de la fina capa de fotones que configuran la pantalla), una evanescente e insustancial forma artística que no es, en teoría, susceptible de la decadencia del tiempo, a pesar de ser tan frágil como el polen en el viento. Lo digital es como la realidad híbrida: las formas que produce y que nos permite observar son el resultado de invisibles interacciones y enmarañamientos. (...) El arte digital, como la realidad híbrida, es infinitamente multiplicable, pero está exento de todo linaje (pues ninguna característica permite distinguir el original de sus copias). Por tanto, el arte digital no puede aspirar a la narrativa clásica dado que no es ni centrípeto ni casual, por lo que no puede ser relacionado con un tiempo y espacio específicos, ni ligado a geografías o culturas particulares. El arte digital, como la realidad híbrida, es la expresión de la desterritorialización. No puede reclamar territorio, ni delimitación de territorio, ni poseer un espacio ni una geografía, no posee un lenguaje particular. Ambos son inasibles e infijables, inciertos y quebradizos. En el arte digital, como en todas las artes, oímos, vemos y percibimos las fuerzas de la melancolía y de la desesperación, algunas veces placenteras y erotizadas, que impregnan todos los comportamientos humanos. Pero el arte digital nos ofrece estas a través de la desterritorialización de su narración, a través de un discurso desprovisto de origen y casualidad, libre de las delineación del tiempo, el espacio y la historia contada.

> El trabajo del arte digital no cuenta una historia, susurra, ofrece instantáneas, sombras abocetadas; no narra demasiado por cuanto que espera los rumores distantes del mundo, actualizándolos (p. 48).

Sin embargo, estas importantes y certeras aseveraciones que Dyens pronuncia en el momento culmen de la celebración de lo digital, parecen ya condiciones propias de otra época, ya superada. Porque ahora, casi una década después, lo digital lo ha contaminado todo, ni la realidad ni nosotros mismos podemos ser comprendidos, podemos simplemente "ser" fuera de la condición digital. Es por ello que ya no tiene ningún sentido, al menos como algo diferenciador, específico, que produce relevancia, significación identitaria, hablar de arte digital. Todo arte que se produce hoy, toda creación artística es digital o no es. Lo es por sus dispositivos, herramientas y procesos productivos, lo es por su naturaleza pensante, lo es por el contexto del que parte, en el que se desarrolla y para el que se produce. Si la declaración "arte = vida" marcó el inicio del pensamiento artístico posmoderno, esa "vida = ocio" en que hoy se ha transformado, exige que produzca un arte que le dé forma y substancia. Así pues, si, a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, el artista abría las puertas de su taller para que entrara la vida, que era huella directa y crónica performativa de su nuevo arte, hoy, el artista altermoderno, semionauta e interprete-decodificador de Bourriaud (2009), abre la "nube" de su atelier transformado en *medialab* al ocio, para que sus problemáticas impregnen la práctica artística.

Si el arte pierde ahora el que había sido su rasgo identificativo por la pérdida de efecto de su condición instrumental, solo le queda regresar a sus orígenes, a su condición fundamental, su naturaleza simbólica. Y esta implica necesariamente una nueva atención al contenido: el relato, en términos simbólicos pero desmaximalizado, que da lugar a las micronarrativas de carácter poético o político, en las que lo digital es ya condición previa, no rasgo diferenciador.

Es pues hora de pasar página y de re-escribir –si no escribir por primera vez– la Historia del Arte de la época digital, esa en la que, por un tiempo –incipiente y primitivo– pude ser "arte digital".

Referencias

Alcalá, J. R. (2009). *Ser Digital; Manual para náufragos de la cultura electrónica*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dyens, O. (2005). *La Realidad Híbrida. Hybrid. Living in Paradox*. Ars Electrónica: Ed. Linz.

Sloterdijk, P. (2003). *Experimentos con uno mismo*. Valencia: Pretextos.



EJE TEMÁTICO 2

TRADUCCIÓN Y DESPLAZAMIENTO DEL MEDIO

Dentro de las prácticas artísticas y en la producción de contenidos visuales predominantes desde el siglo XX hasta nuestros días, la re-apropiación y traducción como métodos [de]construcción, han permitido reconsiderar los límites de lo plástico y las posibilidades de materialización y visualización mediados por el soporte o contenedor, a la vez que evidencia la [in]definición de lenguajes, géneros e incluso de las lógicas propias de los medios de producción. Más allá de la resignificación de la experiencia de las imágenes que nos rodean, los desplazamientos *de* y *entre* medios actúan de modo performativo reiterando la figura del *yo* como creador a partir de la apropiación y como agente posibilitador de políticas de archivo que faculten la circulación del documento en otras espacialidades, emancipando los procesos creativos de la linealidad lógica del lugar histórico al que pertenecen, la correspondencia técnica y procedimental que las gestó como espíritu de una época, así como los lugares que estas habitan y los discursos que las legitiman.

La contemporaneidad presencia una exacerbación en los procesos de traducción y desplazamiento de los medios, admitiendo idas y venidas en las temporalidades de las técnicas y tecnologías; repensando el valor de uso, potencial estético, lo caduco y obsolescente o al margen de los modos de hacer y materializar que se presentan como hegemónicos en la producción de ciertas temporalidades de la esfera del arte. La fotografía no es ajena a este síntoma: lo reitera como desde que en sus inicios fue conflictiva su autonomía en relación al régimen pictórico que la precedía y que de muchas maneras la contenía.

LA POLÍTICA DEL SOPORTE: PINTURA DE LA INTERFAZ Y MATERIALIZACIÓN DEL CÓDIGO

Autor

Felipe Rivas San Martín

Artista multidisciplinar y docente de la Universidad Mayor en Santiago de Chile. Trabaja en el ámbito creativo e investigativo sobre el desplazamiento de soportes y materialidades entre la red de Internet, los dispositivos tecnológicos y la materialidad pictórica.

Contacto: frrivas@gmail.com
http://www.feliperivas.com

Resumen

El presente texto reúne en forma fragmentaria una serie de reflexiones que han acompañado el proceso de producción de obras que se constituyen en el ejercicio de desplazamiento desde la e-image (interfaces virtuales, sitios web, códigos generados on-line) a los soportes materiales, como son la pintura sobre tela, el mural bajorrelieve, los objetos, la instalación, el dibujo sobre papel, etc.

La serie de trabajos, iniciada en 2010, recorre diferentes técnicas y formatos, teniendo como motivo en primer lugar, la representación pictórica de la imagen de sitios web de Internet, es decir, la interfaz gráfica de usuario de portales como Google, Facebook, YouTube, sitios de pornografía, etc. Asimismo, trabajos que han explorado el rendimiento estético, conceptual e interactivo de los códigos QR (*Quick Response Code*), que han sido recientemente explotados por la publicidad, pero que en este caso son desviados por fuera de la economía del marketing y de su uso hegemónico, a la práctica artística emplazada en la sexualidad disidente: se trata de la serie Q(uee)R codes, en la que la pintura de un QR code, al ser escaneada con un *smartphone*, direcciona a videos, textos o websites, que dialogan con los debates contemporáneos sobre producción de subjetividad, tecnología, sexualidades, identidad y género.

Palabras clave

Interfaz, código QR, pintura, desplazamiento de soportes.

Advertencia

Escribir sobre la producción de obra en la que uno ha estado involucrado ocupando aquella posición tan compleja de autor, implica siempre un riesgo y una posibilidad. El riesgo es grande: que las ideas puestas en el papel y que tienen, claro está, relación con el trabajo estético, terminen por configurar un camino ya trazado que signifique cerrar otros recorridos posibles. El riesgo entonces es el de explicar.

Y la posibilidad es incierta: escribir es hacerse preguntas que luego obligan a hacerse otras nuevas. Eso quiere decir que la relación entre la reflexión que uno hace del trabajo y la producción estética nunca es del todo lineal, ni una es siempre el antecedente de la otra. Cuando uno hace producción estética siempre hay cuestiones al azar (incluso cuando uno piensa intensamente en/con/sobre lo que hace). El arte no puede ser simplemente una idea que uno esconde estéticamente y que el espectador tiene que descifrar. El proceso reflexivo tiene una temporalidad abierta y un espacio impreciso: antes, durante, después, nuevamente, en el mismo lugar pero de otra forma, desplazándose de un sitio a otro, etc. La posibilidad entonces es la de ampliar las preguntas.

Pintura/interfaz
La ideología de la interfaz

La interfaz gráfica de usuario ha sido proyectada utópicamente como una superficie invisible: la mejor interfaz debe ser invisible al usuario. Algunos afirman que la tecnología pasa por dos etapas: en la primera el dispositivo es muy evidente. En la segunda se interioriza hasta volverse invisible. La ideología de la interfaz nos dice que esta debe ser clara y transparente. Que la tecnología es solo una herramienta para que los usuarios logren sus fines, sus objetivos. La interfaz debe ser utilitaria. ¿Cómo sabemos si estamos ante una buena interfaz? Por su grado de usabilidad, nos dicen. El fin de la interfaz es ser cada vez menos ella misma, es ser el acoplamiento perfecto entre el hombre y la máquina: el canal que los convierte en uno. La interfaz es *inter* y también un poco *trans*.

La interfaz no es el sistema, es la puesta en escena del sistema, lo que el usuario puede ver del sistema, su escena. Pero aún más: al mismo tiempo que es lo único que puede ver del sistema, se nos dice que no debe verlo, solo debe interactuar con él. Paradoja de la interfaz: lo único que el usuario del sistema puede ver, ha sido definido como algo que debiera ser visto lo menos posible, que debiera desaparecer. La interacción con la interfaz, debiera ser un acto inconsciente (es un decir). La interfaz: una imagen-instrumento que debe desaparecer en cuanto tal (como imagen), para hacer funcionar el sistema en forma eficiente. La interfaz está llena de metáforas. La interfaz me permite entender el sistema, valiéndose de la metáfora. El sistema nos dice una cosa por otra, algo que nos resulte familiar. Es la poesía del sistema. ¿Qué le pasa al sistema cuando uno decide hacer aparecer la imagen?



Figura 1. "¿A qué llamarle poder en red?" (proceso de trabajo). Óleo y acrílico sobre tela

Usuario-espectador
(goce y contemplación)

Una interfaz eficiente genera la satisfacción del usuario. La experiencia-de-usuario se basa no solo en la utilidad, sino en el goce de la interfaz. Experimentar el placer de estimular sus zonas sensibles; hacer *click* en el *pop-up*. Poner *play*. Minimizar o maximizar. Tener el control de cerrar o abrir un archivo, las ventanas. Estimular el *rollover*. El sistema depende de mi satisfacción como usuario de la interfaz de ese mismo sistema. Mi goce aumenta la productividad del sistema. El *feedback* sistema-placer: el onanismo de la interfaz.

Pintar la interfaz clausura la posibilidad interactiva del usuario remitiéndolo a la pura contemplación. La pintura de la interfaz es su frustración, devolver al usuario a la posición de un simple espectador. ¿Estamos ante el proyecto conservador del arte o frente a la liberación de la fantasía interactiva?

Impresión de pantalla

Iniciar el proceso a partir de un procedimiento de "impresión de pantalla". En primer lugar, impresión de pantalla como la captura informática de la imagen de la interfaz, como una foto digital de la pantalla, copiar, pegar, guardar como JPGE en la carpeta Felipe, Proyectos de Arte, Pinturas de la Interfaz. El primer paso en el trabajo del archivista.

Pero también impresión como el efecto que esa imagen causa en el ojo de quien la selecciona, de entre el caudal infinito y vertiginoso de imágenes en red. La impresión de la pantalla remite entonces a una erótica (excitatoria) que descubre algo allí en la imagen de la interfaz, en su configuración y diagrama, la relación de unos elementos con otros, etc. Algo de ese antiguo *punctum* (Barthes, 1992) de la imagen fotográfica analógica y que se habría aparentemente diluido en la digitalización. El trabajo del deseo y el placer.

Impresión, finalmente, como la necesidad de una idea u opinión, en un primer momento general y poco precisa que se tiene sobre el asunto en cuestión. Lo difícil de explicar: es el primer paso en el proceso del pensamiento visual.

El recuerdo de la interfaz, desplazamientos

La pintura de la interfaz como gesto altamente conservador, reaccionario incluso, frente al proyecto revolucionario y vanguardista del *net.art*, los nuevos medios, el espacio virtual, su pretensión de corte y ruptura radical con todo lo que de pasado permanecía en el arte: objeto, materia, soporte, mercado. El traslado desde la *e-image* (Brea, 2010) hasta la imagen-soporte, es una inversión de la linealidad de sentido que en el arte contemporáneo, ha trazado la evolución y superación de la tradición artesanal de la obra como consignación, que ponía a la imagen en un lugar seguro, destinada al recuerdo y a la memoria, conformando el gran memorial del ser. Mientras la imagen-soporte era docu-monumental, condicionada a una relación archivística por su condición material, su deseo de permanencia y duración en el tiempo (ser esencialmente cosa del pasado), la imagen electrónica emerge como el paradigma de lo efímero: carece de duración, su naturaleza es estar sometida a una transformación constante, ser un fantasma, una imagen sin memoria.

¿Material/inmaterial? ¿Virtual/actual? ¿Arte clásico/arte de vanguardia? Binomios, pensamiento dicotómico, lenguaje binario (nuevamente). ¿Pintar la interfaz anula la contradicción? ¿O más bien la vuelve productiva?

Reivindicación de lo pictórico no en términos conservadores, sino que reivindicación de lo pictórico como un campo de producción estético que debe reflexionar sobre sí mismo y sus propias formas de producción, en un contexto de desmaterialización producto ya no solo de las tecnologías de reproducción mecánicas, sino además de un contexto tecnológico globalizado e hipertextual. Y también en un contexto de materialización de lo inmaterial, por los efectos altamente materiales de los espacios en red, revoluciones incluso. Y no olvidar lo pictural de la interfaz, su recurrencia en los clichés de la tradición pictórica: el rectángulo apaisado como norma de formato, la ventana.

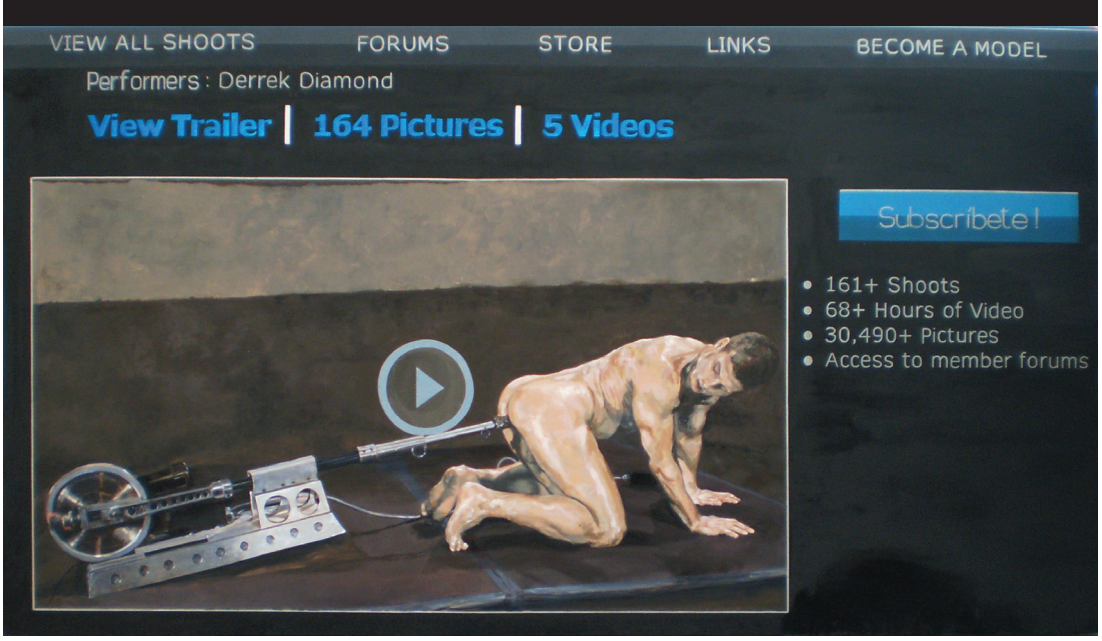


Figura 2. "Sex machine". Óleo sobre tela, 2.00 x 1.20 m. 2012

El pintor-humorista

La pintura de la interfaz no es simplemente la representación de la interfaz. Es la confluencia en el plano de la tela de los dos sistemas de la pintura: el sistema línea/color y el sistema trazo/mancha. Pintar la interfaz no es pintar la interfaz, es más bien contar un chiste, hacer una broma. Es reírse muy seriamente de la pintura, a través de la interfaz. Es hacerle una broma a la interfaz, valiéndose de la pintura. No es ser pintor, sino humorista.

Patagonia BBC

El cuadro *Patagonia BBC* corresponde a la representación pictórica de una captura de pantalla (imagen) del sitio web YouTube.com en el que se encuentra alojado el video *Patagonia Deep Forest – Forest Himn* creado por un usuario de YouTube que fusionó imágenes de un documental de la Patagonia chileno-argentina grabadas por la cadena televisiva BBC de Londres, con el éxito musical *Sweet Lullaby* del dúo francés *Deep Forest*, representantes de la llamada "world music" o música universal, un género musical que vincula música tradicional, folclórica o étnica de diversas partes del mundo con sonidos contemporáneos y electrónicos. La "world music" ha sido criticada

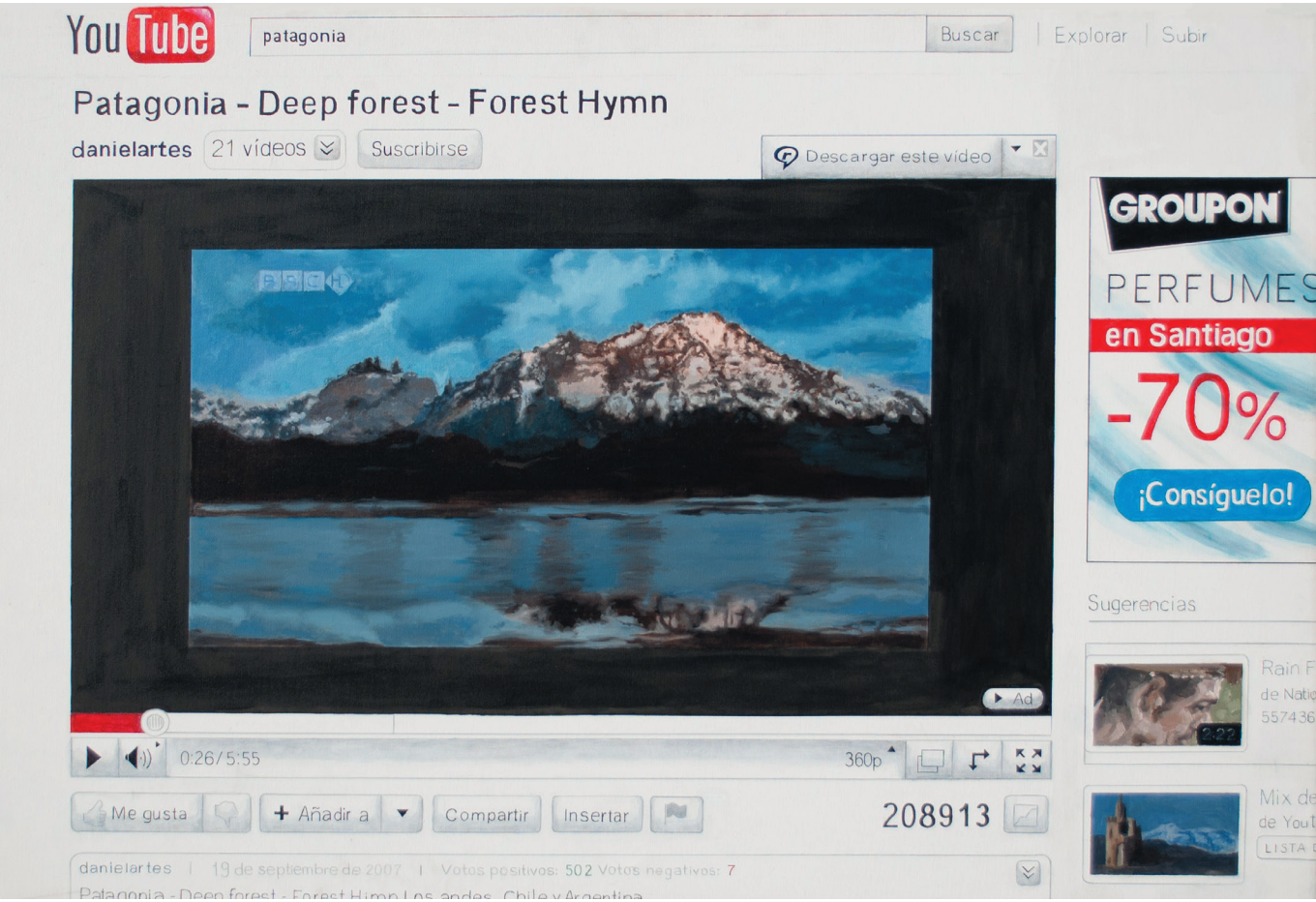


Figura 3. "Patagonia BBC". Acrílico y óleo sobre tela, 1.20 x 0.80 m. 2011.

por invisibilizar las culturas no occidentales en un estilo lo suficientemente no occidental como para representar una apariencia de otredad para el consumo masivo occidental, pero al mismo tiempo lo suficientemente deslocalizado como para construir esa otredad en base a un ideal homogéneo que realmente no expresa ninguna particularidad cultural. El video fue recientemente eliminado de YouTube debido a vulneración de *copyright*.

El cuadro-ventana

Un asunto importante a la hora de aproximarse a la cuestión de la pintura de paisaje es la noción de ventana. Es decir, el papel que desempeña la ventana, (tanto la ventana concreta como la ventana pintada) en la toma de conciencia de sí misma de la nueva pintura del siglo XVII. En parte, la ventana presenta una función de catalizador en la construcción del paisaje como género pictórico, aunque en general, la metáfora de la ventana es uno de los tropos más recurrentes para explicar lo que es un cuadro, ya presente en la obra reflexiva de León Battista Alberti.

Alberti plantea que un cuadro no es otra cosa que el trazado de un rectángulo sobre una superficie, que es como una ventana a través de la cual ver la realidad. Esto fija dos cosas, una de ellas, es que el cuadro se asemeja a una ventana en tanto es un vano a través del cual vemos el mundo. O sea, la ventana puede ser entendida como un artificio óptico. El cuadro –que también es un artificio óptico–, se puede articular como ventana, incluso –paradójicamente– cuando la ventana aparece también como motivo de la representación pictórica.[1] El cuadro se parece o asimila a la ventana en tanto establece una dialéctica relativa entre dos términos: entre el interior y el exterior, entre el pensamiento y lo visible, lo sensible. Por un lado el sujeto que piensa y percibe, y por otro, el objeto que es percibido y organizado en términos racionales. La ventana así, resuelve el problema entre lo inteligible y lo sensible. La ventana tiene una función de diagrama que permite organizar racionalmente lo sensible.

A partir de este problema de la ventana, es posible comprender la pintura de paisaje como el depósito de una relación dialéctica entre el sujeto y la naturaleza. Una relación óptica e intelectual, sensible y racional. La ventana se asocia con el "mirar a través de", lo que nos retrotrae inmediatamente a la cuestión de la distancia y la perspectiva.

Naturaleza y tecnología

Desplazamientos de soporte, puesto que la imagen que se representa en el cuadro (el fotograma del video visualizado y contenido en la pantalla del ordenador en el portal de YouTube), corresponde ya al traslado de una visualidad a otra: es el registro en video de un paisaje (la Patagonia) por una cadena televisiva internacional (la BBC de Londres), presumiblemente sometido a una serie de procedimientos de encuadre y edición, para luego ser puesto en un portal de internet, con el fin de ser visto en cualquier parte del mundo.

La representación de un "paisaje natural", requiere de la eficacia de la artificialidad técnica (video, televisión, internet), teniendo como contexto –en Chile– las múltiples tácticas de repre-

sentación de ese "paisaje natural", con el fin de crear conciencia de la necesidad de su preservación y conservación patrimonial.[2]

Foto-pintura: el paisaje de América Latina

La tesis de Ronald Kay (1980) desplegada en su libro *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980), reflexiona sobre la fotografía y su implicación en la "reproducción del Nuevo Mundo" latinoamericano desde la obra de Eugenio Dittborn[3] y a partir de una dicotomía radical entre pintura y fotografía, superpuesta a la dicotomía entre Europa y América Latina e influenciada en gran parte por las ideas de Walter Benjamin, ideas en proceso de recepción a la producción teórica local del período dictatorial.

En dicho texto, Kay desarrolla una de sus afirmaciones principales: la llegada de la fotografía a América Latina fue anterior al desarrollo de la pintura, impidiendo irremediablemente la conformación de una tradición pictórica local: "la pintura pierde su virtualidad de desarrollarse independientemente" (p. 28) de los mecanismos y lógicas de la técnica fotográfica. Lo que la fotografía registra al fotografiar el paisaje americano, sería desde Kay precisamente la carencia de esa tradición (que sí existiría en el caso del paisaje europeo), su carácter "impintado" y a la vez el propio choque de temporalidades entre ese mundo prefotográfico y la tecnología moderna del dispositivo.

Ahora bien, esa lectura, que aparece ya como una suerte de dogma en cierta teoría del arte chileno y más ampliamente latinoamericano, podría ser puesto en cuestión a partir de uno de sus presupuestos principales: la pretendida autonomía de la tradición pictórica europea con respecto a la fotografía. En la lógica de Kay, la diferencia primordial con respecto a Europa es que allí la fotografía emerge registrando su propia modernidad (de contexto), teniendo una tradición pictórica de varios siglos que la antecedía, en un desarrollo supuestamente autónomo. Pero ciertas investigaciones sobre la historia de la pintura occidental parecen demostrar lo contrario: el recurso de la *camera obscura* –principio elemental de la fotografía– ya era ampliamente utilizado por los pintores europeos (holandeses y luego italianos) del siglo XVI. Lo que se ha conocido entonces como tradición pictórica europea, lejos de ser autónoma, ya había incorporado en diferentes momentos e intensidades la lógica fotográfica dentro de sus propios mecanismos de producción. Lo que fotografía en América podría ser entonces no la carencia sino el reflejo refractario que devela ejemplarmente la ausencia de una autonomía en la narración ficcional de la propia tradición pictórica europea. El tránsito de géneros entre la fotografía a la pintura y viceversa, como condición fundamental de ambas.

El retrato de Intimidad – Intimidad's portrait[4]

Pintar tu retrato, Intimidad, tu perfil, implica estar condenado de antemano a un fracaso, a una frustración. Es pervertir el anhelo del retrato de captar –en el gesto matérico que conjuga pigmentos en empastes y veladuras–, la singularidad identitaria del rostro que posa. Tu píxel me

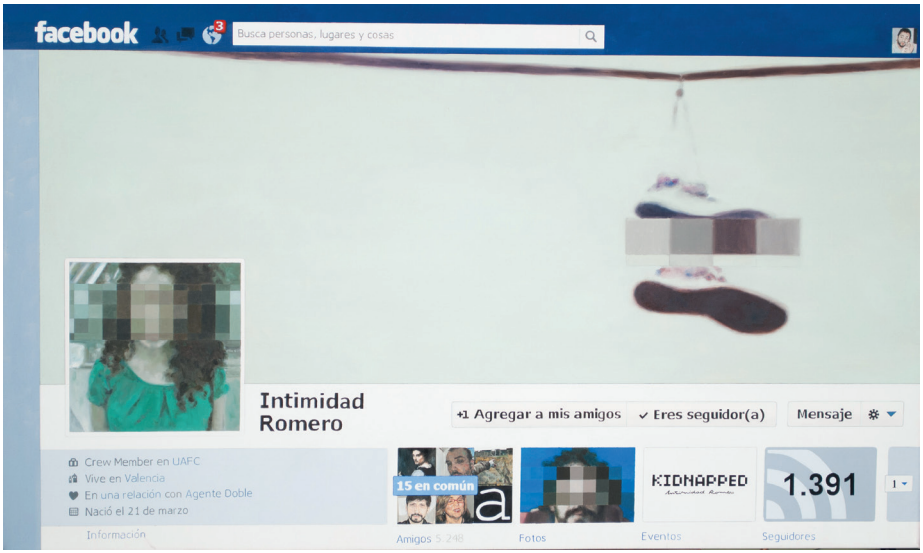


Figura 4. "El retrato de Intimidad" (proceso). Óleo y acrílico sobre tela, 1.50 x 1.00 m. 2013

lo impide, tu resguardo. Pintar tu retrato es obrar desde tu paradoja, aparecer sin ser vista, en la pura circulación de tu propio autobloqueo.

Pero también es en cierto modo quebrantar la relación intersubjetiva del yo y el tú artistas, que (con)funde nuestras supuestas autorías, nuestras tecnologías afectivas, nuestra identidad: Yo te convierto –a ti– en objeto de mi representación pictórica. Tú me sometes a mi, a tus propias reglas del juego (no veo tu rostro ni sé tu nombre, no tengo absoluta certeza si eres uno o una multiplicidad). Yo te pinto a ti, pero al mismo tiempo a tu obra, que eres tú, Intimidad Romero, en el espacio donde te despliegas y te constituyes, en la red social, determinada por una interfaz-gráfica-de-usuario que otro ya diseñó para ti y que te sirve como marco, límite, contención, pero también estructura y soporte, contexto de emergencia.

A pocos días de comenzar tu retrato, Intimidad, la interfaz-gráfica-de-usuario que te da soporte y límite, cambió: tu nombre subió unos centímetros ubicándose encima de tu foto de portada, la tipografía de tu información fue modificada, reordenaron los bloques y columnas. Es que las interfaces cambian constantemente, se vuelven obsoletas. La pintura de la interfaz parece querer

consagrarla en el gesto de la representación. Pero al mismo tiempo se vuelve un gesto fallido porque el tiempo de la interfaz, en su vértigo, parece agudizar –por contraposición antagónica– a la pintura como tiempo-muerto, como historia del arte. Y en una voltereta que nos vuelve al mismo sitio (pero distinto), la pintura a-parece obcecada esta vez en traicionar la interfaz, en robarle su pretensión de devenir puro, su condición fantasmal, capturándola al fin en mi impresión de tu pantalla. Bloqueando esta vez la invitación irresistible hecha al usuario de la interfaz, de interactuar con sus zonas sensibles.

Te conocí, Intimidad, a partir de un "toque", una metonimia tecno-relacional que para Facebook refiere a un acto mínimo pero significativo, y en la escala de valores que jerarquiza las posibilidades de percepción corporal humana, al más bajo: el sentido del tacto. Yo te devuelvo miles de "toques" de pincel con óleo sobre tela que te materializan, pero de otra forma, en otra pantalla, porque podríamos decir: esto no es *Intimidad Romero*.

Ecografías

Imagen-feto. Hoy, el ser humano nace antes de nacer. Nace dos veces: primero como imagen ecográfica y luego como cuerpo expulsado de otro cuerpo. Cuerpo mirado, cuerpo esencial. Se trata de la transparencia como régimen.

Principio de transparencia

Los sujetos pueden ser reducidos a su imagen. Pero también el cuerpo de la madre se vuelve transparente. Desaparece la madre, aparece el feto. Del HABLA a la IMAGEN. El sujeto se constituye ya no a través de su habla, sino de su imagen. El cuadro siempre es un ejercicio de poder. El cuadro es conquista de lo que se ve. La mirada en el cuadro define un territorio de dominación. Del poder-saber al poder-imagen. Cuadro-ventana. El feto es un monstruo, eso me interesa mucho.

Q(uee)R code... performance-video-internet-código qr-pintura sobre tela-dispositivo-decodificación-performance...

La imagen que representa el cuadro –un código QR– fue producida gracias a un generador de códigos QR *on-line* de carácter gratuito. El código QR es un código bidimensional –una imagen que contiene información visualmente codificada– inventada por la empresa japonesa *Denso-Wave* en 1994 para identificar piezas de automóviles y masificada hace algunos años a nivel global gracias a la instalación de software de lectura de *QR code* en los *smartphones* (o como aplicación descargable para iPhone y Android) y a la apertura de su código fuente (a diferencia de otros códigos bidimensionales,[5] el QR es gratuito). En el mundo se han visto utilizados principalmente en la publicidad comercial, pero su uso se amplía a todo lo que pueda implicar conectar al usuario de un dispositivo de lectura (*smartphone* u otro), con un código QR y la información que ese código contiene: un texto, un e-mail, una URL que lo pueda direccionar a cualquier sitio web o contenido on line.

Los *QR code* pintados, esculpidos, dibujados en la serie *Q(uee)R code* se encuentran enlazados



Figura 5. Ecografías. Óleo sobre tela adherida a cartón. Díptico de dimensiones variables. Montaje en el Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago de Chile, 2013.



Figura 6. NOT READY. Serie Q(uee)R code paintings, 1.0 x 1.0 m. 2011. El código enlaza al videoperformance "NOT READY", realizado por el autor en 2010.

a textos, sitios web o videos *on line*. En algunos casos a otras de mis obras en video, en Vimeo o en YouTube, a performances o videoperformances *on line*.

Así, cuando un espectador captura el Código QR del cuadro, puede acceder a través de su teléfono al video de alguna de mis performances.

La economía del código

Los códigos utilizados en tarjetas de crédito o en códigos de barra, corresponden a códigos estandarizados, fundamentales para el funcionamiento de gran parte de las actividades económicas contemporáneas. El funcionamiento de las actividades económicas contemporáneas necesita de la estandarización del código. El mercado de intercambio de productos requiere la identificación de ese producto con un código único. "La prioridad es asegurar la identificación única y correcta de los productos, ya sean estos cuentas bancarias, libros o manzanas" (Gómez, 2011, p. 88)

Identificación. El código QR participa de ese mismo afán de identificación: un código QR es una única información: una URL, un texto, un SMS, un e-mail, etc.

El código funciona como una identidad. Esto es igual a aquello, o esto es otra forma de decir aquello, una traducción. Podemos decir que sabemos lo que pasa con un código y su codificación: ser una identidad informática. ¿Y qué sucede con un código QR y otro código QR? Esta es una pregunta general, una pregunta por lo general del código QR, lo que hace que un código QR se relacione con otro a partir de una economía de los intercambios tal, que un código QR pueda ser intercambiado por otro código QR y siga siendo un código QR, aún cuando sea distinto, porque la información que codifica es otra.

Es lo que Gilles Deleuze (1981) identifica con la noción de *generalidad*, la *idea* de código QR es general, puesto que si varios signos son códigos QR, no importa si cambiamos uno por otro, vamos a seguir teniendo un código QR al fin y al cabo. La generalidad por tanto, se identifica con la operación de la categoría. Código QR entonces, desde el análisis de la generalidad, es una categoría que identifica determinados signos producidos gracias a un programa, donde ciertos elementos se mantienen y otros cambian. Podríamos decir que los elementos que se mantienen son la generalidad del código QR, su anatomía: tres patrones de detección de posición, unos marcos cuadrados iguales de 7 x 7 módulos que contienen a su vez tres cuadrados, ubicados por convención en la zona superior derecha, superior izquieda e inferior izquierda. Un patrón de alineación, cuadrado más pequeño de 5 x 5 módulos con un módulo central. Un patrón de sincronía, dos líneas de cuadrados negros y blancos que se alternan a lo largo y ancho del código. Una zona de silencio de al menos 4 módulos de ancho, para garantizar el aislamiento del código y su legibilidad.

La particularidad de cada código es su información. El orden único y (relativamente) azaroso que se obtiene: la codificación de información conformada por una cuadrícula de 21 a 177 filas y columnas modulares. He podido comprobar en la práctica que si genero diferentes códigos para diferente información, pero en un período de tiempo muy corto, esos códigos poseen carac-

terísticas formales similares, zonas idénticas. Son como códigos QR hermanos, mellizos tal vez, que nacieron con minutos de diferencia y son muy semejantes, pero no idénticos. *We are family*, dicen.

El "Código raro", ¿y eso qué es?

La referencia de la serie a lo *queer* por el título *queer code*, juega con el nombre de los códigos QR y su pronunciación en inglés, vinculando las pinturas y los códigos con el contenido que enlazan (algunos de esos códigos direccional a performances o video-performances que reflexionan sobre la identidad genérico-sexual, las tecnologías de producción de subjetividad contemporánea, sus desvíos e insubordinaciones de la norma heterosexual). Pero también el *Q(uee) R code* remite a lo raro o extraño de su visualidad, el enigma del signo, a lo que comentaba la gente en la calle o en el metro: ¿Y esos cuadraditos negros qué son? La pregunta no es banal; podríamos responder "es un código QR", incluso explicarlo, contar su historia, pero volveríamos simplemente a la lógica general. El enigma y el riesgo del código QR es su particularidad, el no saber a ciencia cierta qué nos encontraremos más allá del código.

Interpretar el arte conceptual como acto de decodificación

Poner en escena una suerte de parodia de la idea de obra de arte como objeto material más o menos enigmática que contiene una serie de signos que deben ser decodificados o interpretados por un espectador. Constituir la obra como un código imposible de ser descifrado por la mente humana. ¿Qué hacer *ante la imagen* de un código QR, su presencia? Arte elitista, pues solo puede ser decodificado recurriendo a una tecnología de descodificación presente en aparatos como los *smartphones* (que en Chile en 2011 llegaron al 30 % de los usuarios de celulares), esto significa que un 70 % de los chilenos no puede decodificar estas pinturas –al menos en su operatividad de código– quedando reducidos a su experiencia estética, esto es, la apreciación visual de la cita a la abstracción geométrica expresada en el laberinto de cuadrados blancos y negros. Sin embargo, esa cifra crece cada vez más. Cada vez más chilenos pueden interpretar mis cuadros debido a los tratados de libre comercio con países asiáticos, al intercambio de cobre, salmones y cerezas por televisores y *smartphones* a bajo costo.

Más acá y más allá del código

Estamos ante el problema de la referencialidad y la representación como una serie de desplazamientos de obra en obra (del mismo autor) y de soporte en soporte, produciendo relaciones de competencia y originalidad entre el "corpus de obra" de un artista. Los *QRcodes* fueron inicialmente pensados como simples mediadores de información. Devolvernos al momento afectivo-reflexivo de la contemplación estética. De la misma manera, manifestar el quiebre de la autonomía unitaria de la obra de arte. ¿Qué es lo que nos debiera importar de todo esto? ¿Acaso el laberinto de cuadrados negros y blancos, su cita a los geométricos, a Mondrian, a Malevich? ¿O más bien a los textiles precolombinos? Los

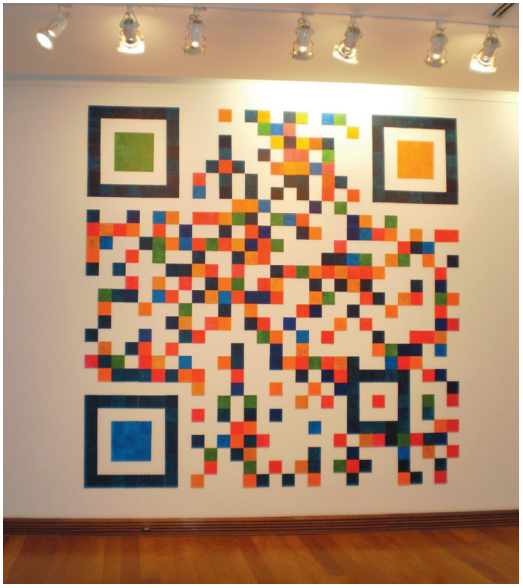


Figura 7. ¿Lo esencial es invisible a los ojos?. Acrílico sobre 450 piezas de madera aglomerada. 3.00 x 3.00 m. aprox. Montaje Museo de Artes Visuales (MAVI), 2012-2013. Concurso Arte Joven Contemporáneo. Por las características de la obra (cada una de las 450 piezas es independiente), permite la realización de un número virtualmente infinito de combinaciones de códigos QR en montajes distintos, cada uno de ellos potencialmente enlazado a una información diferente. En este montaje, el QR enlazaba a la pregunta, "¿Lo esencial es invisible a los ojos?".

geométricos ya tenían en cuenta las culturas ancestrales, y además estamos en América Latina... ¿O deberíamos mirar los patrones japoneses tradicionales del período Momoyama y Edo? Mal que mal el QR se inventó en Japón... ¿Tendríamos que interesarnos en el QR y su insistencia en la retícula vanguardista? ¿U optar por pensar el código como imagen, la paradoja de un código-imagen? ¿Tal vez otra paradoja, la oposición entre el código y el diagrama? Estamos hablando de pintura. ¿Mejor su indescifrabilidad, su misterio, su rareza? ¿Nuestros ojos qué no nos permiten ver más allá del código-imagen? Probablemente tendremos que movernos, ¿Y si nos fijamos en lo que está más allá del código-imagen? ¿Poner atención en el video, el texto, la fotografía o el sitio web al que nos lleva ese código? Dejemos de lado la pintura, su aura y todo lo que nos agota ¿Las tecnologías de reproducción mecánica y digital (fotografía, video) o de hiperreproductibilidad en red han superado a la pintura? Movámonos un poco más, entremedio de todo, ¿qué le ocurre al espectador? Si es necesario recurrir a un *smartphone* para lograr decodificar la pintura-código, ¿tendría que llamarnos la atención la experiencia del espectador? ¿Debiéramos

fijarnos en la escena generalizada para el espectador contemporáneo, donde la experiencia se encuentra la mayoría de las veces mediada por aparatos tecnológicos de captura audiovisual y fotográfica (cámaras de video, o fotografías, celulares inteligentes, webcams, etc.)? ¿En cómo el QR pintado obliga al espectador a realizar la parodia de su propia condición de espectador mediado por el dispositivo?

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1992). *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós Iberoamérica.

Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Madrid: Akal.

Deleuze, G. (1981). *Repetición y Diferencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Gómez, J. (2011). *Matemáticos, espías y piratas informáticos: codificación y criptografía*. Barcelona: RBA Libros.

Kay, R. (1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Rivas San Martín, F. (2013). Catálogo de la exposición *El Recuerdo de la Interfaz*. Galería AK-35: módulo de experimentación. Santiago de Chile.

Stoichita, V. (2000) *La invención del cuadro.* Barcelona: Ed. del Serbal

Notas al pie

[1] Esto quiere decir que la ventana no solo es un tropo que sirve para entender la pintura, sino que ha sido evidenciada como tal a partir de su representación pictórica, como es el caso del cuadro "Tempestad" de Jan Porcellis de 1629, donde la imagen de un barco naufragando en el mar tempestuoso aparece enmarcado por una ventana pintada en el cuadro a través de la que vemos la escena, en la que además, una hoja de papel al borde de la ventana nos da la sensación de profundidad. Al respecto ver: Stoichita, V. (2000)

[2] Como ha ocurrido con las campañas mediáticas en contra de la construcción de centrales hidroeléctricas en la Patagonia chilena.

[3] Artista visual chileno considerado parte de la denominada Escena de Avanzada. Desarrolló una estrategia visual basada en la experimentación fotográfica y la reproducción mecánica de imágenes.

[4] Texto incluido en el folleto de la exposición "El recuerdo de la interfaz", Felipe Rivas San Martín, Galería AK-35: módulo de experimentación. Santiago de Chile, junio de 2013.

[5] El código QR es un código del tipo "bidimensional". Esto significa que la codificación de información en el QR se efectúa tanto a la largo del código, como a lo alto, a diferencia de códigos unidimensionales como por ejemplo el tradicional código de barras que se lee solo de izquierda a derecha. Esta característica hace que los códigos bidimensionales sean mucho más eficientes en el almacenamiento de información (Gómez, 2011, pp. 77-97).

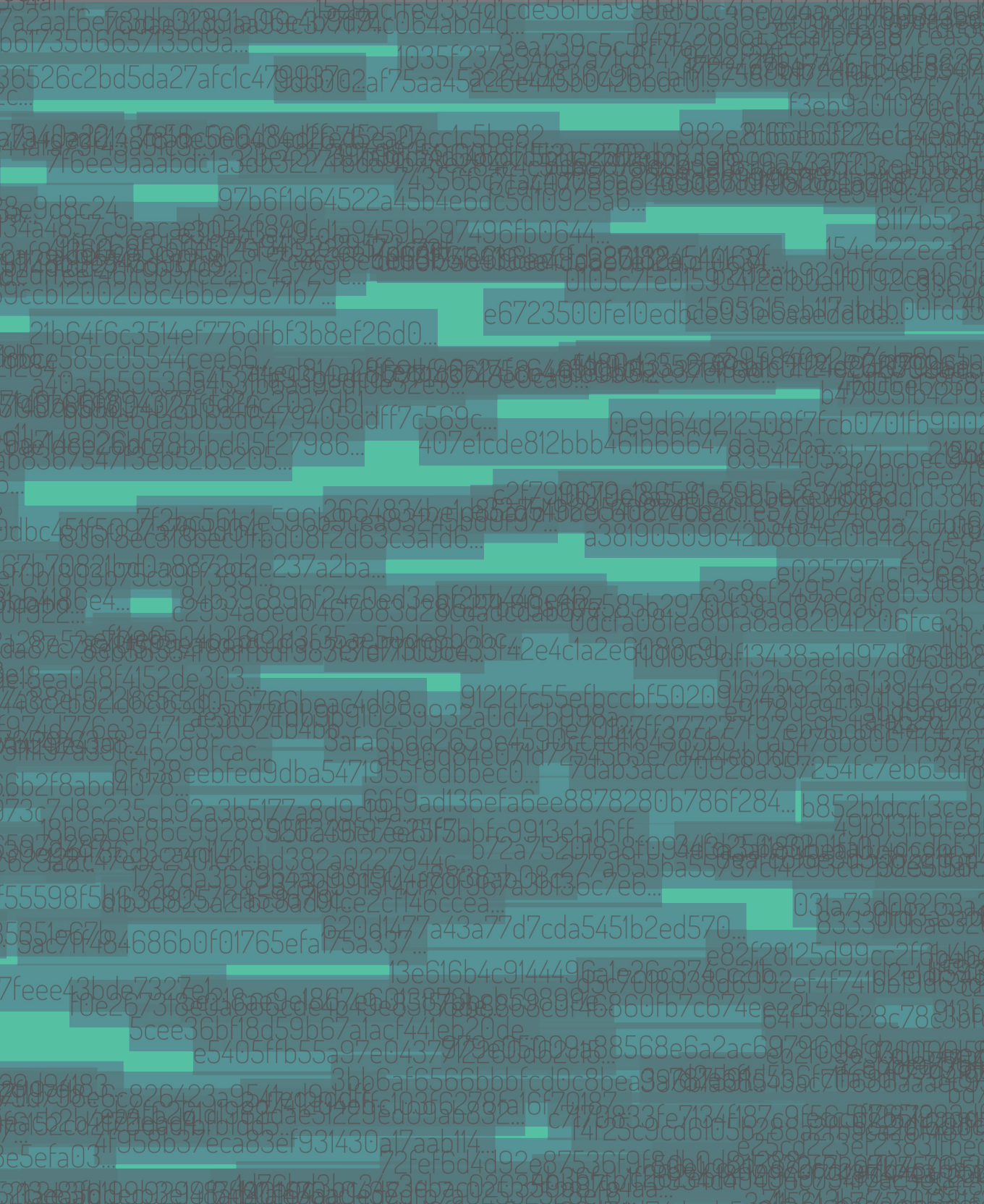
MOUNTAINS, MOVING 136 MINI FILM CAMERAS IN THE SMITHSONIAN INSTITUTION HISTORY OF PHOTOGRAPHY COLLECTION WITH OLD STYLE PHOTOSHOP FILTER

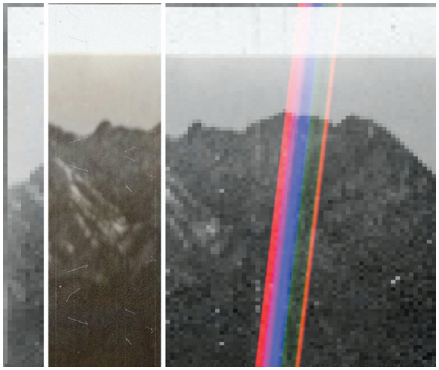
Autor

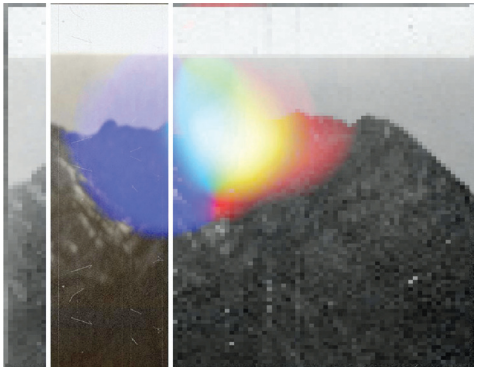
Penelope Umbrico

Artista del School of Visual Arts de New York. Ha expuesto recientemente en la Galería Mark Moore, Culver City, el Museum of Photographic Arts en San Diego, Art Museum de la University of Kentucky, Alt. + 1000 Festival de Photographie en Suiza, Discovery Award Nomonee Exhibition, From Signal to Ink, Rencontres d'Arles en Francia y Paraty Em Foco en Brasil, entre otros. Algunos de los reconocimientos y becas a su obra son el John Gutmann Photography Fellowship (2012), Smithsonian Artist Research Fellowship (2012) y Guggenheim Fellowship (2011).

Contacto: http://www.penelopeumbrico.net/
penelopeumbrico@mac.com











Figuras 1 a 6. Mountains, Moving





Mountains, Moving (2012 - actualmente)

La serie *Mountains, Moving* reflexiona sobre la historia de la fotografía análoga dentro del torrente digital, que se presenta como su manifestación tecnológica en la actualidad. Mantengo un enfoque constante en la montaña: tema de interés antiguo, objeto estable, singular, punto de referencia inamovible, sitio de orientación, lugar de contemplación espiritual. Empleo aplicaciones para la cámara del *smartphone* para hacer nuevas fotografías de las imágenes de montañas que aparecen como obras maestras canónicas de la fotografía. Las encuentro en todas partes: en libros, revistas, comerciales, en la web. Dirijo mi iPhone hacia estas montañas, donde los colores alucinógenos de los filtros de las *app* para la cámara se mezclan con los efectos desorientadores del sensor de gravedad del dispositivo movil; el grano de la foto, la impresión por punto, el píxel y la resolución de pantalla se encuentran formando a menudo muarés ondulantes. Mis montañas son inestables, móviles, no tienen gravedad, cambian con cada iteración, son remasterizadas. Acá está la distancia más grande, el rango más largo. Presento un diálogo entre la distancia y la proximidad, lo limitado y lo ilimitado, lo singular y lo múltiple, lo fijo y lo móvil, el original y la copia.



Figura 7. Mountains, Moving

136 MINI FILM CAMERAS IN THE SMITHSONIAN INSTITUTION HISTORY OF PHOTOGRAPHY COLLECTION WITH OLD STYLE PHOTOSHOP FILTER

Esta serie está compuesta por 17 fotografías que tomé a partir de la colección de minicámaras pertenecientes a la colección de Historia de la Fotografía, durante el desarrollo de mi beca como artista investigadora en el Smithsonian Institution. A pesar de haber sido alguna vez artefactos revolucionarios de última generación por su pequeña escala, actualmente estas cámaras son objetos inanimados y obsoletos que se encuentran cuidadosamente marcadas, empaquetadas y archivadas. A las fotografías les apliqué el filtro para Photoshop llamado *Old Style* para énfatizar la nostalgia que estas cámaras provocan naturalmente (especialmente a los fotógrafos), y posteriormente realicé impresiones pigmento sobre papel de tela mate especial para fotografía. Instaladas dentro de una vitrina, se acentua su estado pasivo: la superficie mate desaparece y las impresiones parecen casi como cámaras que se



Figura 8. 136 Mini Film Cameras in the Smithsonian Institution History of Photography Collection With Old Style Photoshop Filter

desvanecen sepultadas dentro de la urna. Al yuxtaponer estas imágenes con el proyecto *Mountains, Moving*, la obra habla de una equivalencia y de un claro contraste con la cámara con la que produzco mis piezas, la cámara de mi *smartphone*.



Figura 9. 136 Mini Film Cameras in the Smithsonian Institution History of Photography Collection With Old Style Photoshop Filter


"A Jewel of a Camera"
UniveX
MINICAM
GEMFLEX
INSTAMATIC
BANK
Rubino
MODEL II
Darling
-16
Zunow
YASHICA
Y16 COLOR FILM
Goldeck
16
TYNAR
Toyoca
18

PORTARRETRATO NEOBARROCO. FRENTE A LA MUTABILIDAD Y LA POSIBLE DESAPARICIÓN DEL ÁLBUM FAMILIAR COMO OBJETO*

Autor

Javier Mauricio Vanegas

Nació en Bogotá en 1984, estudió artes plásticas en la Universidad de los Andes. Ha participado en festivales de fotografía como Fotología V con su primera exposición individual en el MAMBO y posteriormente participaría en Fotográfica Bogotá III. Entre los reconocimientos es importante resaltar el premio del 6º Salón de Arte Bidimensional otorgado por la Fundación Gilberto Álzate Avendaño y el premio a las artes Uniandinas IV versión. Actualmente es docente en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en la Tecnología de Producción de Imagen Fotográfica, miembro del Colectivo "Si Nos Pagan Boys" iniciativa de autogestión y curaduría independiente. Trabaja como artista representado por la galería El Museo exponiendo su obra en las ferias de São Paulo, Río de Janeiro, Londres, Miami, Lima, Caracas, Madrid, New York y Bogotá.

Contacto: javiervanegasart@gmail.com
http://www.javiervanegas.com

* La obra "Portarretrato neobarroco" se desarrolla como proyecto de grado del artista Javier Vanegas en el año 2007. Las reflexiones contenidas en el presente ensayo, adaptación del texto original, hacen parte de la revisión histórica y conceptual de la fotografía y su transición del modelo análogo químico al entorno digital, en particular la incidencia en prácticas de almacenamiento, archivo y construcción de memoria relacionadas con la construcción del álbum familiar. (Nota del editor).

Resumen

La nueva conformación de la imagen fotográfica devela síntomas y características de nuestra propia contemporaneidad; o acaso, ¿nuestros álbumes familiares no se han transformado cada vez más en archivos atiborrados de imágenes que rara vez observamos, los cuales son bastante disímiles al objeto familiar que por medio de huellas lumínicas narraban nuestra experiencia de vida hasta hace unos cuantos años? Este texto tiene como objetivo reflexionar sobre la transformación de la matriz fotográfica y su vínculo con los medios digitales, siendo este problema parte inherente en el proceso de creación de la instalación "Portarretrato neobarroco" (2007).

Introducción

Una tarde paseando por los pasillos de una empresa, me vi tentado a echar una ojeada por cada uno de los módulos que conforman las oficinas; para mi sorpresa, me encontré con un gran números de imágenes que se hallaban instaladas como fondo de pantalla; fotografías de personas a las cuales evidentemente no conocía, pero que, de seguro, tenían una estrecha relación con cada uno de los individuos que habían decidido ponerlas bajo este soporte. Este encuentro me hizo reflexionar acerca de las diferentes transformaciones que ha sufrido la imagen fotográfica y las diferentes aplicaciones que ha tenido en términos socioculturales a lo largo de su historia. De alguna manera, las imágenes digitales no solo se nos presentan filtradas, sino también denuncian un síntoma, una nueva ubicación, y una nueva forma de relacionarse con el observador. Este contenedor (pantalla de computador) adquiriría un nuevo valor agregado: la noción de portarretrato.

La matriz de reproducción que tanto le interesaba a Rosalind Krauss (1996) para sustentar su punto frente a la noción de original y autoría durante el período moderno y por el paso de las vanguardias había sufrido una mutación. Esta no solo se había instaurado en un nuevo contenedor de presentación, sino que también tendría la necesidad de ser traducida bajo otro lenguaje; por así decirlo, se hallaría condicionalmente sujeta a funcionar bajo una interfaz que le permitiese ser comprendida por el observador. La matriz de la fotografía análoga pierde su carácter matérico con el advenimiento de la imagen digital; esta transformación señala la ausencia de su característica primordial que la constituía como huella directa, dando por sentado la ausencia del negativo fotográfico y la inteligibilidad de su valor objetual. La nueva conformación de la imagen fotográfica devela síntomas y características de nuestra propia contemporaneidad; álbumes familiares transformados en archivos llenos de imágenes que rara vez observamos, disímiles al objeto familiar de culto que narraba nuestras experiencias de vida. Desde la transformación de la matriz fotográfica y su nuevo vínculo con los medios digitales deseo consolidar lo que he denominado en este proyecto como "Portarretrato neobarroco".

La imagen digital trae consigo dos tendencias principales: la primera es una potencialización de la producción de las imágenes fotográficas, síntoma que es generado gracias a los bajos costos, la facilidad y la instantaneidad que brinda el dispositivo digital. La segunda, es la tendencia cada vez más recurrente de archivar y almacenar imágenes en discos duros, memorias *USB* o *CD-ROM*; estableciendo una relación con la fotografía basada en la mera visualización mediante una pantalla, sin necesidad de impresión, de objetualización. Desde esta perspectiva, deseo hacer un señalamiento en torno a la transición espacial que sufre la imagen fotográfica en su nueva presentación y lo hago a manera de *bricoleur*; retomando la interpretación del término planteada por Lévi-Strauss (1964) "(...) es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos" (p. 35), así la pantalla del computador adquiere

el valor de portarretrato contemporáneo. Este comportamiento vislumbra la desaparición paulatina del elemento compuesto por páginas plastificadas autoadhesivas y forros de cuero, que contenía y narraba nuestras experiencias de vida y por ende, hace eco a la posible pérdida del álbum familiar como objeto palpable.

Omar Calabrese (1986) aborda el problema de la posmodernidad realizando una analogía entre el período clásico en contraposición al barroco y a su vez del período moderno en contraposición al posmoderno. Este referente me serviría para comprender la disolución de la matriz fotográfica como una clara característica posmoderna, teniendo en cuenta que este aspecto, y el nuevo lugar de la imagen fotográfica, se configuran como objetos de estudio en el proceso de indagación teórica, parte del presente texto y del proceso de producción de la pieza plástica que de este se deriva.

La noción neobarroca

En aras de definir el estilo y el gusto predominante de la era posmoderna, Calabrese se sitúa en una comprensión de la historia cíclica, identificando dos posturas según las cuales se define la humanidad a sí misma: una de contracción, determinada como período clásico por antagonismo a la postura opuesta, de dilatación, la cual podemos asociar a un período barroco. La forma en la que avanza temporalmente la humanidad corresponde a un constante ir y venir entre estas dos posturas, permitiendo concluir que existen dos maneras posibles en las que la humanidad se autorredefine y se conforma a sí misma históricamente. No obstante, es importante hacer hincapié en que es absolutamente imposible determinar un período que no cargue vestigios o características del período antecesor y de oposición, ya sea barroco o clásico, dando siempre como resultado flujos de pensamiento opuestos que coexisten en un mismo período. Así, el autor propone una visión de la historia y los acontecimientos basada en la contraposición de ponencias dispares; de esta manera se generan hilos conectores entre distintos sistemas de valor que predominan en una sociedad y época específicas, que prevalecen en una comprensión subyacente;

> (...) hay algo por debajo, que, más allá de una superficie, existe como forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. Una *forma*. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones" (p. 13).

Así, se visualiza una mentalidad unificadora, que concluye con la posible existencia de un común denominador entre todas las ponencias dispares que afectan un período; estos sistemas de valores, aunque en apariencia parezcan individuales e indiferentes entre ellos, son interconectados por formas subyacentes congregadoras, denotando marcas innegables de nuestro propio período.

Teniendo en cuenta que sí es posible identificar formas profundas que subyacen en diferentes sistemas de valores y en ámbitos del saber de un período específico, como puede ser en nuestro período neobarroco, la contraposición de sistemas y teorías como la de los *mass-media*,

la teoría de rizoma, la teoría de fractales, las estructuras disipadoras, o la teoría del caos, entre otros muchos; se presentarían como lo que Severo Sarduy (citado por Calabrese, 1986), identificó como concepto de recaída:

> Estudiando el barroco, Sarduy ha relacionado, en efecto, aspectos de la ciencia y del arte, y ha llegado a la conclusión de que, por ejemplo, la forma del descubrimiento de Kepler de la órbita elíptica de los planetas no es dispar de la que subyace en las obras poéticas de Góngora o en los cuadros de Caravaggio o la arquitectura de Borromini (p. 26).

Lo que Calabrese sustenta en este punto es que en todos los períodos tiende a existir este tipo de brotes análogos los cuales identifican formas aglomeradoras de pensamiento entre sistemas dispares, lo que en resumidas cuentas es el foco de interés del autor, es decir, el definir y clasificar el gusto subyacente que diferencia a nuestra época del período modernista (comprendiendo que en el neobarroco se contraponen) y asiste ante a la pérdida de la integridad, la globalización, la sistematización ordenada a cambio de flujos de pensamiento en donde predomina la inestabilidad, la polidimiensionalidad y la mutabilidad.

Con la intención de evidenciar las relaciones insospechadas, uniones y redes no imaginadas de las que habla Calabrese, es necesario mencionar que la fotografía desde sus orígenes sucumbió ante las características predominantes del período moderno. El dispositivo fotográfico como máquina de la visión respondía claramente a procesos de reproductibilidad, lo cual se contrapone a la construcción de la imagen renacentista; es decir, su valor de objetividad radica precisamente en su función, desligada de la mano del artista. Desde esta perspectiva, se anunciaba tempranamente la masificación de la imagen fotográfica como cita a continuación Walter Benjamin (1989) anticipando la conquista de la ubicuidad:

> Al igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestra casa desde lejos para responder a nuestras necesidades mediante un esfuerzo casi nulo, así también nos abasteceremos de imágenes visuales o auditivas que surgirán y se desvanecerán al menor gesto, casi a una señal. (Valéry. citado por Benjamin, 1989).

Teniendo en cuenta que esta acotación fue planteada hacia 1936 me parece pertinente reflexionar sobre el condicionamiento al que nos hemos visto inmersos frente a los sistemas de comunicación que conforman nuestro día a día. Pareciera que no requiere cuestionamiento el simple hecho de sentarse frente a un televisor y pasearse de unas imágenes a otras de diferentes latitudes del mundo, o pensar en la pérdida del aura de la obra de arte (Benjamin) como consecuencia de los medios de reproducción mientras tenemos la posibilidad de desplazarnos por distintas colecciones de los museos de arte interactivos tan solo moviendo el *mouse* de un computador. Esta increíble sensación de ausencia se ha convertido en la manera en que comprendemos la realidad que nos rodea; este tipo de inmaterialidad es la que podríamos asignar a la imagen digital como claro síntoma del período posmoderno.





Figura 1 y 2. Portarretrato neobarroco

Fotografía y metáfora

La fotografía funciona de manera similar a la creación metafórica en la medida que "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder" (Sontag, 2006, p. 16). Para esclarecer esta afirmación me gustaría remitirme a la construcción del lenguaje; si bien la metáfora tiende a salirse de la palabra y de la construcción lingüística, sin la concepción previa del sistema que implica el lenguaje, la metáfora no tendría en dónde desplazarse. Si nos detenemos a pensar en la evolución humana, el lenguaje es la herramienta por la cual el hombre se apropia del mundo: lo denomina, lo señala, lo carga de significados y solo por la vía de este lo contiene dentro de su entendimiento, es decir, ejerce control y poder sobre el mismo. A partir de este punto se generaría una conexión intrínseca entre el objeto y el signo, el nombre de las cosas y la imagen, de esta manera los significados precisos le denotarían un valor específico a los vocablos, los cuales darían nacimiento a la palabra; no obstante, existe también una distancia demasiado extensa entre estas: como menciona Octavio Paz (1972), las palabras son rebeldes a la definición, lo cual da como resultado un insulso y escueto acercamiento que no alcanza a lo que queremos manifestar.

De la misma manera que el lenguaje quería contener el mundo, es decir ejercer poder sobre este, la fotografía logra brindarle al hombre lo que la imagen de la palabra ni la pintura pudieron: capturar al mundo mismo, ya que la imagen fotográfica funciona como índice, es intrínsecamente referente a la cosa. La relación de la fotografía con la poesía y particularmente el uso de la metáfora con la fotografía se puede recrear a partir de un fragmento de Paz:

> La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales, sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en "otra cosa". Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica– no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser "otra cosa" quiere decir ser la "misma cosa": la cosa misma, aquello que real y primariamente son" (p. 21).

Si se tratara de dar una definición de la metáfora, me atrevería a decir que es básicamente el mecanismo en donde una palabra es extraída de un contexto determinado para ingresar a otro cargada de un nuevo significado. Este acto es precisamente el que se halla inmerso en la realización de una imagen fotográfica, debido a que funciona de una manera anacrónica y denota un nuevo valor que le es otorgado dependiendo de su temporalidad y lugar. En palabras de Susan Sontag (2006), la poesía se relaciona con la imagen fotográfica de la siguiente manera:

> El compromiso de la poesía con la concreción y la autonomía del lenguaje es paralelo al compromiso de la fotografía con la visión pura. Ambos implican una discontinuidad, formas desarticuladas y de unidad compensatoria: arrancar a las cosas del contexto (para verlas de una manera nueva), enlazar las cosas elípticamente de acuerdo con las imperiosas aunque a menudo arbitrarias exigencias de la subjetividad (p. 139).

De esta manera la imagen fotográfica siempre va a anunciar una filtración subjetiva (es decir del fotógrafo); por ello funciona como metáfora. Este aspecto evidencia dos puntos principales: si la poesía solo puede funcionar dentro de las reglas del lenguaje y este, por extenso que parezca, también tiene sus límites, solo puede llegar a su culminación por vía de la palabra.

El indicio del álbum de familia

Me gustaría remitirme a una experiencia que tuvo lugar en mi infancia y que cambió de cierta forma la manera en la que comprendo la concepción de álbum familiar, testimonio de vida del portador que cumple la función de narrar las diferentes etapas y facetas que acontecen con el paso del tiempo. De pequeño tuve la oportuni-

dad de observar el álbum que había hecho mi tía para su único hijo; como ella sabía de antemano, él constituiría la única descendencia dentro de su núcleo familiar. Esta pieza, tan afín y común para la mayoría de nosotros se erigió como un contenedor, casi mortuorio, que narraba explícitamente las diferentes trasformaciones que tuvo su hijo en el transcurso de su infancia; el álbum de mi primo estaba constituido no solo por huellas lumínicas e instantes fragmentarios de vida que logró capturar la cámara fotográfica, sino por un conjunto de objetos físicos de diversa procedencia: uñas, un mechón de pelo, huellas dactilares, su primer diente de leche, una pequeña cadena de oro, un saco de lana tejido a mano, entre otros. Lo que en esa época me impactó, e incluso aterrorizó, fue contemplar en toda su dimensión ese archivo que contenía partes, vestigios del cuerpo mismo agrupados desde un gesto de afecto por parte de la madre hacia su propio hijo.

Repensar la objetualidad del álbum a partir su condición y la de los elementos que lo conforman, implica reflexionar sobre el acto fotográfico y su relación con los acontecimientos que la convocan: Sontag afirma que "Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo" (p. 15); precisamente porque fotografiar implica un sentimiento de pertenencia, es en sí atrapar y trasportar las cosas a nuestra accesibilidad, a la sensibilidad de nuestra mano. Por lo tanto, comprendamos que constituir nuestros álbumes familiares es en definitiva coleccionar y contener en el presente y futuro, el pasado de nuestras experiencias de vida. Cuando nos referimos al hecho de fotografiar, debe quedar por sentado que es un acto de conferir importancia; nosotros como individuos sensibles, dotamos de valor a las imágenes que nos afectan. De cierta forma, y con contadas excepciones espacio-temporales, no nos vemos tentados a registrar y hacer parte de nuestro álbum familiar las tragedias o temores; en realidad nos interesa mantener la panacea de una vida llena de alegrías y metas cumplidas, es decir, una vida que valga la pena ser vivida. No es por casualidad que la cámara fotográfica se halla presente en distintos ritos sociales con el fin de dar fe de su realización. O acaso, ¿no todos portamos una crónica familiar llena de bodas, bautizos, cumpleaños, grados, viajes y personas amadas? Es necesario para el hombre reconocerse a sí mismo; el álbum familiar brinda a su dueño la posibilidad de contemplar el recorrido por su paso terrenal, funciona como prueba inmutable de su existencia. El valor de las fotografías se encuentra implícito en la naturaleza misma del medio, estas son ante todo actos anacrónicos, de allí por qué se nos presentan con un aire de ausencia, de destiempo.

Consideraciones sobre el proceso de creación de la obra "Portarretrato neobarroco"

Me gustaría presentar en esta última parte del texto, la manera en la que se aborda plásticamente la obra y las implicaciones en el proceso de producción, precisamente porque es en el procedimiento mismo en donde radica su importancia. Partiendo del punto en que la fotografía digital denota la ausencia objetual del negativo, la pieza propone de cierta manera la

Figura 3. Portarretrato neobarroco





Figura 4 y 5. Instalación “Portarretrato neobarroco”

restitución matérica de la matriz fotográfica análoga: las imágenes que conforman la instalación "Portarretrato neobarroco" son fotografías análogo-químicas provenientes de álbumes familiares que fueron *traducidas* al medio digital; al ser reproducidas en la pantalla del computador son (re)fotografiadas para evidenciar el contenedor en donde se halla expuesta y archivada la fotografía familiar contemporánea.

La fotografía digital que se visualiza en la pantalla constantemente se (re)hace, al estar sujeta a la interfaz que la soporta para poder ser percibida. Desde esta perspectiva, la propuesta plástica de la obra se basa en dos antagonismos: la estructura de la imagen digital, representada en formato binario –*bytes*–, resulta imperceptible para el ojo humano, siendo el negativo análogo el que captura, mediante variaciones en la velocidad de la toma, un registro de miles de electrones en constante movimiento que conforman la imagen digital en la pantalla de computador.

Acorde a un principio conceptual y procesual de constante *traducción* del soporte fotográfico entre lo analógico y lo digital, las imágenes obtenidas son reproducidas en heliografías que sustituyen al negativo (bucle entre el origen de la imagen y vestigio de su actualización). La instalación está compuesta por la yuxtaposición de dos heliografías en contenedores lumínicos que funcionan como abstracciones de las consolas *Macintosh* bajo dos objetivos primordiales: el primero es dejar una *huella* análoga del recorrido que ha sufrido la imagen fotográfica; huella que funciona como negativo o positivo evidenciando la *restitución de la matriz fotográfica.* En segundo lugar, la sobreposición de las dos matrices produce un efecto *muare* resultado de la formación reticular el cual nos remite metafóricamente a elementos formales propios de la constitución de la imagen digital.

Este proceso de distanciamiento en donde se señalan las características de un medio sustentado en otro, permite reflexionar sobre la conformación y el lugar de las imágenes, no solo desde una perspectiva técnica y formal sino desde el archivo y la construcción de memoria histórica, desde el registro íntimo y afectivo propio del álbum familiar en la contemporaneidad. "Portarretrato neobarroco" habla de dos momentos claves en la construcción e instauración del medio fotográfico, no desde la oposición, sino desde los encuentros y tensiones, desde la latencia de la experiencia analógica en el contexto de la práctica digital.

Referencias

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Calabrese, O. (1986). *La era neobarroca.* Madrid: Cátedra.

Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje.* México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. *Poesía y poema*. España: Fondo de Cultura Económica.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía.* México: Alfaguara.

EL MUNDO ES UN PAÑUELO

Autor

Daniel Salamanca
Artista Visual de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (2006). Se ha desempeñado como profesor de cátedra y ha desarrollado y mostrado activamente su trabajo artístico en el contexto nacional.

Contacto: dsalamanca83@yahoo.com
http://www.danielsalamanca.info

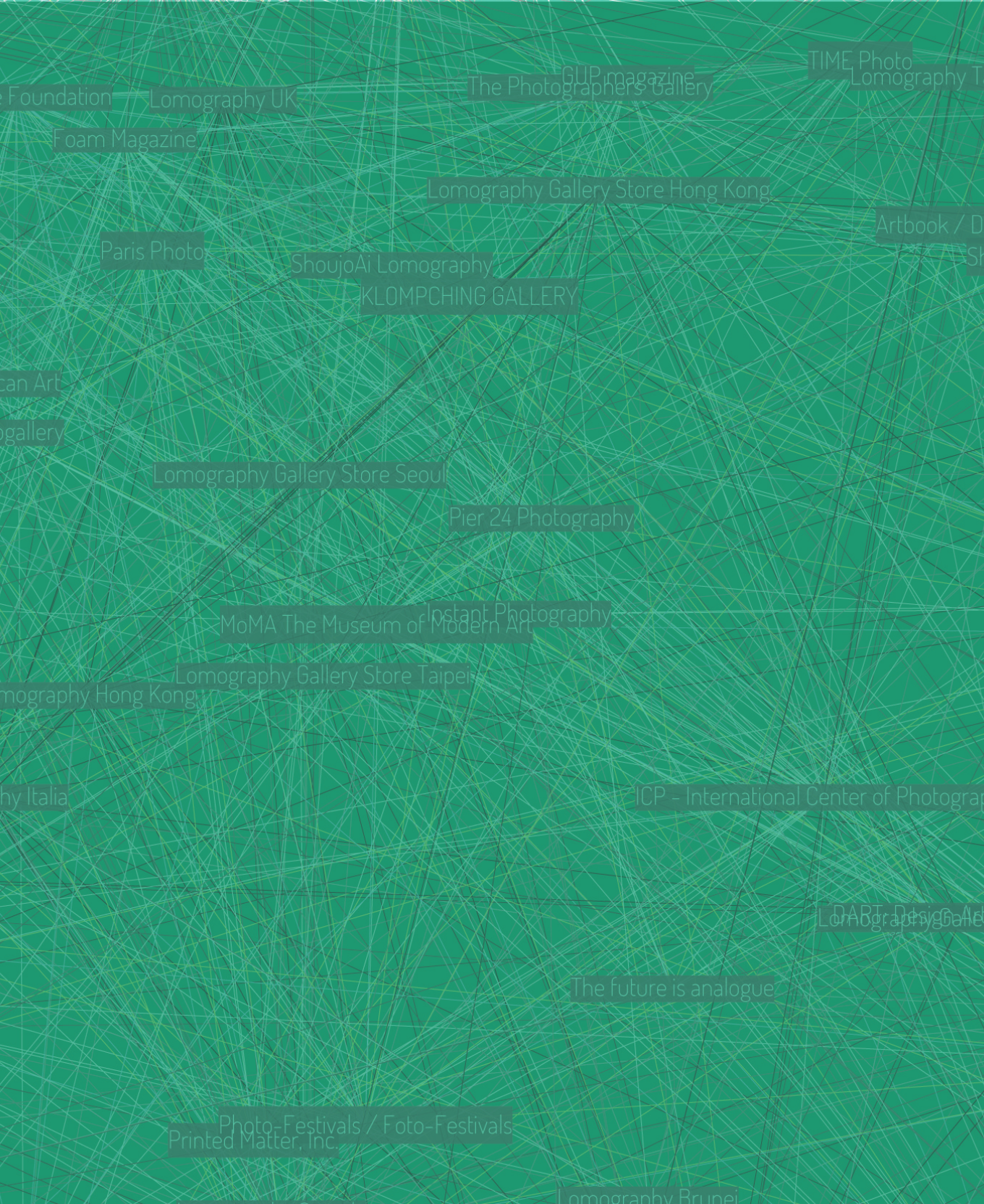

TIME Photo
GUP magazine
The Photographers' Gallery
Lomography UK
Foam Magazine
Lomography Gallery Store Hong Kong
Artbook / D
Paris Photo
ShoujoAi Lomography
KLOMPCHING GALLERY
Lomography Gallery Store Seoul
Pier 24 Photography
Instant Photography
MoMA The Museum of Modern Art
Lomography Gallery Store Taipei
ICP – International Center of Photograp
The future is analogue
Photo-Festivals / Foto-Festivals
Printed Matter, Inc.







Figura 1 a 3. Mapa de bolsillo

El mundo es un pañuelo, también llamado Seis Grados o Small world es un trayecto artístico de carácter abierto que explora a través de la imagen fotográfica, gráfica y plástica, las diversas formas de socialización de la actualidad. Es una prueba a escala de cómo nos relacionamos los unos a los otros y de cómo el futuro del planeta está supeditado a estas cadenas y accionares metafísicos del universo. También, y es inevitable no decirlo, se ha convertido para mí en un modus vivendi y en un pequeño baúl que atesora el mundo que me rodea.

Desde principios del año 2006 me impuse un sencillo ritual: tomarle una fotografía Polaroid® a todo el que conocía (amigos, familiares o compañeros), y luego, a todo el que iba conociendo directa o indirectamente. La idea de este experimento social que apodé con la expresión popular *El mundo es un pañuelo*, era comprobar si la teoría de los seis grados era cierta y no una disparatada conjetura sin



Figura 4. Álbum

fundamentos. A grandes rasgos, esta intenta probar que cualquier persona en la Tierra puede estar conectada a otra a través de una cadena de conocidos que no tiene más de cinco intermediarios. El proyecto consta de más de 800 fotografías, varias versiones de mapas consignadas en un atlas, 17 álbumes y una serie de 54 pinturas y dibujos que, junto con un cubo *Rubik* gigante, conforman un pequeño mundo del arte bogotano. Y aunque la idea nació quizás sin mayores pretensiones en alguna noche 'insómnica', luego me di cuenta que detrás de esa reflexión sobre las personas que me rodeaban y la forma en como me relaciono con ellas y el mundo, se escondía una fascinante teoría sociológica. Hablo por un lado de un olvidado experimento de Stanley Milgram[1] (1967), y por el otro lado, de una completa y profunda investigación realizada por Duncan J. Watts en su publicación *Six degrees, The science of a connected age* (2004), en dónde expone de

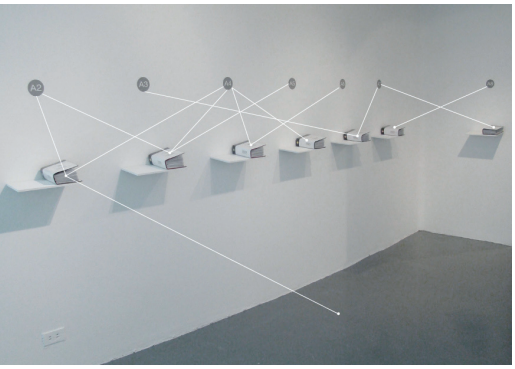


Figura 5. Álbum. Instalación.



Figura 6. Rubik

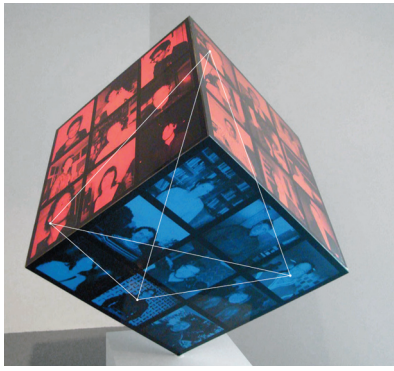


Figura 7. Rubik mundo del arte

manera práctica y racional los sistemas de conexión en los que vivimos y su posible aplicación al comercio, a la industria, a la implementación de productividad y como herramienta para las bases de datos o las aplicaciones en internet. El caso más conocido y difundido es la comunidad Facebook, que se basa precisamente en estas estructuras para acercar unas personas a otras y hoy cuenta con más de 200 millones de usuarios registrados en tan solo 5 años de vida. Y lo creamos o no, internet no es más que la versión virtual de esta telaraña de hipervínculos también aplicable a la vida real. Porque un alto porcentaje de las acciones humanas se derivan de la conectividad y de la relación directa o indirecta que tenemos los unos con los otros. Son las casualidades de la vida y las marcas inevitables del destino, en este caso, ingenuamente monitoreadas por un yo invisible y un lente obtuso en vía de desaparición.

Referencias

Milgram, S. (1967). The small-world problem. *Psychology Today, 1* (1), 61-67.

Watts, D. (2004). *Six degrees. The science of a connected age*. New York: Norton Paperback.

Notas al pie

[1] Stanley Migram fue un psicólogo norteamericano cuyos mayores aportes fueron en temas de relación social. Se destacan sus estudios sobre el mundo pequeño y la obediencia de la autoridad.

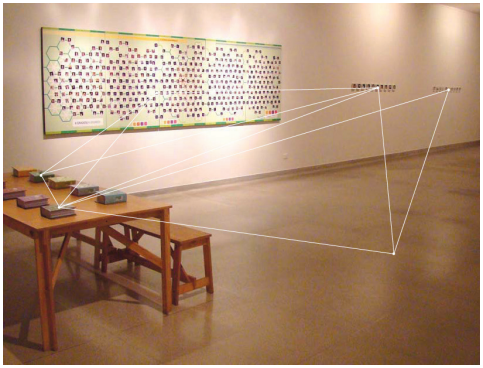






Figura 8 a 10. El mundo es un pañuelo. Instalación


EJE TEMÁTICO 3
SOCIAL|NET|ART|ID

El lugar de la identidad y el cuestionamiento a sus políticas en un mundo globalizado ha sido uno de los aspectos centrales que emergen en el paisaje propiciado por las nuevas tecnologías en el que las imágenes juegan un papel preponderante en la producción ampliada de lo real. Tanto las variaciones artísticas del *selfie* como estrategia para evidenciar el carácter performativo de la identidad, como las prácticas de *Net Art* enmarcadas en las redes sociales, nos ubican en el escenario de una práctica fotográfica expandida, que pone en tensión las lógicas particulares del campo artístico y sus circuitos al proponer una transformación de la experiencia social en medios masivos de interacción, donde las formas de producción y apropiación son mediadas y de carácter relacional. La participación del usuario se presenta como estrategia para evidenciar el carácter construido y ficcional de los procesos identitarios, posibilitando formas de subversión y resistencia a la vez que nos invitan a reflexionar sobre las formas de ver compartidas y por lo tanto, las formas de hacer comunidad.

FLUJOS COMUNICATIVOS COTIDIANOS COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA FOTOGRAFÍA DIGITAL Y REDES 2.0

Autor

Bernardo Villar

Sociólogo especializado en la relación entre arte y las nuevas tecnologías de la comunicación 2.0. Fundador y director de *M0us310n.net* (iniciativa independiente para promover y apoyar el *Net.Art* y el Arte Digital) ganadora del *MOBILE Award 2014* otorgado por *TRANSCULTURES | Belgium* por la exposición online *www.mon3y.us* en el contexto de *Mons 2015, Capitale Européenne de la Culture.* Dicha muestra ha sido nominada a "Mejor proyecto curatorial en espacios privados" parte de Reconocimientos del Arte Contemporáneo 2103 organizado por el IAC en el Museo Reina Sofía@MNCARS a la vez que se encuentra incluida entre los recursos y programa de MONEYlab organizado por el Institute of Network Cultures de Amsterdam en Holanda: http://networkcultures.org/.

Contacto: bernardovillar73@gmail.com

Resumen

Lo que puedan ser hoy los procesos de identidad-subjetividad y su relación con la fotografía digital y el fenómeno técnico 2.0, se plantea, tal vez, como uno de los temas más interesantes de estudio del momento. Tomar esta realidad como objeto de análisis y a su vez relacionarla con lo que el arte pudiera ser hoy, será nuestro objetivo en el desarrollo de estas líneas, utilizando algunos conceptos de la filosofía de la estética y de la teoría sociológica contemporánea para poder valorar los resultados de todos estos fenómenos digitales y de su influencia en los procesos de la identidad contemporánea y por ende, en los procesos de cambio social.

Palabras clave

Fotografía digital, redes sociales 2.0, Facebook, público-privado, subjetividad, arte 2.0, Intimidad Romero.

> De todos los cuartos propios de mi vida, es en los cuartos conectados donde lo privado se funde literalmente con lo público, y entonces lo político se incrementa.
> Mantengo aún la esperanza de que el cuarto conectado amplificará la potencia de un cuarto propio y de una existencia emancipada.
> Pero no guardo la esperanza de que esto pasará por defecto.
>
> (Zafra, 2010)

Lo que puedan ser hoy los procesos de identidad-subjetividad y su relación con la fotografía digital y el fenómeno técnico 2.0, se plantea, tal vez, como uno de los temas más interesantes a estudio del momento. Tomar esta realidad como objeto de análisis y a su vez relacionarla con lo que el arte pudiera ser hoy, será nuestro objetivo en el desarrollo de estas líneas. En su tratamiento no dejaremos de atender también los procesos de significación ideológica, que arrastra la tecnofilia en relación al 2.0, para no caer en un positivismo del que debamos lamentarnos en un futuro.

Cuando abordamos el problema de la identidad y los procesos de subjetividad, nos estamos enfrentando a la dialéctica dada entre las subjetividades y las estructuras sociales en las cuales se forma el *yo* de los sujetos. Pero entonces, una de las primeras preguntas que se nos pudiera antojar como necesaria sería la siguiente: ¿De dónde nace este efervescente éxito de público ante el fenómeno tecnológico digital de la comunicación y de la representación?

La pregunta nos hace buscar de manera profunda en cuestiones relativas a la formación de la identidad en el ser humano y en sus características psicosociales, siempre interpretando estas como los procesos que son. Para ello recalaremos en las ideas destacadas por Habermas (1997) refiriéndose a las *Lecciones de Jena* en *Ciencia y técnica como ideología*. En este texto, el autor hace referencia a las dialécticas de la representación, del trabajo y de la lucha por el reconocimiento para la formación de las conciencias. Tal vez un análisis exhaustivo de la realidad actual en relación a estas cuestiones, pudiera darnos la respuesta del porqué del (ab)uso tanto de la fotografía digital como de la comunicación en las redes informáticas 2.0. Tras ello sería conveniente utilizar algunos conceptos de la teoría sociológica contemporánea para poder valorar los resultados de todos estos fenómenos digitales y de su influencia en los procesos de la identidad contemporánea. Pero vayamos de lleno a la cuestión de la fotografía dentro de todo este esquema. “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, será el analfabeto del futuro” (Benjamin, 2008, p. 52). Desde la aparición de los dispositivos de reproducción de la imagen y su uso en los medios de comunicación de masas, el análisis de esta ha sobrepasado las barreras del análisis de lo exclusivamente estético, para casi focalizarse en el análisis de sus consecuencias psicosociales.

> Ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos, de amigos , y de la amada, escribió

> Lichtwark ya en el año 1907, desplazando así la investigación desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales (Benjamin, 2008, p. 48).

Aunque ya Benjamin nos advirtió de ello, del importante cambio que traería la reproducción mecánica de la imagen en lo social, tras la aparición de los dispositivos de representación fotográficos digitales y de su producción en masa, sin olvidar que esta se da siempre bajo las condiciones expuestas en el sistema mundial de Wallerstein (Ritzer, 1993), su expansión en la sociedad ha crecido de manera notable, lo cual trae consigo nuevamente un cambio cualitativo. Hacer fotos se ha convertido en una de las actividades más demandadas por un público no especializado. Sin duda todos estos cambios marcan de nuevo el análisis del fenómeno como una tarea de gran urgencia. Hoy más que nunca la imagen de uno mismo se cruza en los procesos de creación del *self* y por ende de la sociedad por venir, esa sociedad a la cual nos deberemos enfrentar en sus nuevas relaciones de poder.

> La joven sonríe y sigue sonriendo siempre igual; la sonrisa permanece quieta sin referirse todavía a la vida de la cual fue extraída y no ayuda en nada a la similitud. Los maniquíes situados en los salones de belleza sonríen del mismo modo terco e incesante (Kracauer, 1927, p. 2).

Desde las reflexiones más tempranas sobre la fotografía, en su época química y de reproducción mecánica, las conclusiones que nos llegaron no eran nada halagüeñas, tal vez la visión de Benjamin era la más optimista, pero tanto Kracauer como Barthes nos advertirán sobre las dinámicas de objetivación del sujeto en el proceso fotográfico y en la distribución de la misma. Kracauer (1927), sustenta que "El aluvión de las colecciones de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia, quizá existente, de rasgos decisivos" (p. 8).

La ruptura entre lo público y lo privado correrá de mano de la fotografía y de los medios de comunicación de masas de manera creciente. Barthes (2006) entenderá la fotografía como una objetualización del individuo, como un hacer público lo privado, para este "La vida privada no es más que esa zona del espacio y el tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto" (p. 43).

Sin embargo, la imagen digital traerá cambios que deberán ser analizados en sus justos términos, la *e-image*, como la denomina Brea (2007), actúa sobre el referente de manera doble, ya no solo sobre la objetualización del sujeto como emanación del referente, sino más allá, pues trae consigo la posibilidad de modificación e hiper-reproducción de la propia emanación.

Para Brea esta *e-image* es imagen-tiempo, y ahí Deleuze podría ayudarnos a entender la dinámica, de ida y vuelta, entre la imagen virtual y la imagen actual, una dinámica la cual califica de asimétrica en beneficio de la *virtual.*

> La situación es muy distinta: la imagen actual y la imagen virtual coexisten y cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma "escena" donde los personajes pertenecen a lo real y sin embargo interpretan un rol (Deleuze, 1987, p. 117).

Esta *e-image* ya no es la marca, la huella de algo que emerge tras el tratamiento químico del revelado, ahora la imagen es una concatenación de un código dispuesto a ser modificado y reproducido en cualquier momento, una u otra vez sin casi límite. Hoy ya no solo forzamos y aprendemos a posar ante la cámara para intentar reflejar eso que creemos que somos o debemos ser, hoy además de posar, podemos hacer la posproducción de esa misma pose, dados los medios de hardware y software que el moderno sistema de la división geopolítica del trabajo y la explotación nos permite.

La lucha entre la imagen actual y la imagen virtual se vuelve cada vez más enfurecida, y el sujeto comienza a buscar parte de su identidad en esta dialéctica. Artistas como Filipe Matos, o George Jacotey lo dejan claro en algunos de sus trabajos incluyendo las estructuras visuales de los programas de edición de imágenes dentro de ellos. Con la aparición del 2.0, esta relación entre la imagen actual y la imagen virtual constituye una actividad cotidiana de relación, ya no solo con uno mismo sino también con los demás. Es entonces cuando esta relación enfurecida se vuelve más compleja al añadirse una segunda dinámica de los procesos de interacción a través de imágenes con los otros, al introducir esta dinámica de la imagen en los nuevos modelos de socialización 2.0, siendo por tanto este proceso de exposición pública de la imagen un nuevo condicionante en la formación del *self*.

Podríamos utilizar los conceptos del interaccionismo simbólico (Ritzer, 1993) para poder entender la conciencia, y tratarla como lo que es, como un proceso social, como la dialéctica del yo y el otro generalizado, en un universo mediado por lo simbólico, en la cual encontraremos las influencias de las dialécticas de la representación, del trabajo y de la lucha por el reconocimiento.

El fenómeno técnico 2.0 y los dispositivos móviles de comunicación también marcan un cambio cualitativo, un antes y un después, y por tanto, una nueva transformación de los procesos de construcción y formación del *self*. Para Remedios Zafra (2010) "Lo que en ellos está en juego no es (no solamente) un negocio explícito camuflado de redes afectivas que nos ofrecen amigos como hits, es el yo lo que verdaderamente aquí se negocia (...)" (p. 24).

El reino 2.0: audio-visual, textual limitado, el reino de la imagen en el mayor grado, el avatar, las carpetas de fotos, los gustos, los "amigos", la *data-image*, refleja y expuesta 24 horas desde cualquier punto del mundo. Una construcción de la vida cotidiana mediante sistemas abstractos informáticos de comunicación y gestión de la información, que como diría Habermas (1997), vienen a colonizar el mundo de la vida.

¿Cuál podría ser la razón del éxito de la fotografía en el reino 2.0? ¿Será que la fotografía despliega el medio, el de la instantaneidad 2.0, en mucha de su totalidad? Tal vez leer un texto sería "desaprovechar" el medio, tal vez cualquier actividad, contenido o mensaje que se aleje del consumo instantáneo acabará por perder la partida. La imagen es adecuada. El mensaje ha de poder ser recibido en el menor tiempo posible, el mensaje ha de adaptarse al medio, para que este se despliegue en su totalidad.

Hoy las vidas personales se encuentran conectadas a millones de otras vidas personales,

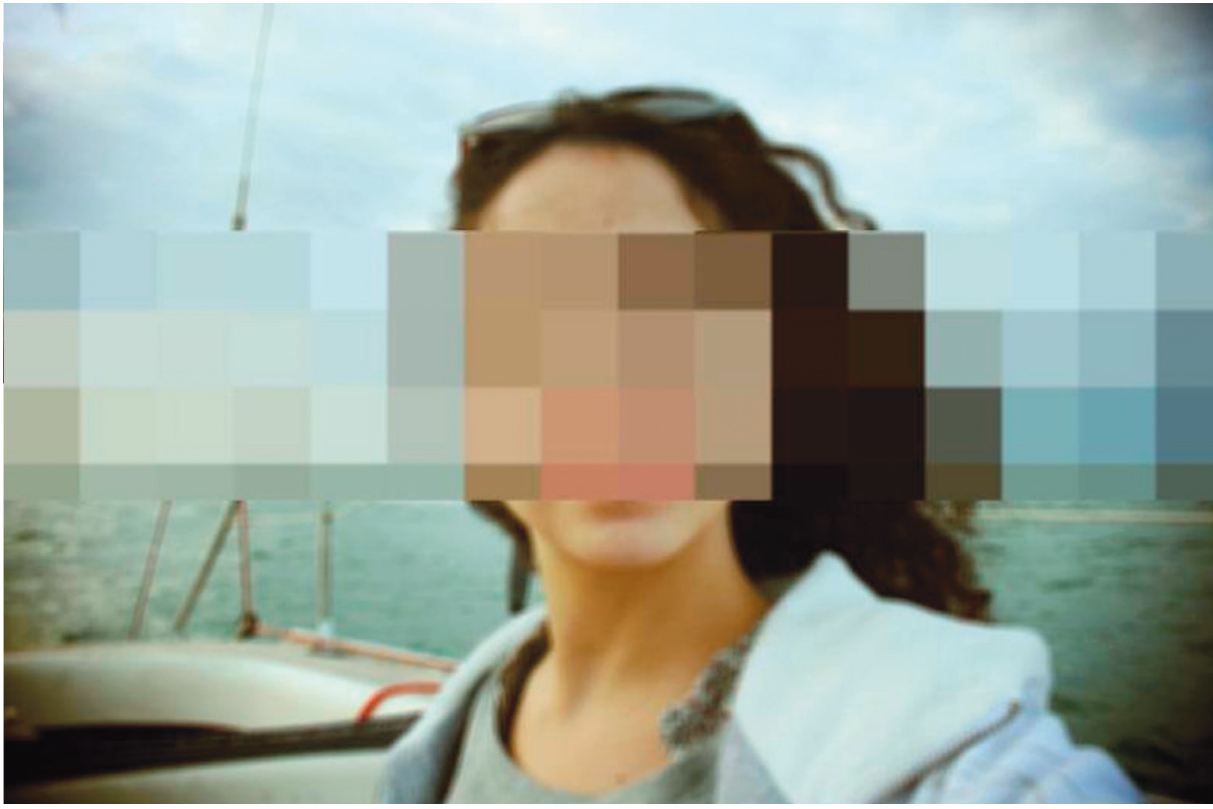


Figura 1. Intimidad Romero. Imagen por cortesía de Intimidad Romero

en el *Cuarto propio conectado* (Zafra, 2010) donde identidad y subjetividad, entran ya en dialéctica a través de la tecnología de la comunicación y la representación. En esta sociedad de la conexión continua y su consecuente implosión temporal, el afuera está adentro y el adentro afuera, reduciendo mediante esta dinámica el espacio para, tal vez, un sano desarrollo del yo y una posición crítica ante la realidad. Una tecnología 2.0, que viene a dominar el universo simbólico de los individuos para dar un resultado tanto en lo personal como en lo social.

La interacción ha perdido su *aura*, su *aquí y ahora*. De la experiencia mediada, progresivamente desde el lenguaje a la prensa pasando por la radio y la televisión, a la experiencia basada en la interacción cotidiana hipermediada por los sistemas informáticos que nos ofrecen las corporaciones privadas de la industria de la información y la comunicación. El 2.0 se convierte entonces en condicionante por excelencia para la construcción identitaria y social, marcando las posibilidades de lo que podemos o debemos ser y de lo que será la sociedad en un futuro.

Parecía acertar Brea (2008) cuando nos hablaba de la importancia en la actualidad de las fábricas de identidad, refiriéndose al fenómeno de las industrias de la subjetividad, a los dispositivos de construcción de la experiencia y de la representación de la vida de uno. Hoy la vida se puede vivir desde el dispositivo, acariciando el tiempo del acontecimiento, vivirla para mostrarla, y así dar con el producto de nuestra subjetividad en la relación con los otros para crear identidad. Parece que en estos tiempos, vivir una experiencia y no poder mostrarla públicamente careciera de sentido. Parece que se ha dado paso a un: solo merece la pena ser vivido lo que pueda ser representando. Brea (2008) apunta que "(...) la biografía propia, es en efecto el valor más en alza en el mundo contemporáneo, el producto mejor vendido y por cierto el que más escasea en los tiempos del capitalismo globalizado" (p. 146). También Boris Groys (2008) hace hincapié en ello cuando se refiere a los procesos de auto-diseño en la cotidianidad a través de las plataformas 2.0.

> Hoy en día, todos están sujetos a una evaluación estética –se requiere de todos tomar la responsabilidad estética de sus apariencias en el mundo, de su auto-diseño–. Donde fue una vez privilegio y carga para unos cuantos elegidos, en nuestra época el auto-diseño se ha convertido en la práctica cultural de masas por excelencia. El espacio virtual de internet es primordialmente una zona en la cual mi página en Facebook está permanentemente diseñada y rediseñada para ser presentada en YouTube, y viceversa. Pero de la misma manera en el mundo real –o, digamos, análogo– se espera que uno sea responsable de la imagen que presentamos a la mirada del otro. Incluso podría decirse que el auto-diseño es una práctica que une al artista y al público por igual de la manera más radical: aunque no todos producen obras de arte, todo mundo *es* una obra de arte. Al mismo tiempo, se espera que todos sean sus propios autores. (sr)

Sin duda hoy, este es el régimen escópico de la época. Desde la fenomenología sociológica, Berger y Luckmann (1968), herederos de la visión

weberiana del sentido subjetivo de la acción, la vida cotidiana se presenta como objetivada y dotada de una orden anterior a las personas. Esta creación, debido al carácter ontogenético del ser humano, es estructurada desde el lenguaje o los sistemas simbólicos, que se institucionalizan como esquemas tipificadores de la realidad social para renegociarse cara-cara en la interacción, mediante el lenguaje, el cual tiene una cualidad de reciprocidad. Pero hoy el lenguaje es el 2.0. ¿Cómo renegociar entonces hoy los esquemas tipificadores en las comunicaciones descorporizadas que hacen desaparecer el cara-cara?

Las plataformas 2.0 parecen beber directamente de las teorías sociológicas del intercambio y del conductismo, como sociologías aplicadas a sus estructuras de interacción a través de la interfaz, cada vez mejor desarrolladas para una mayor eficacia y éxito comercial. Las dialécticas de construcción de la identidad, según las *Lecciones de Jena* (Habermas, 1997), podríamos decir se hayan truncadas en la acción comunicativa de la sociedad de hoy y tal vez por ello nos lanzamos a las redes 2.0 de manera compulsiva. Podríamos decir que hoy el 2.0, en general, funciona como una heteropía y una heterocronía donde el individuo cree escapar de la inexistente comunidad de las sociedades tardocapitalistas hipermodernas. Posiblemente sea esta la verdadera causa de su éxito. Los trabajos de artistas como Systaime o Thomas Cheneseau en este punto, son bastante claros al trabajar con las formas y funcionalidades de las propias interfaces para crear sus trabajos.

Si seguimos tirando del hilo, valiéndonos del constructo teórico de dramaturgia en la formación del *self* desarrollada por Erving Goffman (Ritzer, 1993), deberíamos fijarnos en que ahora esta relación es un *continuum* entre actor y audiencia, 24 horas *online*, lo cual agudiza la asimetría en la relación entre el yo y el mí, en favor de este último, abriendo mucho más la brecha entre la identidad social virtual y la identidad social real, fomentado de esta manera los procesos de estigmatización, tanto desacreditable como desacreditada. Tal vez el consiguiente efecto pueda ser, más si cabe, la separación de los individuos en sus relaciones, forzándolos a tener, siempre ya, relaciones a través de los dispositivos, relaciones mediadas por un lenguaje binario que oculta el proceso técnico, reencantando a sus usuarios dentro del dominio, el punto.com elegido como hegemónico, para poder relacionarse (Fernández Vicente, 2007) la realidad 2.0 fuerza a que las relaciones del *umwelt* pasen al *mitwelt*, o sea convirtiendo las relaciones-nosotros en relaciones-ellos siguiendo la terminología de Schutz (Ritzer, 1993) y así de esta manera imponer a la interacción personal formas cada vez más estereotipadas.

Estetización profunda de la interacción a través de la imagen, de una interacción continua, descorporizada y superficial, que hoy se ha convirtiendo en el mayor grado de espectacularización de la comunicación cotidiana. Una pérdida del aura en las relaciones interpersonales. Casi podríamos decir que a más conexión menos comunidad.

Hoy la pantalla, la imagen cristal, se hace cada día más opaca para acabar siendo el reflejo de uno mismo. La acción *Hello I am Art* de la artista Virginia Paniagua, podría ser una buena muestra de este efecto, la de un buscarse a uno mismo a través de la pantalla en la conexión sin cuerpos.



Figura 2. Detalle de perfil en Facebook. Imagen por cortesía de Intimidad Romero



Figura 3. Detalle de perfil en Facebook.. Imagen por cortesía de Intimidad Romero

> La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos. Es la poderosa Vida no orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión (Deleuze, 1987, p. 114).

Hasta el momento hemos nombrado algunos artistas de manera salpicada por todo el texto según desarrollábamos las ideas y sus obras nos interesaban para la ilustración de estas. Sin embargo, tras estos apuntes sociológicos y filosóficos tal vez sea el momento de entrar más a fondo en una cuestión estética y por tanto en lo que el arte podría ser hoy. Para ello pondremos de ejemplo el caso de *Intimidad Romero*,[1]* y veremos cómo esta sencilla obra recoge, en nuestra opinión, los ítems del régimen escópico de la actualidad.

> Todo lo que era vivido directamente, se aleja en una representación. (...) en el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso (Debord, 2010).

Parece que la vida cotidiana en la actualidad tiende a convertirse en una actuación microespectacular constante. Hoy la vida cotidiana parece que pasa a ser una relación entre sujetos que "performan" en la heteropía capitalista de la industria de la subjetividad y el control, mediante la tecnología 2.0. ¿Por qué no hacer entonces arte en el 2.0, con su misma herramienta para poder contraefectuar esta situación, si es este el régimen escópico en el que vivimos?

> El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él (...) y esto las conecta con el conocimiento (Adorno, 2011, p. 244).

Intimidad Romero actúa en la propia zona del impacto y con las mismas herramientas que causan el impacto. Que la cosa ocurra allí, en la nueva esfera de las interacciones humanas y en su contexto social y no en un espacio simbólico autónomo, o sea que ocurra sin rito artístico en su salida a escena, es constitutivo en esta obra. *Intimidad Romero* es como cualquier otro, y juega con sus mismas armas, como si la obra tuviera encriptada alguna vocación pedagógica en su presentación al público. Mediante su acción comunicativa de carácter procesual plantea una ruptura de la construcción social de la realidad, buscando un mínimo común denominador, mediante lo que podríamos denominar un meta-perfil 2.0, o sea un contemporáneo retrato del individuo.

> Entre los cometidos del arte, siempre se ha destacado el de suscitar una exigencia que el presente aún no podía satisfacer. La historia de las distintas formas artísticas siempre incluye épocas críticas, en las que se pretende producir efectos nuevos que solo se acaban logrando sin esfuerzo con una nueva técnica, es decir, con una nueva forma artística (Benjamin, 2010, p. 49).

* Para mayor información: https://www.facebook.com/intimidadromero - http://intimidad.tumblr.com/ (Nota del editor)

Mediante el uso de un perfil personal en una red 2.0 hegemónica, utilizando los puntos esenciales que el propio medio 2.0 trae consigo, o sea, las posibilidades que ofrece el medio de pseudoanonimato, de la exposición pública y de la posibilidad del uso de la fotografía como medio principal de interacción, *Intimidad* logra, a través de un simple giro estético, una acción que lleva en sí misma una crítica inmanente al propio medio que usa, no utilizando este como simple contenedor sino como parte fundamental de la obra, donde se relacionan forma y contenido, para hablarnos de la realidad actual en la que vivimos.

Las fotografías de momentos cotidianos que *Intimidad* "comparte" con sus "amigos" siempre son borrosas, y siempre van acompañadas de una banda que recorre la fotografía de lado a lado, la cual está formada por amplios pixeles. Esta banda es utilizada como recurso doble, por un lado le permite a *Intimidad* ocultar su verdadero rostro y hablarnos entonces de identidad, y por otro lado, cuando en la fotografía no aparece ninguna persona, hablarnos de la importancia de la propia fotografía digital. Como si con este efecto lupa nos quisiera recordar, una y otra vez, la importancia social de los procesos de reproducción de la imagen digital. Cualquier cosa representada en sus fotografías puede aparecer pixelada. De este modo va tejiendo la relación con los espectadores, compartiendo sus fotografías, al igual que ellos, pero rompiendo la "realidad cotidiana" del medio. *Intimidad* es un intento de "desocultar" el propio medio, trayéndolo a primer plano. Un primer plano compartido por el píxel y la interfaz.

Solo y con eso se echa a andar, y en su proceso comienzan a revelarse, dentro de la acción artística, lo que ocurre a todos los que están involucrados en el medio 2.0.Tal vez las simples relaciones a través de fotografías y de emoticonos, con forma de corazón, crean una relación superficial de afectividad, muy propia del mundo 2.0, entre la obra y los espectadores, los cuales muchas veces interactúan con 'ella' como si se tratara de otro más de sus "amigos" en la red.

De esta manera tan sencilla, *Intimidad* despliega al medio en su "mayor" grado, mediante un mínimo común denominador. *Intimidad Romero* contraefectúa, planteando una dialéctica en suspenso de donde emerge su propuesta de sentido. Reiterar para agotar y vislumbrar el medio en el propio medio y con sus mismas herramientas. Como diría Theodor Adorno (2011) "(...) las obras de arte llevan en sí mismas lo contrapuesto a ellas; sus materiales están preformados histórica y socialmente, igual que sus procedimientos (...)" (p. 457).

> En algo *Intimidad* es metáfora y metonimia de los límites de intervención y autogestión de la identidad en las redes sociales, de nuestra vida en las pantallas, allí donde dejarnos llevar (o por el contrario tomar partido) en la ideación y construcción común de nuestros imaginarios y subjetividades. Porque lo que hace *Intimidad* es tomar partido en esta construcción, visibilizando la ausencia, lo que está en juego, la intimidad que, en el último momento, se resiste a ser compartida; en fotos imposibilitadas, negadas de rostro, de enfoque, inválidas de emoción, salvo por contexto, como un aura sin objeto, sin protagonista (Zafra, 2012, p. 2).

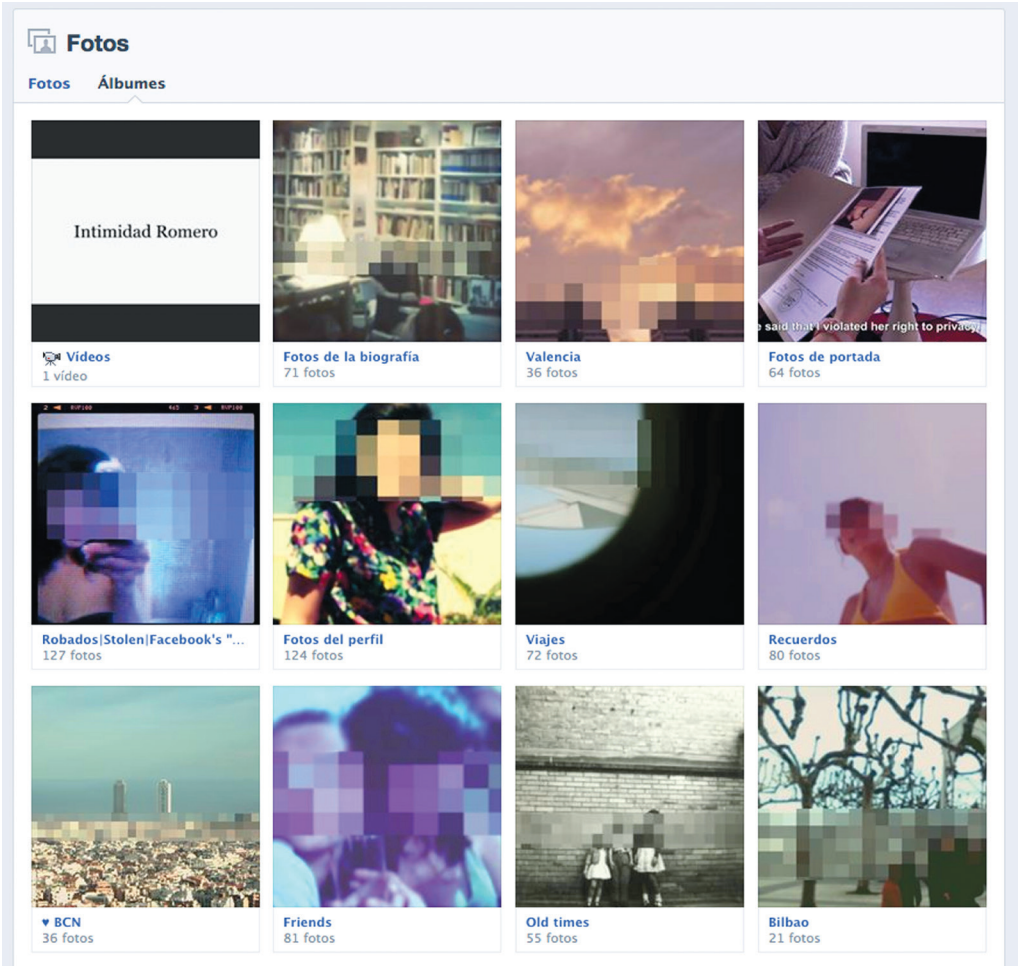


Figura 4. Detalle de perfil en Facebook. Imagen por cortesía de Intimidad Romero



Figura 5. Autopromoción en Facebook. Imagen por cortesía de Intimidad Romero



Figura 6. Facebook reclama a Intimidad Romero que envíe su Pasaporte tras la eliminación de su perfil. Imagen por cortesía de Intimidad Romero

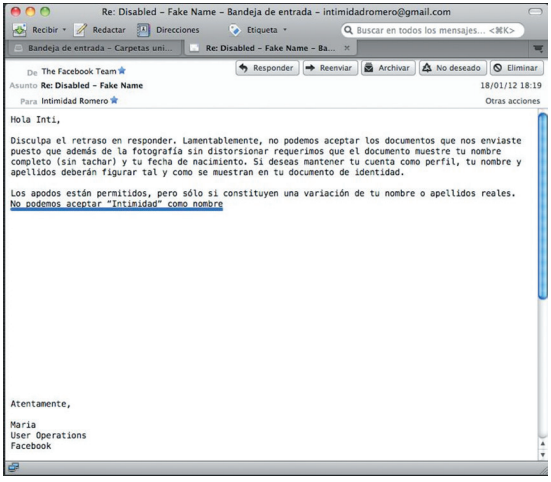


Figura 7. Facebook obliga a cambiar el nombre de Intimidad. Imagen por cortesía de Intimidad Romero

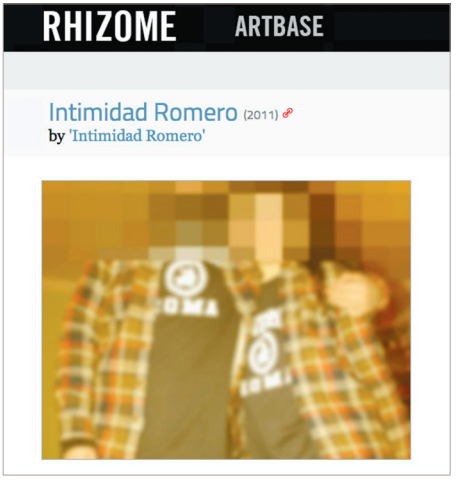


Figura 8. Intimidad Romero en el Artbase de Rhizome. http://rhizome.org/artbase/artwork/52447/. Imagen por cortesía de Intimidad Romero

No es nuevo este tipo de acciones en la crítica a los conceptos de identidad y representación, el arte de redes ha recurrido reiteradas veces a la lógica del simulacro. Los métodos y técnicas de la guerrilla de la comunicación, siguen generalmente dos principios: el distanciamiento y la sobreidentificación. Los distanciamientos, mediante cambios sutiles en la representación cotidiana, sacan a la luz nuevos aspectos de lo representado. Este tipo de tácticas se centran en la capacidad creativa para tergiversar la recepción y el significado de los mensajes, haciendo así evidentes sus intereses más ocultos o las convecciones establecidas. Sin duda *Intimidad Romero* utiliza este tipo de tácticas para intentar interrumpir las coordenadas habituales de la experiencia sensorial.

El anecdotario, en palabras de la artista, es amplísimo. Desde fugaces espectadores enamorados, pasando por intentos de denuncias de una espectadora que se molestaba por haber sido pixelada en la carpeta '"Fotos de 'amigos' robadas", hasta llegar a peticiones por parte de la compañía 2.0 de una identificación legal para poder seguir en su plataforma. También se debería destacar que de su acción han salido otras obras artísticas como el retrato de la interfaz realizado por el pintor chileno Felipe Rivas San Martín o el desarrollo de la aplicación software INTIMatic™, realizada por el artista argentino Federico Joselevich Puiggrós junto a otro de los artistas del colectivo UAFC.

> (...) la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular (...) la de una "política" del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial (Rancière, 2005, p. 19).

Por otro lado la acción en su presentación, disuelve la frontera entre obra y autor, para presentarse simplemente como acción comunicativa, de carácter ciberperformativo, lo cual podría interpretarse como una crítica tanto a la identidad del artista como al concepto de identidad moderna y occidental, y así mismo del individualismo ligado a la creación tanto social como estética.

Lo mismo que hoy pensamos que detrás de un perfil 2.0 siempre hay una persona, muchas veces, y tal vez *ella* también ha jugado a eso, se ha confundido a la obra con la propia artista, *Intimidad Romero* actúa en y desde su *propio cuarto conectado* (Zafra, 2010) donde los peligros de este nuevo universo simbólico hipermediado corren paralelos a las oportunidades de acción colectiva y social, donde la reproductibilidad de la intimidad viene a romper el aura de la relaciones interpersonales, su aquí y ahora, forzando la desaparición de la distancia crítica, donde el modelado de la imagen y sus capacidades de comunicación adquieren una importancia máxima, al deslocalizar la interacción y al convertirse esto en algo cotidiano.

Finalmente, podríamos decir que *Intimidad Romero* constituye una poética de resistencia, la creación de una situación 2.0 es una propues-

ta radical e innovadora en el uso de este medio para la acción artística, donde en la búsqueda por desmontar las fórmulas impuestas de creación de identidad y de la castración de las posibilidades políticas, se intenta una reconfiguración de lo sensible. *Intimidad* acaba por convertirse en una conciencia crítica frente a lo que es impuesto y a lo que mantenemos vigente como si fuese lo apropiado o lo correcto. Todo ello mediante una sencilla acción, la cual podríamos calificar, sin duda, de arte 2.0.

De todos los artistas que hemos citado aquí podríamos decir lo que señalaba McLuhan (2009), que "(...) el artista capta el mensaje del desafío cultural y tecnológico décadas antes de que se produzca su impacto transformador, pero no por ser un adelantado a su tiempo, sino porque es consciente del presente" (p. 93).

> Para que la sociedad de la información se convierta en una sociedad ideal, de toma de decisiones voluntarias y para evitar ese temible Estado que anticipó Orwell, dependemos de la forma de administración que se adopte para la producción de información (Masuda, 1984, p. 102).

¿Y entonces qué conclusiones podríamos sacar de todo esto? ¿Cuáles serán definitivamente las repercusiones del uso de estas nuevas tecnologías? ¿Qué papel tendrá el arte? ¿Y la política? ¿Aumentará el control social por parte de los concentradores de información o por el contrario el carácter agencial del individuo con una identidad política en red? ¿Será como dice Masuda (1984), una oportunidad la "rebaja" de la privacidad para un giro hacia lo político, o sea hacia una democracia participativa? ¿O tal vez todo evolucionará hacia una sociedad de control más individualista y menos democrática? ¿Dónde están las claves para que la tecnología de la información nos ayude en nuestra identidad y en lo social? ¿Por qué redes sociales 2.0 privadas y no públicas? ¿Dónde está la trampa? ¿Socializaremos realmente el 2.0 para ser individuos libres y fortalecer así la democracia o en un intento por conservar la privacidad nos convertiremos, por el contrario, en esclavos, falsamente anónimos, para los nuevos detentadores de la información y por tanto del poder? Indagar, reflexionar e intentar resolver estas preguntas, sin duda, es la tarea política de nuestra época

Referencias

Adorno, T. W. (2011). *Teoría Estética.* Madrid: Akal.

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía.* Valencia: Pre-Textos.

_____. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica.* Madrid: Casimiro.

Berger, P. L. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Brea, J. L. (2007). *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen.* Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf

_____. (2008). *El tercer umbral. Estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* Murcia: CENDEAC.

Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo.* Barcelona: Paidós.

Fernandez Vicente, A. (2007). *Crítica de la tecnología de reencantamiento: la comunicación en la era digital.* (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia, España.

Groys, B. (2008, junio). Self-Desing and Aesthetic Responsability. *e-flux Journal* (7). Recuperado de http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/ http://www.inactual.com/2010/08/auto-diseno-y-responsabilidad-estetica.html

Habermas, J. (1997). *Ciencia y técnica como "ideología".* Madrid: Tecnos.

Kracauer, S. (1927). *La Fotografía.* Recuperado de http://organismos.chubut.gov.ar/asesoria/files/2011/01/La-Fotograf%C3%ADa-Kracauer-tomado-de-www.historiacultural.net_.pdf

Masuda, Y. (1984). *La sociedad informatizada como sociedad post-industrial.* Madrid: Tecnos.

McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Barcelona: Paidós.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea.* Madrid: McGraw-Hill.

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber) espacio y (auto)gestión del yo.* Madrid: Fórcola.

_____. (2012). *Intimidad Romero y su cuarto propio conectado.* Recuperado de http://www.remedioszafra.net/texto_Intimidad_RemediosZafra_jun2012.pdf

Notas al pie

[1] *Intimidad Romero* es un proyecto artístico desarrollado como perfil en el entorno de la red social Facebook. Hace parte del colectivo UAFC (Unknown Art for Change).

IDENTIDAD EN LA ERA DE LAS REDES SOCIALES

Autora

Laís Pontes

Nació en 1981 en Fortaleza, Brasil. Graduada del International Center of Photography de Nueva York con Master in Fine Arts (MFA) del School of the Art Institute of Chicago (SAIC). El trabajo de Pontes ha sido exhibido en diferentes escenarios internacionales entre los que se encuentran Discoveries of Meeting Place, FotoFest Biennial, Houston (2014), New Works Festival: New Works in Digital Humanities, California (2013), 6th Arte Laguna Prize y Hidden & Forbidden Identities. International ArtExpo, Venice, Italy (2012), Paraty em Foco, 7mo Festival Internacional de Fotografía en Brasil (2011), Filter Photo Festival en Chicago (2011). Su proyecto Born Nowhere recibió el Premio London International Creative Competition-LICC Talent of the Year, Londres, Inglaterra (2013), PX3 Prix de la Photographie, París, Francia (2012) y el premio del Jurado Barbara DeGenevieve en Filter Photo Festival, Chicago, EE.UU. (2011).

Contacto: laisəlaispontes.com
http://www.laispontes.com

En este ensayo abordo una visión general de mis proyectos artísticos en redes sociales: *Born Nowhere,* el cual indaga sobre la construcción de identidades utilizando la plataforma Facebook, *The Girls on Instagram* donde los personajes viajan alrededor del mundo y comparten sus imágenes interactuando en su contexto social, y *Embodying,* en la que encarno personajes en mi vida cotidiana mediante la traducción de comentarios realizados por usuarios en Facebook en relación a las actividades, relaciones y comportamiento de las identidades construidas en el proyecto *Born Nowhere.* En la segunda parte del texto trato mi obra en relación con las ideas de progreso, sociedad líquida, la identidad y las parafricciones. Partiendo de mi producción artística busco analizar la sociedad contemporánea y el papel que el arte puede desempeñar al establecer un contexto común que los escenifique.



Figura 1. De la serie *Born Nowhere*.
Amber. Born Nowhere. 32 years old, of Middle Eastern descent. Born Nowhere. With the money she earned as a successful interior designer, she moved to India to train in massage therapy. She became vegetarian, learned how to channel her energy, started to grow her own food, and studied astrology. Five years ago, at 27 years old, she decided to make this huge change and she did it to please her (now) ex-boyfriend. Currently, she is single and lives in Chapada dos Veadeiros, Brazil, with her three cats. She is surrounded by nature. She is sad. She wants to have a son and name him Yago.



Figura 2. De la serie *Born Nowhere*
Courtney. Born Nowhere. Always laughs too loud, happy and sure of herself, is very sexy and drives the boys crazy when she moves her hips. Uses men for her own benefit, at her convenience. Her dream is to become a superstar and have her own house. Lived in Bahia for many years, but now lives in New Orleans with her teenage son and sings in a small jazz club. Born nowhere.

Sobre los proyectos

Mi obra emerge en el espacio liminal entre lo real y lo digital. Utilizo mis creaciones para ejemplificar y localizar estas ideas así como para abrir un diálogo entre los espectadores y yo. Mediante el uso de plataformas de redes sociales como Instagram y Facebook, invito a los espectadores a experimentar, interactuar y desarrollar una visión crítica sobre las redes sociales y cómo ellas afectan nuestras vidas.

Born Nowhere

Born Nowhere es el primero de mis proyectos para redes sociales que usa Facebook como plataforma para el *crowd-sourcing* de las identidades. Mediante el uso de autorretratos y su modificación a través de técnicas digitales, transformo características faciales generando una nueva personalidad. Entonces, invito a los usuarios de la red a compartir sus pensamientos, comentarios e interpretaciones de las fotografías de los personajes publicados, creando un marco de interacción flexible y una experiencia sociocultural sin límites. Los comentarios de los usuarios acerca de cada personaje informan y ayudan a crear un personaje único, con un nombre propio, una vida y sus propias características. Al reunir los comentarios se construye una biografía que conforma el perfil del nuevo *usuario* en la red.

The Girls on Instagram

Motivada por los resultados de la investigación en Facebook, puse en marcha otro proyecto artístico en redes sociales, esta vez en Instagram, donde los personajes viajan por todo el mundo y adquieren nuevas experiencias, conmigo misma y junto con otros usuarios de Instagram que desean crear y compartir sus propias imágenes en su contexto social con *The girls born nowhere*. Así, se amplía la idea de lo virtual haciéndose participe de lo real.

Embodying

Para desdibujar e incorporar aún más nuestra realidad contemporánea, decidí empezar un proyecto en el que yo encarno los personajes de *Born Nowhere* en

la vida cotidiana. Para ello, vuelvo a Facebook a recopilar más información sobre los personajes a partir de la interacción con usuarios, sus respuestas y comentarios ante las fotografías de los álbumes y las biografías construidas desde lo virtual. Así se traducen las apreciaciones de cada personaje en actividades y comportamientos que definen cada persona a partir de la diferenciación de su propia ropa, maquillaje y objetos personales. La experiencia cotidiana construye poco a poco su vida "real".

Resumen de los aspectos personales

Vivo y aprendo a través, y con los personajes que creo. Me permiten fantasear con una vida diferente, donde todo es posible. La inspiración viene de un sentimiento como la ira o la esperanza, o la voluntad de hacer las cosas mejor al ser otra persona, de la experiencia de un amigo, o del esfuerzo por entender a alguien al tratar de "vivir" su vida. El proceso es superficial y rápido: quiero ser alguien, vestirme y actuar como esa persona sin pensar profundamente acerca de su viabilidad.

El progreso en la sociedad contemporánea

Vivimos en una sociedad de consumo, donde el mercado tiene dificultades para mantener nuestra atención por algo más que un abrir y cerrar de ojos. Devaluamos las cosas, dejando atrás lo viejo y remplazándolo con algo nuevo. No tenemos tiempo para pensar en nuestra vida, planificar el futuro o actuar de acuerdo con nuestros ideales. La contemporaneidad marca el colapso del pensamiento a largo plazo, la planificación y la actuación. Vivimos una carrera constante para ponernos al día con la información ofrecida por los medios de comunicación, y con el temor de quedarnos atrás a causa del progreso. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman (2007), define la comprensión del progreso como una fuerza imparable y abrumadora que exige la sumisión; afirma: "En lugar de grandes expectativas y dulces sueños, el 'progreso' evoca un insomnio lleno de pesadillas de 'quedarse rezagado' o de perder el tren, o caer por la ventana de un vehículo que avanza a rápida velocidad" (p. 11).

Mediante el uso de plataformas de redes sociales producto de la sociedad contemporánea como herramienta de interacción, mis propuestas artísticas imitan esta carrera por ponerse al día con nuestra vida cotidiana. Es un proceso compulsivo. Se instiga una revisión constante, interactuando y repensando. No es necesario esperar hasta que la idea sea presentada en una galería o en un festival de arte para obtener respuestas hacia ella. Los espectadores observan el trabajo y las ideas circulan en tiempo real, permitiendo una interacción inmediata.

Sociedad líquida e identidad

Si en el pasado, el objetivo de la sociedad fue el mantenimiento del equilibrio del sistema, algunas veces interpretado como monotonía y predictibilidad, en la actualidad, nos movemos con nuestra propia energía, intensificamos nuestras acciones, somos compulsivos y obsesionados con la modernización. Las numerosas transfor-

maciones que experimentamos en nuestra cotidianidad cambian nuestra sociedad de sólida a líquida; líquida en el sentido de ser capaces de darle forma y en la inhabilidad para mantener esta forma por mucho tiempo. Bauman (2000) se refiere a este momento de la historia como modernidad líquida:

> La modernidad líquida es una arena donde se libra una batalla a muerte constante en contra de cualquier forma de paradigma y en efecto hacia todos los mecanismos homeostáticos que sirven al conformismo y a la rutina, es decir, que imponen monotonía y mantienen la predictibilidad (2000, p. 13).

Retomando la idea de cómo la sociedad de hoy influencia nuestra identidad, es posible afirmar que en los tiempos de la modernidad líquida buscamos nuestra individualidad, queremos satisfacer nuestras necesidades y resolver nuestros problemas particulares. Se trata más del "yo" que del "nosotros". De acuerdo con Bauman, nuestra sociedad privilegia la seguridad antes que la libertad. En otras palabras, todos somos libres de tomar nuestras propias decisiones de acuerdo con nuestras necesidades individuales. Las acciones resultantes de esa libertad traen consigo muchas responsabilidades y deberes, sin embargo, nuestra sociedad parece no estar preparada para afrontarlas. Bauman (2000) explica el origen de esta contradicción, afirmando que:

> Todas estas contradicciones se reducen al conflicto entre la necesidad de tomarse de las manos a causa de un anhelo de seguridad, y la necesidad de dejar ir a causa de un anhelo de libertad. O, si nos fijamos en este conflicto desde otra perspectiva: el miedo a ser diferente, y el temor de perder la individualidad (p. 20).

En lugar de hacer frente a nuestras obligaciones, tenemos la tendencia a escapar de ellas evitando pensar y reflexionar sobre nuestras acciones; decidimos pasar a la siguiente etapa sin resolver la anterior. Todo parece superficial y accesible. La superficialidad es resultado de la naturaleza vertiginosa de nuestra vida cotidiana lo que permite solo un nivel de compromiso superficial. Seguimos en el consumismo, cambiamos nuestro guardarropa, peinado, casa, puestos de trabajo, amigos y finalmente a nosotros mismos. Literalmente pensamos que podemos construir un nuevo individuo inspirado en el modelo personal más buscado hoy en día.

En mi propuesta artística *Born Nowhere* trabajo en esta idea de la autoconstrucción de la identidad. Cada uno de nosotros crea personajes para nosotros mismos cuando construimos nuestros perfiles en las redes sociales. Elegimos nuestras imágenes, los pensamientos, los amigos y la información personal que queremos compartir para crear el personaje perfecto para nosotros mismos. Solo compartimos lo que queremos compartir. Fantaseamos acerca de estas vidas perfectas construidas por nosotros, las cuales se parecen más a las revistas de celebridades que a la vida real.

Si decido crear muchos "yo", ¿es posible? Por supuesto, ya que tengo el poder de decisión sobre mi propia vida. Así he creado 25 "yo" y decidí no solo compartirlos con otros usuarios de Facebook, sino preguntarles también quién soy yo.

Es más fácil conseguir que los demás, o incluso que la sociedad decida quién soy, que tener que enfrentar la responsabilidad de ser quien quiero.

La búsqueda del verdadero ser no es nueva y no se ha resuelto. En lugar de eso, empezamos a asumir muchos "yo" y muy pronto nos damos cuenta de que podrían ser infinitos. Es más interesante e incluyente tener en cuenta que el ser real nunca será encontrado. Aceptamos la búsqueda divertida que nos salvará del proceso del pensamiento. Como Bauman (2007), menciona: "La gente quiere escapar de la necesidad de pensar en nuestra condición infeliz" (p. 107).

Paraficción

Otro enfoque importante a tratar en relación con las ideas de mis proyectos artísticos es su similitud con las paraficciones: "En la paraficción los personajes e historias reales o imaginarios se cruzan con el mundo mientras se está viviendo" (Lambert-Beatt, 2009, p. 54). El proceso de convertirme en los personajes desdibuja y confunde los límites entre mi vida como artista y la vida de los personajes. Al reaccionar a su nueva vida, los personajes desarrollan su propia manera de pensar. Ellos crean su propio espacio en mi vida cotidiana.

En relación con Carrie Lambert-Beatty, mis proyectos de arte son "especialmente apropiados para el día de hoy (...) tienen un mimetismo estilístico" ya que literalmente, utilizan el diseño y los conceptos de Facebook e Instagram, y son "performativos", ya que producen una acción en lugar de describirla.

Los artistas utilizan los medios para confundir y burlar nuestra autocomprensión de la realidad. Como Friedrich Kittler (2010) afirma: "la gente puede engañar a los demás sobre el estado de sus propias creaciones a través del uso de las herramientas y las habilidades manuales, tales como la pintura, la escritura, o la composición" (p. 3). Sin embargo, mis intenciones no son engañar a nadie. Mis ideas residen entre lo real y la puesta en escena, de esta forma mi trabajo se puede considerar como parcialmente cierto ya que estoy usando mis propias experiencias, así como la imaginación de otras personas.

La diferencia entre mis proyectos artísticos y las paraficciones, es que en mis obras los espectadores tienen acceso al concepto antes de decidir participar, ellos saben lo que se propone y tienen el derecho a optar por ser parte de ellos o no. Sin embargo, a pesar de que la proposición es clara, su dinámica provoca ambigüedad y no asegura una comprensión completa ante la interacción y la inmersión.

Soy absorbida en una confusión de la realidad creada a través de mis proyectos artísticos de la misma manera como les sucede a los espectadores y a los participantes. La interacción se intensifica gradualmente haciéndome creer en la fantasía que puedo crear, junto con otros usuarios de las redes sociales. Sus comentarios parecen tan verdaderos y reales en cierta medida, que no estoy segura de si entienden que se trata de una propuesta artística o lo han entendido tan bien que se desempeñan mejor que yo. En lugar de ser el productor, me convertí en consumidor de mi propio trabajo artístico.



Figura 3. De la serie *Born Nowhere*.
Karenina. Born Nowhere. 39 years old or maybe 34, nobody knows exactly her age, she has a fabulous plastic surgeon. Beside casual anti-aging plastic surgeries, she had her nose redesigned hoping to have an Italian feature. She comes from an Indian family, but she was born in England. Every day she faces the eastern/western cultural contrast and she feels she embodies contradiction herself.
She just moved to NYC to join a top law firm. She is a very talented and pretty famous lawyer. She likes to make her clients fall in love with her, just for fun. She loves younger men. She's single at the moment, her friends occasionally set her up on a blind date. What nobody knows is that she has a secret love in Brazil. He is a powerful politician. Now and then she writes for a fashion magazine. Dolce and Gabbana both love her, as well as Berlusconi. She loves luxury and power. She is ambitious, methodic, strong willed, a great professional and makes tons of money.
She only eats salads and follow a zero carb diet. She has a tattoo of a swan on the small of her back. Some people swear they saw a Bolivian singing contest video of her in YouTube, which has been recently removed. She secretly likes to visit cabarets, love to collect Chinese vases, and has a passion for alternative love publication as "Casemiro decided to be Tânia after having discovered his wife left him for another woman" and "Roberto revealed himself as Leila."

La sociabilidad de la obra

Ahora que tenemos una idea acerca de los deseos de la gente para crear diferentes personajes para ellos mismos, me gustaría preguntar por qué deciden participar en proyectos artísticos en las redes sociales virtuales que tienen como objetivo crear personajes para otra persona. ¿Qué es lo fascinante?

Retomando la idea de las vidas perfectas de las celebridades, *The girls born nowhere,* ven todo glamur en los ojos de la gente. A pesar de que no son todas hermosas, todas tienen la piel perfecta y el sentimiento deslumbrante de ser famosas. El personaje menos glamoroso parece una actriz famosa que interpreta una pobre niña en una telenovela popular. Este hecho las hace atractivas para que se comente sobre ellas y sus *vidas*.

Otros dos factores responsables de la sociabilidad del proyecto *Born Nowhere*: un tema de actualidad y la elección de las redes sociales de comunicación. La gente se siente relacionada con esta propuesta porque habla de la proyección y el juicio, un tema presente en la vida de todos. La descripción de cada nuevo personaje está influenciada por lo que los psicoanalistas denominan "proyección", es decir, cuando el espectador le atribuye fondo, realidad y fantasía a los demás.

El segundo factor, la elección de medios, fue fundamental para dar forma a esta idea. Como dijo W. J. T. Mitchell (2005): "Las imágenes necesitan un lugar para vivir, y eso es lo que un medio proporciona" (p. 216). Facebook es una realidad hoy en día y mi decisión de utilizarlo como una herramienta de interacción fue una consecuencia natural de mi realidad. Otros medios podrían haber sido usados y habrían llegado a lo que era mi primera intención. Sin embargo, Facebook ofrece más de lo que esperaba, convirtió los proyectos en una plataforma para el diálogo continuo sobre innumerables temas contemporáneos. Una imagen no existe por sí misma sin un medio de comunicación, como James Elkin (1997) escribió "pero los objetos no existen uno por uno de forma aislada de manera que un observador podría mirar a un solo objeto" (p. 35).

Diversidad del significado de la propuesta artística

El concepto de *Born Nowhere* se ha extendido en todo el mundo y tiene más de 12.000 seguidores. Los espectadores comentan en inglés, español, francés, portugués, chino y otros idiomas, mientras que la interacción es apoyada por traductores de idiomas en línea. Esta propuesta artística nunca podría existir sin la participación del espectador. Se cambió el propósito del proyecto generando un espacio para una diversidad de la interpretación.

Mi obra está conformada de forma simultánea con la situación propuesta por los espectadores que proyectan su pensamiento en tiempo real. Yo trabajo con la idea de que tengo un control parcial sobre el significado de mis proyectos artísticos. A medida que el espectador encuentra, se acopla e interpreta mi trabajo, este adquiere una nueva forma y varía en función de la complejidad y de los medios formales.

La construcción de las biografías de los personajes es un factor importante para la variedad



Figura 4. De la serie *Born Nowhere.*
Neide. Born Nowhere. Neide (D.Neidinha), Born nowhere. Always dreamed of diamonds and pearls, but can only afford fake jewelry. Raising four kids by herself despite still being very young. She had married an old man, but was never loved, so felt happy when he died. She was selling Avon and tapioca on weekends to survive. Now she has a public position at the government bureau, but is still selling Avon. She is middle class but strongly believes that she is from high society, or pretends to be. Just bought a new compact car and drives with her seat all the way to the front. Loves fake plants and likes to draw little nail-polish flowers on her nails.



Figura 5. De la serie *Born Nowhere*
Julia. Born Nowhere. 27 years old, single, an actress. Born nowhere. Lives in London, is a free spirit but lonely sometimes. Loves to travel, is cosmopolitan, mysterious and strong. A lipstick lesbian.



Figura 6. De la serie *Born Nowhere.*
Rachel. Born Nowhere. 18 years old, mixed-race Russian and Japanese. Was very quiet, had double-eyelid surgery, and after the surgery she became a popular girl. Every boy wants her. Born nowhere. Spoiled and selfish. Is going to study political science at a renowned university and have a great career.

constante del sentido de mi trabajo. Las biografías varían de acuerdo a la forma en que los usuarios de Facebook interactúan con sus comentarios: un comentario influye en el otro y así sucesivamente. Muy a menudo, el primero dirige los siguientes, si posee un enfoque político el siguiente probablemente mantenga la misma dirección. Por esa razón, el trabajo podría interpretarse desde las posibilidades de lo político, lo antropológico, lo sociológico, lo psicológico y de muchas otras maneras.

Sumario

Mi trabajo parte de la idea de que con las redes sociales podemos crear identidades así como descartarlas fácilmente. Podemos ser quien deseamos ser y cuando nos agotamos, podemos borrar nuestro perfil y crear uno diferente. Las plataformas de redes sociales permiten a cualquier persona vivir esta fantasía, independientemente de su edad, de su nivel de experticia con la tecnología o de las fronteras físicas o sociales. Esta actividad contemporánea influye en nuestras vidas fuera de las redes sociales y crea maneras de ver que desdibujan y reconfiguran lo real y lo digital.

Referencias

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press

_____. (2007). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press

Elkins, J. (1997). *The Object Starde Back. On the nature of the seeing*. New York: Simon & Shuster.

Frieddrich, K. (2010). *Optical Media.* Malden: Polity Press

Lambert-Beatty, C. (2009). Make-Believe: Parafiction and Plausibility. *October, 129,* pp. 51-84. Recuperado de http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2009.129.1.51

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do Pictures Want? The lives and Loves of Images.* Chicago: University of Chicago Press

TRANSFIGURACIONES

Autora

Andrea Barragán

Artista visual de la Pontificia Universidad Javeriana con énfasis en expresión plástica. Desde su tesis de pregrado desarrolló el proyecto de performance *Serguei Ltda*., en el que un personaje travesti manipula estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos, para confundirlos y transgredir, subvertir y criticar los límites de la regulación del sistema sexo/género/deseo.

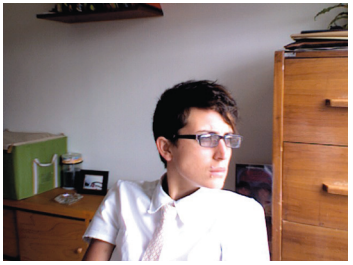
Contacto: andrealamismaa@yahoo.es
https://www.youtube.com/user/yoloescucho
https://www.flickr.com/photos/lamismandrea
https://www.flickr.com/photos/andrealamisma
https://www.flickr.com/photos/lobasfuriosas/

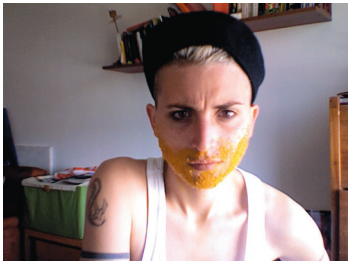
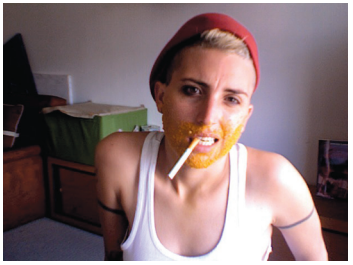
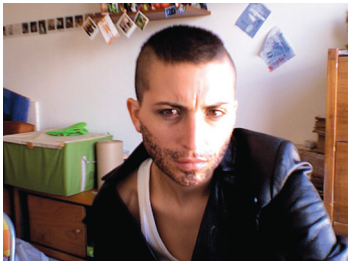
Resumen

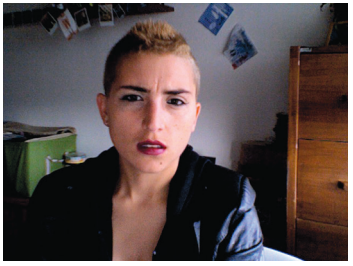
Este proyecto se ha mostrado en diferentes espacios, tanto dentro de la institución artística como fuera de ella. Serguei se presentó en el año 2010 en el Museo de Antioquia (exposición Bicentenario: Colombias 200 años Imágenes, historias y ciudadanías); en ese mismo año se presentó con Cuéntale a Ella (OEA. Washington en el marco de la exposición Chicas, Chicas, Chicas). En 2011 se muestra en espacios como el Ladyfest de Bogotá y el encuentro Resistir y articular de la Pontificia Universidad Javeriana. Trabajó hasta 2012 con la colectiva lesbofeminista Lobas Furiosas. En el año 2013 trabajó en Colectiv@ Transgermania en compañía de Tina Pit, un laboratorio de exploración travesti que buscaba a través de los nuevos medios y las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación), generar una reflexión crítica sobre la regulación de los cuerpos y las identidades en contexto.



Figura 1 a 24. Transfiguraciones. Fotografías de perfiles de Facebook con *webcam*



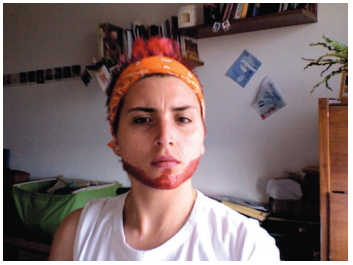
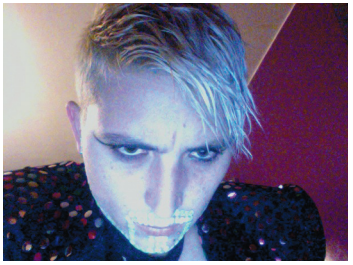





Figura 25 a 33. Transfiguraciones. Fotografías de perfiles de Facebook con *webcam*

En cinco años he logrado realizar más de 1000 retratos de identidades híbridas, imágenes que han circulado por diferentes contextos, entre ellos las redes sociales, en donde la transfiguración me ha permitido hacer una crítica más a la identidad como un ente estático que nos devela quiénes somos en la medida que la misma sea invariable y única, de esta manera, deconstruirme en *muchxs* me ha permitido seguir encontrando formas de subvertir la regulación de género y la sexualidad, en un medio que busca normalizar la identidad del usuario mediante formularios y perfiles precisos: nombre, sexo, identidad sexual, etc. De esta manera la multiplicidad del usuario puede ser una huida programada para dinamitar esas categorías fijas, allí su conjunción o mezcla pueden alteran su significado binario tornándolas obsoletas, pues si no hay forma de reconocer al sujeto tampoco será muy clara la forma de regularlo.

Esta serie pertenece al registro fotográfico de acciones cotidianas en las que trasvestirse no solo es un transito hacia una identidad inversa a la que me fue asignada biológicamente al nacer, sino, una desfiguración de la identidad de género que pierde su esencialismo en un devenir múltiple; una parodia, una burla al macho que significa las demás identidades como "no hombres" en una jerarquía tácita. Es así como *Serguei Ltda*. usa materiales femeninos para simular ese género: lentejuelas para construir una barba poblada que más que caracterizar un macho *alfa* alude a la imaginería marica *kitsch*; esponjillas metálicas para usurpar la barba de Jesús en la caracterización de una monja cuando realizo el *performance* de *Puta madre*; o barbas de escarcha para simular la sombra de la barba masculina como característica biológica que se piensa como única y diferenciadora de ese sexo. Simulacros degenerados que buscan desafiar el binarismo de género y sus sistemas de representación.

ARE YOU REALLY MY FRIEND?

Autora

Tanja Alexia Hollander

Nació en 1972 en St. Louis, Missouri. Recibió en 1994 el título profesional en Artes de la Universidad de Hampshire. Ha realizado múltiples muestras colectivas e individuales. Entre las más recientes se encuentran The Landscapes of Are You Really My Friend en la Galería Carroll and Sons en Boston (2013) y Are You Really My Friend? en la Universidad de Missouri Central (2012) y en el Museo de Arte de Portland. Ha recibido reconocimientos como el Social Media Residency en el Centro para las Artes Creativas de Virginia (2012), el Good Idea Grant de la Comisión de Artes de Maine (2011) y la residencia en la Fundación de Arte La Napoule (2009), entre otros.

Contacto: tanja@tanjaalexiahollander.com
http://www.tanjaalexiahollander.com
http://www.facebookportraitproject.com
http://www.facebook.com/are.you.really.my.friend

Durante los últimos tres años y medio he estado trabajando en el proyecto, *Are You Really My Friend?* Cuando culmine, habré fotografiado a más de 600 *amigos* de mi perfil en la red Facebook en sus propias casas alrededor del mundo. He documentado meticulosamente mis aventuras, creando una narrativa tanto visual como escrita que cuenta la historia de los viajes, las comunidades diversas y las interesantes vidas de los amigos que he fotografiado. La instalación final y el libro que acompaña el proyecto, programados para presentarse en el año 2017 en el MASS MoCA (Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts), serán una colección interactiva y multifacética tanto digital como análoga de imágenes, video, sonido e información.

Are You Really My Friend? es una exploración a partir del concepto de amistad, los efectos de las redes sociales, los lugares íntimos a los que llamamos hogar y las comunidades en las que vivimos. Lo que comenzó como un documental personal acerca de la amistad y el desarrollo de retratos en contexto, se ha convertido en una exploración de la cultura estadounidense y en la construcción de comunidad tanto en línea como desconectada. Me he convencido que el proceso de observar y documentar cómo vivimos y creamos comunidad es tan importante como el retrato y la fotografía finalizados.



Figura 1 De la serie *Are You Really My Friend?* Allysen Manz, Zola + Melina Coppa, Brooklyn, New York. 2014



Figura 2 De la serie *Are You Really My Friend?* Eric Sterling, Mildred & Avis Kennedy-Stirling, Township A - Range 12, Maine. 2012

He dividido ***AYRMF*** en 12 componentes: 1. Retratos formales capturados en película; 2. Medios sociales; 3. Participación de la audiencia; 4. Lecciones; 5. Documentación; 6. Viaje; 7. Recolección de datos; 8. Visualización de datos; 9. Recuerdos de viaje; 10. Exhibiciones; 11. Relaciones, y 12. Investigación + Reuniones. Cada componente tiene múltiples subcategorías y en ocasiones se polinizan de manera cruzada. Por ejemplo, los aspectos de participación de la audiencia que planeo son tanto para exhibiciones como para medios sociales y parte de la investigación y de las reuniones a las que asisto.

Así, en estos últimos años he logrado financiar de forma masiva casi $50,000 dólares, completado cerca de 300 retratos, fotografiado más de 400 amigos en Facebook, viajado a 43 Estados, cinco países y alrededor de 150 ciudades/pueblos. He viajado en avión, tren, barco, camión, tranvía, subterráneo, tren suburbano, bus, automóvil, bicicleta y a pie. He recolectado recuerdos y regalos del camino, así como datos que serán visualizados como parte de la instalación final. El proyecto ha reunido aproximadamente a 10.000 seguidores globales en redes sociales lo que me ha permitido expandir y democratizar el proceso de participación de la audiencia.

Un cambio mayor está sucediendo en nuestra cultura a medida que nos volvemos más conectados de manera global y visualmente más sensibles en relación a las formas como vive la gente. Estoy interesada en las conversaciones análogas y digitales que imitan las relaciones en línea y desconectadas. Hacia el final de la década de los noventa, las cámaras digitales estaban reemplazando las cámaras de película; en junio 29 de 2007 el iPhone fue lanzado y el 10 de julio de 2008 Facebook publicó su aplicación móvil lo cual cambiaría la manera en que vemos la fotografía para siempre. Instagram fue lanzado poco después del iPhone 4 en el año 2010 (puede afirmarse que en el momento, tenía la mejor cámara disponible para un teléfono). El año pasado Facebook anunció que el sitio recibe 14.58 millones de fotografías cada hora. Instagram tiene 200 millones de usuarios activos y 60 millones de fotografías compartidas diariamente. Snapchat tiene 26 millones de usuarios y 400 millones de *snaps* son enviados cada día. Creo que las redes sociales virtuales se han unido a la lista de medios artísticos. El artista chino Ai Weiwei ha posteado más de 4.000 imágenes en Instagram y dio inicio a la difícil tarea de explicar el significado del *meme "leg gun"*, que ha causado reconocimiento y confusión de manera internacional.[1]* Estoy cada vez más intrigada por cómo los artistas usan las redes sociales para crear galerías y museos sin muros, al mismo tiempo que desdibujan las fronteras del papel del artista, el educador, comerciante, curador, crítico, coleccionista y consumidor.

Historia del proyecto

En la noche de año nuevo de 2010 me encontré sentada en la mesa de mi cocina, escribiendo una carta en lápiz a un amigo de las fuerzas armadas en Afganistán, mientras que al mismo tiempo, escribía un mensaje vía Facebook a un amigo que estaba trabajando en una película en Yakarta. Desperté en el 2011 pensando mucho acerca de la amistad, las relaciones y en cómo nos comunicamos con los otros. Por un lado, la carta tiene una tangibilidad que la hace parecer más genuina y real, mientras por otro, las redes sociales proveen una manera inmediata de ser parte de la vida de la gente alrededor del mundo.

Durante el siguiente par de meses, comencé a investigar y analizar internet, así como mi propio uso de Facebook y los *amigos* que había acumulado. Lo que encontré fueron algunas personas que no había conocido *en la vida real*, unas pocas personas con las que no hablaba *en la vida real*, antiguos amores con nuevas parejas, antiguos amores como amigos, comerciantes de arte, curadores y amigos de la secundaria que no había visto en más de 20 años. Me pregunté: ¿Realmente soy amiga de toda esta gente?

A finales de febrero de 2011 me dispuse a encontrar la respuesta, usando la única herramienta que conocía: la fotografía. Decidí visitar a cada uno de mis *amigos* en Facebook en sus casas (todos los 626) y hacer un retrato formal. Tomé la decisión consciente de viajar ligera y sin complicaciones, con una cámara digital básica, una cámara de película, un trípode y la idea de fotografiar



Figura 3 De la serie *Are You Really My Friend?*
Flo Lunn, Brooklyn, New York. 2011



Figura 4 De la serie *Are You Really My Friend?*
James Pettengill, Hinsdale, New Hampshire. 2014



Figura 3 De la serie *Are You Really My Friend?*
Daryl Fort, Portland, Maine. 2010

cada hogar solo con la luz disponible. Cuando comencé este proyecto, enfoqué gran parte de mi investigación en la historia de los retratos de familia y los fotógrafos que viajaban y documentaban sus vidas. Me imaginé un *detrás de escena* con los fotógrafos de la *Farm Security Administration* en los años 30. También pensé acerca de qué tan diferente sería el proyecto *The Americans* (1950-1956), si todo el mundo estuviera viendo el viaje que realizó el fotógrafo Robert Frank para realizarlo alrededor de los Estados Unidos en tiempo real y cómo ese archivo podría ser una herramienta de enseñanza para generaciones futuras, de manera similar a los diarios de las expediciones de Lewis & Clark.

A medida que paso más tiempo *online* y viajando, el proyecto permanece en un estado constante de cambio mientras navego a través de las dinámicas de la tecnología cambiante, las relaciones interpersonales y la comunidad. Cada vez que llego a la casa de un *amigo* es una experiencia nueva, rica culturalmente. He aprendido también que este proyecto es una colaboración real entre mis amigos en Facebook y la audiencia a través de las redes sociales, las exposiciones en la *vida real* que he creado y las conferencias formales que he impartido.

Me he arrastrado en el piso para jugar con Legos y leer libros con niños que recién conocía. Me han mostrado jardines urbanos, he admirado pollos y cabañas autosuficientes. Vi un santuario para abejas construido en St. Louis del Norte como parte de un programa de embellecimiento urbano. Compartí un plato de *quimbombó* en Nueva Orleans con un *amigo* que no había conocido en la vida real. En Washington D. C., recorrí el ala este de la Casa Blanca con un *amigo* que era fotógrafo oficial del presidente Obama. He escuchado historias de tragedia y fortaleza familiar, y las dificultades para sobrevivir en este clima económico. De manera más importante, he aprendido acerca de la bondad humana y la compasión. Sigo estando sorprendida por el número de personas, especialmente los extraños (en la vida real), que me han abierto sus casas ofreciéndome un lugar para quedarme compartiendo sus vidas, sus historias y sus familias mientras me permitieron documentarlo todo. Constantemente me enfrento al reto de lo desconocido, me pregunto cómo cambiará este proyecto a continuación. Me encuentro a mí misma trabajando con más intención y reflexión que nunca antes. Estoy reemplazando el cinismo con empatía. Ahora, cada vez que dejo mi casa (o de hecho, entro a internet) mis ojos y oídos están totalmente abiertos.

Notas al pie

[1] La pose *"Leg gun"* se impuso como tendencia viral en las imágenes producidas por miles de usuarios en la red social Instagram (2014) posterior a la publicación de una fotografía de Ai Weiwei en su cuenta, donde posa simulando un rifle usando su propia pierna. Según el artista y activista el acto alude metaforicamente a las campañas antiterrorismo realizadas en Beijing. China.

* Mayor información en: http://www.bbc.com/news/blogs-trending-27868755 y https://instagram.com/aiww/ (Nota del editor).

“POSTCARDS FROM HOME”

Autor

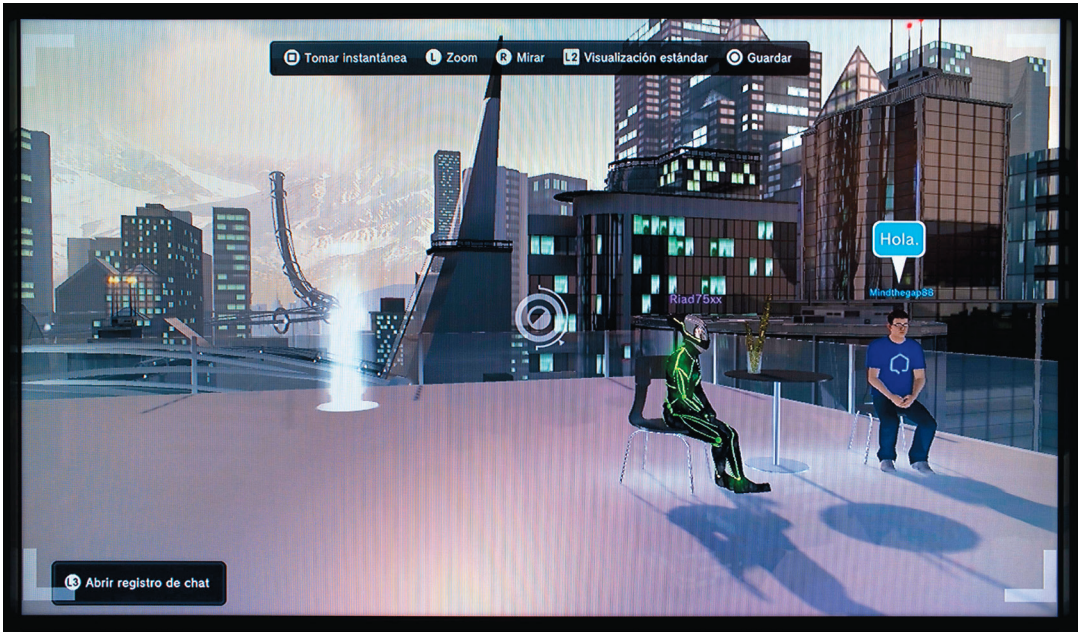
Roc Herms

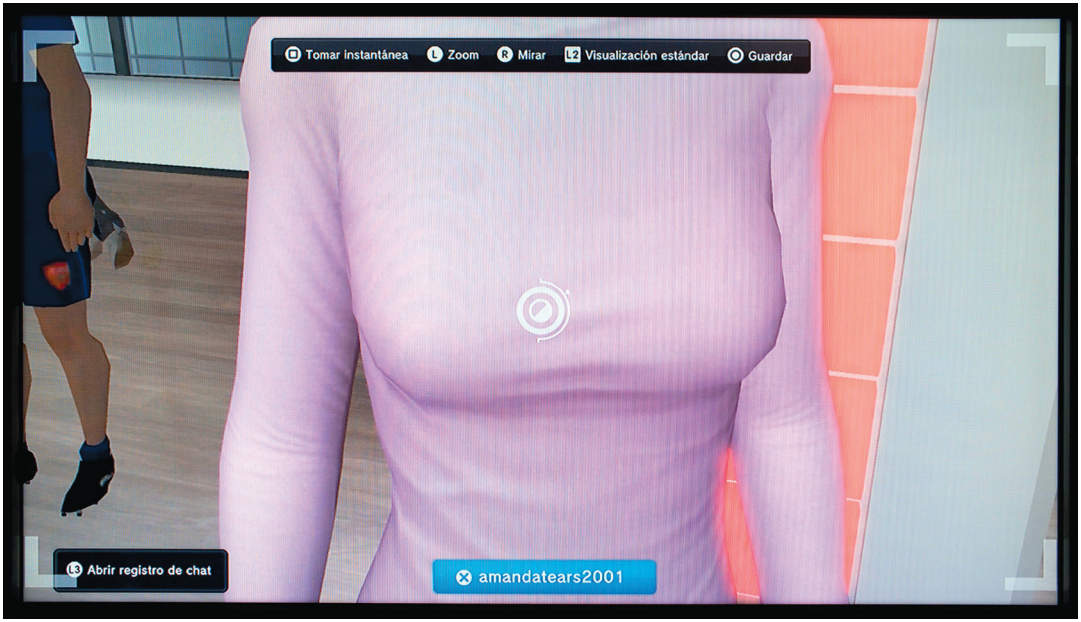
Inicialmente se desempeña como director de arte en la agencia de publicidad DDB Barcelona para posteriormente alejarse del mundo del diseño y realizar proyectos fotográficos en el ámbito publicitario y de exploración personal, ligados al fotoperiodismo. Su primera muestra se realiza en “Descubrimientos de PhotoEspaña” 2007, a la vez que realiza la documentación de una de las *raves* más multitudinarias como el “AntiSonar” de Barcelona, y realiza proyectos sobre el Campus Party, mostrando un interés reiterado por las identidades colectivas minoritarias. Internet y los mundos virtuales se le presentan como una oportunidad de oro para poder aunar su interés por este tipo de subculturas, mostrando su pasión por la tecnología y la necesidad de dar un paso más allá en la práctica fotográfica. Herms ha exhibido su trabajo en la Galería Jen Beckman de Nueva York, Galería Art & Design de Barcelona, Centre d’Arts de Santa Mónica entre otras, a la vez que ha participado en la selección oficial PhotoEspaña en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, con la muestra “Fotografía 2.0”, curada por Joan Fontcuberta.

Contacto: hello@rocherms.com
http://www.rocherms.com

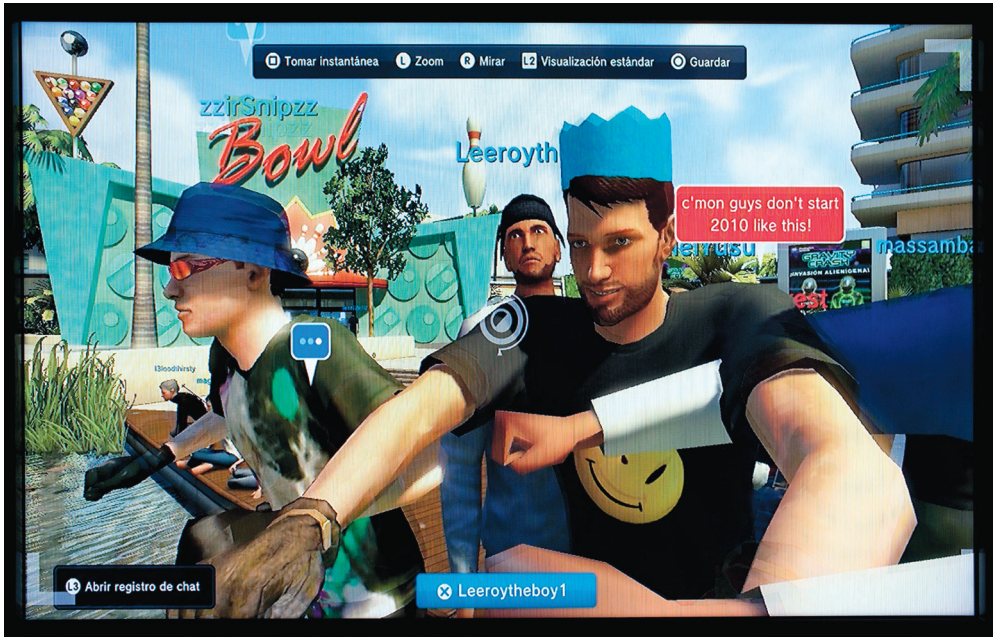
Con Second Life y plataformas de realidad virtual como PlayStation Home, el mundo se ha desdoblado. En ese 'otro mundo' podemos elegir a discreción nuestra personalidad y estilo de vida. Podemos persistir en la pantalla en nuestro tedio cotidiano o embarcarnos en trepidantes aventuras. Podemos decidir a qué tribus urbanas virtuales deseamos adscribirnos. Y, lógicamente, en ese mundo desdoblado podemos convertirnos en fotógrafos y tener que optar entonces por hacer un reportaje 'a lo Cartier-Bresson' o 'a lo Robert Frank', o tomar retratos como Richard Avedon o como Diane Arbus. A estos dilemas se enfrenta el barcelonés Roc Herms con su proyecto 'Postcards from Home'. En su vida virtual, Herms sale cámara en ristre al encuentro de otros instantes decisivos que harán gala de una gran diversidad, tanto en las obsesiones temáticas como en los tratamientos estilísticos.

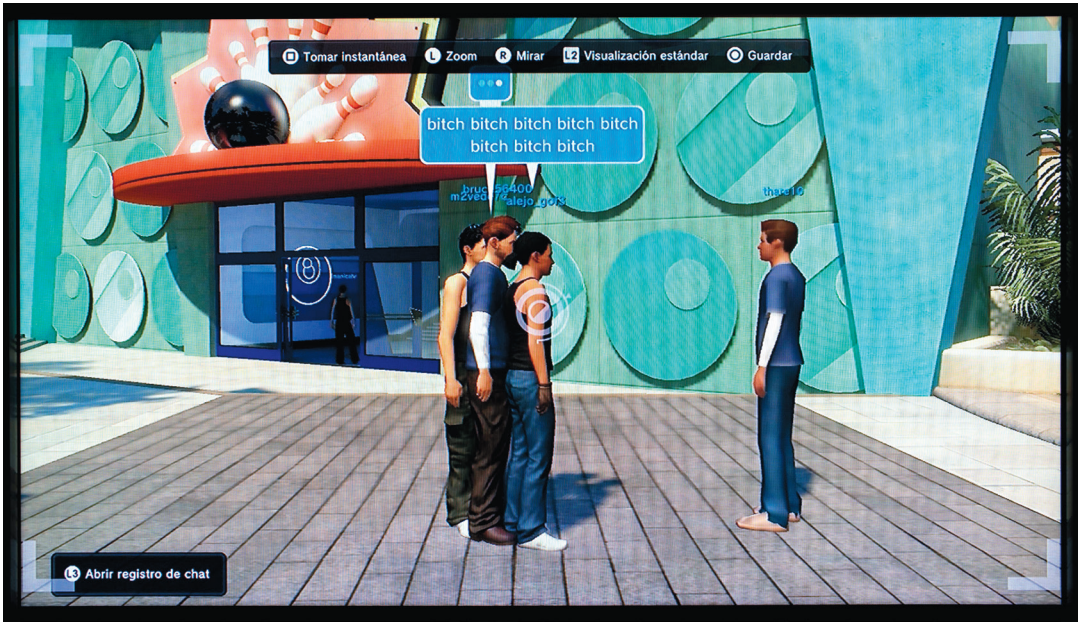
Joan Fontcuberta
Por un manifiesto posfotográfico

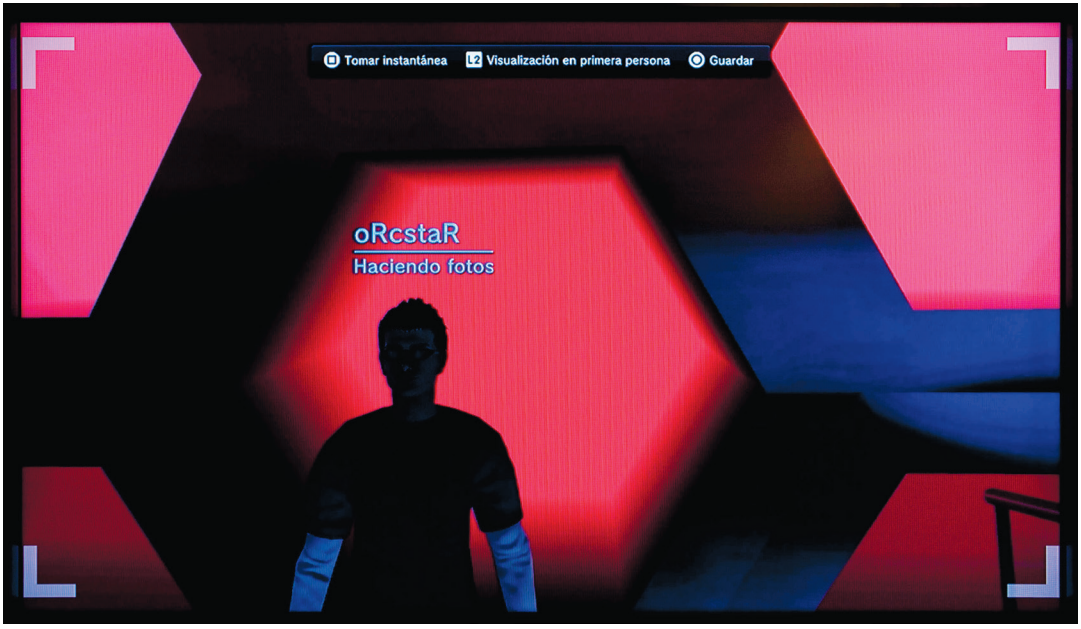

Tomar instantánea
Zoom
Mirar
Visualización estándar
Guardar
Hola.
Mindthegap88
Riad75xx
Abrir registro de chat


Tomar instantánea
Zoom
Mirar
Visualización estándar
Guardar
Abrir registro de chat
amandatears2001


Tomar instantánea
Zoom
Mirar
Visualización estándar
Guardar
send me a foto of you yourself
JAKEY-1234
Abrir registro de chat
CindyMindy


Tomar instantánea
Zoom
Mirar
Visualización estándar
Guardar
Bowl
Leeroyth
c'mon guys don't start 2010 like this!
Abrir registro de chat
Leeroytheboy1


Tomar instantánea
L Zoom
R Mirar
L2 Visualización estándar
Guardar
bitch bitch bitch bitch bitch
bitch bitch bitch
L3 Abrir registro de chat


Tomar instantánea
L2 Visualización en primera persona
Guardar
oRcstaR
Haciendo fotos

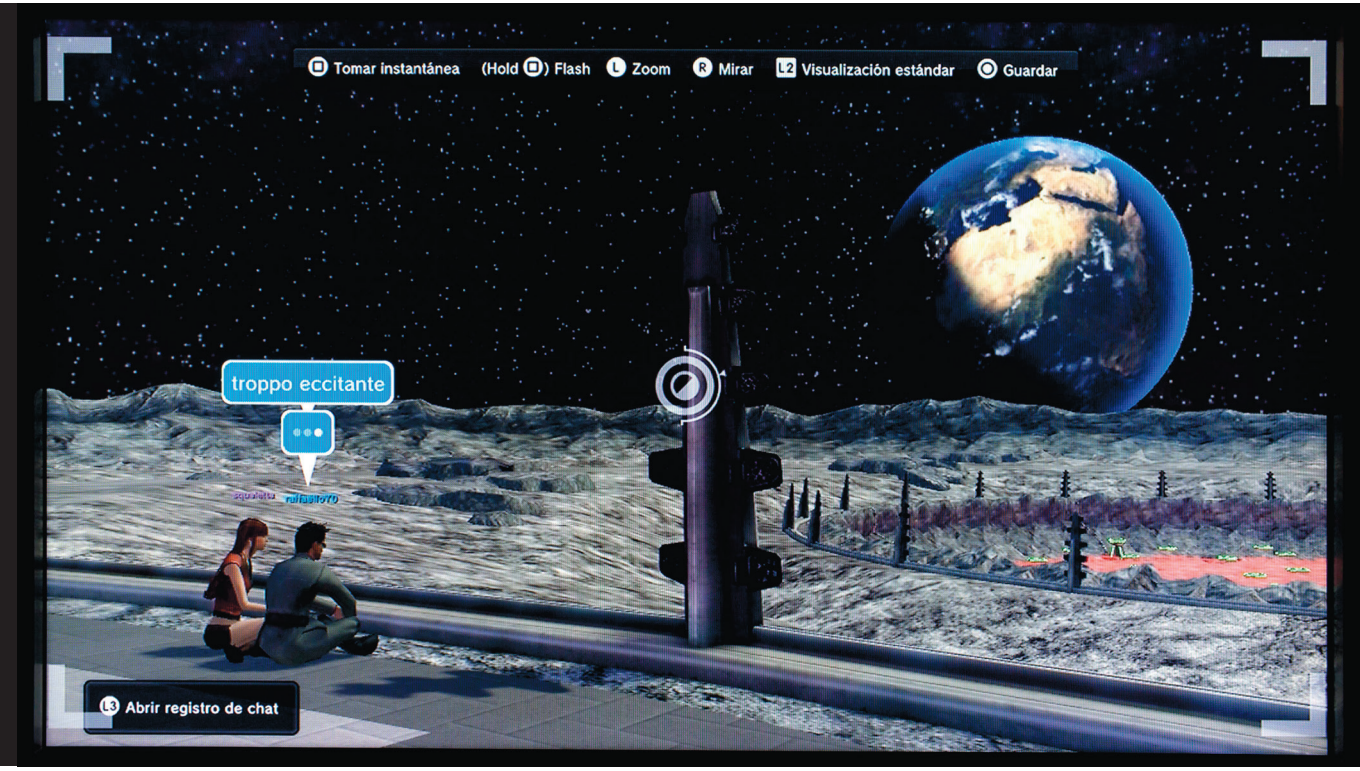


Figura 1 a 7. Postcards from Home

“PHOTO OPPORTUNITIES” CORINNE VIONNET

Autora

Madeline Yale

Curadora independiente y escritora con énfasis en fotografía. Actualmente es candidata a Ph.D. del Chelsea Colllege of Art & Desing, University of the Arts London, donde es miembro del grupo de investigación TrAIN (Research Centre for Transnational Art-Identity-Nation). Ha sido curadora de más de 30 exposiciones de fotografía y otros medios relacionados en Emiratos Árabes Unidos, Reino Unido y EE. UU. Publica frecuentemente sus escritos en Contemporary Practices. Visual arts from the middle east y Art Journal del cual es actualmente miembro de la junta editorial. Desde el año 2010, se ha desempeñado como asesora y consultora de instituciones y galerías incluyendo Bonhams, Victoria & Albert Museum y XVA Gallery Dubai, y miembro del consejo de Houston Center for Photography entre otras actividades.

Contacto: http://madelinepreston.com

Viajamos, vemos un monumento, tomamos una foto. Enmarcamos sitios turísticos, creamos recuerdos fotográficos que son parte esencial de la experiencia turística. Al hacer búsquedas por palabras clave de monumentos famosos en páginas web, donde es posible compartir fotos, la artista franco-suiza Corinne Vionne[1] seleccionó miles de fotografías de turistas para su serie “Photo Opportunities”. Entrelazando numerosas perspectivas y experiencias fotográficas, la artista construye sus propias interpretaciones impresionistas, estructuras etéreas que flotan ligeramente en una especie de nebulosa del cielo azul.



Figura 1 Serie *Photo Opportunities*

Para la mayoría de nosotros, visitar sitios turísticos significa tomar fotografías. Nos inspiramos con las imágenes que hemos visto de lugares exóticos, nos embarcamos en búsquedas de tesoros a partir de monumentos famosos y majestuosos. Al encuadrar sitios turísticos con nuestros lentes, creamos recuerdos fotográficos que son parte esencial de nuestra experiencia turística. Estos productos, denominados "trofeos fotográficos" (Sontag, 1977, p. 9), separan nuestros placeres de ocio de las experiencias laborales y cotidianas, demostrando que nos divertimos durante las vacaciones y que realmente vimos la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad o el Burj Khalifa.

"Photo Opportunities" es el resultado de las vacaciones que la artista Corinne Vionnet[2] hizo a Italia en el año 2005. Mientras fotografiaba la torre inclinada de Pisa, notó dos fenómenos: que los turistas tomaban fotos del monumento desde diferentes puntos de vista, y que en la previsualización fotográfica que ella hizo del lugar, no tuvo en cuenta las numerosas tiendas de *souvenir* distribuidas alrededor de la torre, lo que sugiere, que en cierta forma, glorificó exageradamente sus expectativas respecto al destino turístico.

Al llegar a su casa, Vionnet realizó una búsqueda por palabras clave de imágenes en internet de la torre inclinada de Pisa; notó una consistencia extraordinaria en las repeticiones de las fotos de los turistas. Su investigación la llevó a la conclusión de que tomamos fotos de fotos (facsímiles idealizados de imágenes famosas), donde en la gran mayoría se eliminan las características no deseadas o menos pintorescas, como por ejemplo las tiendas de *souvenir*. Esto la hizo analizar cómo seleccionamos el mejor lugar para fotografiar un paisaje o sitio histórico, y cómo editamos lo que nos parece superfluo para nuestra realidad del ocioso preconstruida: ¿En la entrada al Taj Mahal, dónde nos ubicamos para reproducir su fachada arquitectónica con perfecta simetría? ¿En el monte Rushmore, dónde se encuadran los cuatro presidentes estadounidenses en la misma escala? Posiblemente, de manera instintiva escogemos dónde y cómo fotografiar monumentos famosos. ¿Estamos condicionados socialmente para tomar fotografías que ya hemos visto antes, imágenes con ideales románticos de sitios icónicos que se han popularizado a través de películas, programas de televisión, postales y en internet?

Vionnet estudió cuidadosamente las estadísticas sobre destinos turísticos populares, las imágenes reproducidas por la industria del turismo y por páginas web destinadas a compartir fotos. Miles de dichas imágenes formaron parte de la serie "*Photo Opportunities*", que no es más que la visión de la artista sobre el turismo masivo y su relación con la cultura digital. Al trabajar con múltiples imágenes de diferentes monumentos, utilizó alrededor de cien fotografías seleccionadas para cada una de sus imágenes, compuestas por capas en una composición casi etérea y estratificadas.

Las imágenes que conforman el trabajo de Vionnet, no solo autentican expediciones y viajes, sino que también median entre versiones del mundo real, influenciadas por incontables productos empaquetados y catalogados que representan visiones preconstruidas de la realidad, tomadas desde perspectivas panorámicas avaladas. El turismo es una de las industrias líderes

en el mundo y promociona destinos mediante la divulgación de imágenes representativas de forma estetizada. Esto impulsa un deseo sobre lo turístico, que genera imágenes locales que se distribuyen a través de una conectividad global. En muchos casos, la propagación de estos íconos visuales contribuye al "efecto Bilbao" (haciendo referencia al Museo Guggenheim de Frank Gehry en la otrora ciudad industrial), generando así empleo, intercambios con el extranjero y crecimiento financiero.

Sin embargo, las fotografías de estas microeconomías turísticas son versiones intervenidas de la experiencia real y son responsables en parte, de las percepciones sesgadas que tienen los extranjeros sobre la singularidad nacional y la identidad cultural (Wilson & Dissanayake, 1998). Esas imágenes pueden promover la idea de ser el objeto de una mirada externa, pero a la vez, pueden representar un microcosmos global en unidad y división. Existe muy poca integración entre las poblaciones locales y las extranjeras en los destinos turísticos, ya que el número de turistas eclipsa a la comunidad local. Lo que alguna vez fue una aventura "extranjera", como lo llama Fred Ritchin (2009), es ahora algo rutinario. La falta de intimidad y de improvisación que trae consigo la predecible experiencia turística genera clichés fotográficos manipulados. Aunque esta mitología es una construcción normativa de nuestras tradiciones culturales, su relativa originalidad fotográfica puede aún ser revivida.

No hace mucho tiempo atrás, la gente podía organizar a menudo las fotografías de sus vacaciones en diarios de viajes. Estos álbumes hechos en orden cronológico servían como recursos para contar historias y reunir las anécdotas que los viajeros hacían de sus travesías. Los diarios de viajes evolucionaron con la aparición de cámaras económicas, el transporte aéreo masivo y los correspondientes paquetes turísticos. El *viajero* se convirtió en el *turista* (Ritchin, 2009) y las fotografías vacacionales comenzaron a multiplicarse. Hoy en día, los diarios de viajes ya no son álbumes que se encuentran en las casas sino directorios de imágenes digitales en línea. Al ser publicados, los recuerdos de los viajes se convierten en productos anónimos del turismo que pueden ser rastreados mediante el uso de palabras clave que son asignadas por sus creadores. Así, las intersecciones virtuales de las fotografías digitales de Vionnet, generan las capas de su propio álbum fotográfico alternativo.

La revolución digital ha creado nuevas oportunidades para redescubrir la fotografía. Corinne Vionnet hace parte de los numerosos artistas que se preocupan por la manera en que la composición fotográfica se repite formalmente haciendo parte de nuestra conciencia cultural e histórica (Rexler, 2009). Proyectos seriales realizados en base a internet, como "Suns from Flickr" de la artista Penélope Umbrico, o "Google Averages" de Meggan Gould, generan conclusiones en relación con la complejidad de la imaginación y posibilidades fotográficas. Otros proyectos como "Every Playboy Centerfold" de Jason Salavon, o la serie "Every Bernd and Hilla Becher series" de Idris Khan, muestran imágenes impresionantes a partir de composiciones similares. La multiplicidad de fotografías turísticas locales que se encuentran *on line* fomentó el interés de Vionnet sobre el poder que tiene la fotografía para dirigir la experiencia



Figura 2 Serie *Photo Opportunities*

humana, y el de las fotografías turísticas para ser usadas como referentes organizacionales capaces de conformar recuerdos más personalizados.

Cada fotografía de "Photo Opportunities" representa una mirada turística (Urry, 2002), cuyo referente visual distorsionado funciona como un recurso para el tránsito de recuerdos mediante la canalización de múltiples experiencias en lugares conocidos. Vionnet construye una divergencia desenfocada en una perspectiva compuesta por capas de cada monumento, cuestionando así el deseo inestable de posesionarnos de nuestras breves vacaciones, congelándolas en un registro tangible (Tisseron, 2008). Sitios emblemáticos como el Partenón, las pirámides de Guiza o el monte Saint-Michel flotan ligeramente en una especie de nebulosa en el cielo azul. De igual manera, los turistas se ven como apariciones, lo que permite al observador introducirse en la fotografía e imaginar un encuentro único con el escenario. Este es un intento subversivo



Figura 3 Serie Photo Opportunities

por promover la imaginación turística, donde la experiencia romántica es al mismo tiempo tanto colectiva como privada.

Para muchos de nosotros la felicidad depende de nuestro tiempo libre. Como bien lo dice Sontag (1977), las excursiones son a menudo, sucesiones planeadas por mediación de la fotografía, con interrupciones reales que nos separan de cualquier conexión con nuestro ambiente. La construcción y revisión de los diarios de viajes contemporáneos nos llevan a prolongar el proceso nostálgico de la reflexión, de manera que alargamos e idealizamos la experiencia a través del tiempo. Al compartirlas *online*, estas *fotografías-trofeos* son absorbidas en vastos directorios de imágenes indexadas. En "Photo Opportunities" Corinne Vionnet teoriza sobre nuestro consumo y contribución en relación a estos patrones de la cultura visual, brindando así una perspectiva matizada que puede inspirarnos al tomar nuestra próxima fotografía.

Referencias

Rexler, L. (2009). *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography.* Nueva York: Aperture.

Ritchin, F. (2009). *After Photography.* Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Nueva York: Picador.

Tisseron, S. (2008). *Le mystère de la chambre claire: Photographie et inconscient*. París: Flammarion.

Urry, J. (2002). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres: Sage.

Wilson, R. & Dissanayake, W. (Eds.). (1998). *Global Local: Cultural Production and the Trans-national Imaginary*. Durham: Duke University Press.

Notas al pie

[1] La artista franco-suiza Corinne Vionnet, está radicada en Vevey (Suiza). Su trabajo ha sido expuesto en *Les Rencontres d'Arles*; *La Maison Européenne de la photographie* (París); *The FotoMuseum* (Anvers); *Arts Santa Monica* (Barcelona); *Le Musée des Beaux-Arts* (Liège); *Le Musée d'Art du Valais* (Suiza); *Musée Jenisch*, (Vevey); *Le Musée des Beaux-Arts*, (Lausanne); *The Chelsea Art Museum* (Nueva York); *The Museum of Contemporary Art* (Denver) y publicado en *The Beaux-Arts magazine*, *The Telegraph, The Wall Street Journal, Huffington Post,* y *British Journal of Photography,* entre otros. Algunas de sus obras hacen parte de las colecciones del *Le Musée d'Art du Valais* (Suiza), El Fotomuseo en Bogotá (Colombia) y del Centro de Fotografía en Tenerife (España). (Nota del editor).

CONCLUSIONES

En cuanto al motivo que me impulsó, fue bien simple. Espero que, a ojos de algunos pueda bastar por sí mismo. Se trata de la curiosidad, esa única especie de curiosidad, por lo demás, que vale la pena practicar con cierta obstinación: no la que busca asimilar lo que conviene conocer, sino la que permite alejarse de uno mismo. ¿Qué valdría el encarnizamiento del saber si solo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se puede, el extravío del que conoce?

Hay momentos en la vida en lo que la cuestión de saber si se puede pensar distinto a como se piensa y percibir distinto de como se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando.

Michel Foucault (2003)[1]

Si bien a finales del siglo xx comenzaba a popularizarse el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, en ese momento no se vislumbraba el rápido avance que dichas tecnologías tendrían y cómo ellas se instalarían rápidamente en nuestra experiencia cotidiana, en especial después del arribo de la web 2.0 y las redes sociales virtuales. En el caso de la fotografía, no se pensaba que los desarrollos tecnológicos alcanzarán tan rápidamente los estándares de calidad logrados en los procesos análogos, por ejemplo, en cuanto a la resolución de la imagen y la sensibilidad de los sensores, ni tampoco se esperaba la rápida diversificación que tendrían los dispositivos de captura, los cuales paulatinamente se fueron integrando a computadores y dispositivos móviles, popularizándose de tal modo que han ampliado sustancialmente las posibilidades de la comunicación mediada, lo que incidiría de manera contundente en la forma como hoy en día la fotografía es practicada, en especial por la gente del común. Es así como la digitalización de la imagen, articulada a las nuevas posibilidades de interconexión ofrecidas por los avances en los medios de comunicación, conllevó un cambio profundo en las prácticas y los usos sociales de la fotografía al renegociar los límites de lo fotografiable, transformando a su vez la cultura visual contemporánea.

En esos primeros momentos de la digitalización, cierta incertidumbre sobre el futuro invadía a fotógrafos profesionales y algunos teóricos que veían cómo estas tecnologías, afectaban de manera profunda, no solo las formas de producción de imágenes fotográficas, su circulación y la apropiación de las que eran objeto, sino que impactaban también las cualidades y los aspectos diferenciales que tenían respecto a otro tipo de representaciones visuales. Así, las primeras reflexiones sobre esta transformación se centraron en discutir por ejemplo, cómo la digitalización de la imagen afectaba el carácter indicial de la fotografía y por lo tanto, muchos debates giraron en torno al hecho de si era posible –o no– que aquellas, producidas con las nuevas tecnologías, siguieran siendo consideradas como propiamente "fotográficas". En algunos casos se vaticinó una muerte del medio al menos tal y como lo concebíamos hasta el momento.

Sin embargo, al observar el panorama de la fotografía contemporánea y la transformación generada por la introducción de lo digital en la primera década del siglo xxi, es evidente el dinamismo del cual es objeto la creación fotográfica, que ha encontrado en los escenarios virtuales un espacio privilegiado para desplegar sus potencialidades creativas y de intervención. Esto ha renovado a su vez las reflexiones que, sobre y con las imágenes fotográficas, se generan a partir de procesos de investigación y creación como los que presentamos en esta compilación, parte de nuestro ejercicio editorial.

Los cuestionamientos generados por estas nuevas prácticas se inscriben en los intersticios de la creación fotográfica y la experiencia social que amplía el espectro de reflexiones que con ella y sobre ellas son posibles, articulándose a preguntas que desbordan el universo de lo propiamente fotográfico. Por ello, pensar la imagen hoy en día conlleva tener en cuenta el complejo entramado sociotécnico en el que ella irrumpe, para lo cual se requieren nuevos marcos de pen-

samiento configurados por un repertorio amplio de herramientas conceptuales que apelan a la inter y transdisciplinariedad a partir de las teorías de la imagen y de la comunicación, la estética, la filosofía y las ciencias sociales para así dar cuenta de las múltiples dimensiones de sentido, de análisis y potencial simbólico que las imágenes fotográficas encarnan en la actualidad.

Desde las estructuras metodológicas y conceptuales propias de los capítulos de investigación presentes en la primera parte de esta publicación, al igual que cada uno los textos de carácter académico e investigativo, como del *corpus* de reseñas y obras visuales que conforman los tres ejes temáticos y conceptuales en la segunda parte de la edición, se extraen aspectos conclusivos que no solo dan cuenta de búsquedas particulares cimentadas en diferentes disciplinas de aproximación, creación de discursos y nuevo conocimiento a partir de variadas preguntas de investigación, sino que permiten entender que el acercamiento a los llamados nuevos medios de la comunicación y la información, en los que se encuentra inserta la fotografía entendida como práctica expandida, requieren una convergencia de saberes y miradas que vinculen el pasado, el presente y el futuro, de la relación entre cultura y tecnología, que cuestione paradigmas y propenda por su permanente actualización y recontextualización. Estas disertaciones permean lógicamente las estructura de pensamiento y las forma de representación, evidenciando cómo los medios, en particular internet, permiten intervenir el paisaje visual y de la información desde la esfera de lo íntimo y lo privado, configurando modos de ser y hacer desde el común, que aunque en gran medida se presentan homogéneos como todo sistema mediático, han permitido gestar pequeñas y grandes revoluciones, espacios de disenso, de fuga y concertación.

Lo *irrepetible y lo reiterado* como concepto, precisamente habla de esta constante en los medios masivos que precedieron el ámbito de la digitalización, entendiendo que en este último, es el acceso a la producción, almacenamiento, manipulación y difusión de contenidos en red por parte de la esfera del común, lo que hace que todas las estructuras y sistemas sociales sean permeados y puestos en reconsideración. Así, la investigación que parte de este principio, retoma las redes sociales como lugares de convivencia y encuentro, que por el hecho de no pertenecer a la institucionalidad, no deben ser soslayadas en referencia a la producción de imágenes fotográficas, y en particular a las posibilidades estéticas que estas contienen. En el cambio de escenario, en las formas de recepción y articulación de estas imágenes, se evidencia tanto el carácter inacabado de la fotografía y el archivo, en tanto que se ponen en tensión las posiciones del usuario, productor y espectador de imágenes posibilitando nuevos acercamientos y formas de reflexión sobre un tema que nos atañe a todos.

De igual manera, el lugar de la dimensión política en las imágenes fotográficas es puesto en evidencia en *Maldito feisbú. El potencial político de las imágenes de la intimidad en la red*, en donde se observa que las autorrepresentaciones que circulan en los perfiles de Facebook tienen una dimensión performativa y hacen parte de los complejos repertorios que intervienen en la constitución de los sujetos. Estas al ser pensadas desde su condi-

ción de *presencia* ponen en evidencia su ubiquidad y su anacronismo al tiempo que su carácter de latencia, el cual constituye una de las potencias de lo digital, al permitir no solo la transformación de las imágenes sino la constante actualización de los sentidos de las cuales ellas pueden ser objeto. Si bien la fotografía ha servido como un instrumento de control y de normatización de los comportamientos y de los cuerpos, la posibilidad de representación que tienen hoy en día los sujetos quienes históricamente han sido objeto de ella, gracias a las nuevas prácticas de la fotografía digital, hace que muchas de las imágenes que estos ponen a circular en las redes sociales, tengan un potencial político al desestabilizar y renegociar las políticas de la visibilidad que sobre ellos y sus cuerpos operan; tal es el caso de las imágenes que hacen referencia, por ejemplo, a la intimidad de las mujeres con sexualidades no-normativas o aquellas que cuestionan las representaciones binarias y heterocentradas del género.

En términos generales, podemos afirmar que existe un interés renovado por revisar aspectos fundamentales de los problemas de la imagen, como lo son la relación con la historia y por ende, la propia historia del medio, la materialidad de la imagen y los desplazamientos que permite la digitalización de la información al igual que una preocupación por explorar las potencialidades que ella encarna, para cuestionar aspectos de la experiencia social como son las políticas de la identidad y lógicas particulares del campo del arte y sus circuitos. Si bien la pérdida de la materialidad de la imagen resulta ser uno de los aspectos más relevantes en el debate sobre la fotografía digital, también es cierto que ella ha generado diálogos interesantes y múltiples transferencias entre lo análogo y lo digital, como lo que sucede en relación a los álbumes fotográficos, poniendo en evidencia no solo la condición intermedial que poseen las imágenes, sino enriqueciendo sin lugar a dudas el espectro de creación y los horizontes de sentido que ellas pueden tener.

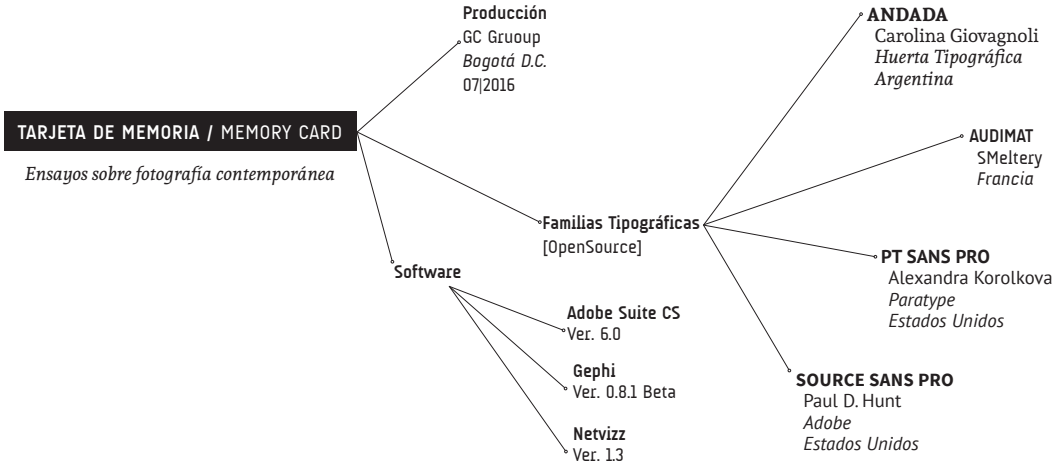
El ejercicio en torno a esta compilación emergió de una curiosidad compartida por pensar de maneras diferentes la fotografía contemporánea y repensarnos como productores culturales, que si bien estamos situados en ámbitos académicos e institucionales, también recurrimos a la fotografía y a la interacción en redes sociales, experimentando los tránsitos que ha tenido la imagen con la digitalización en nuestra experiencia cotidiana. Esperamos que "Tarjeta de memoria / *memory card*", alimente la curiosidad respecto a las posibilidades de la fotografía, e invite a continuar con el ejercicio de reescritura que nos propusimos como motor para este proyecto.

Notas al pie

[1] Ver: Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, p. 14.

TARJETA DE MEMORIA / MEMORY CARD

Ensayos sobre fotografía contemporánea




9 789587 251944