

“La de la foto soy yo”.

Jóvenes y culturas visuales cotidianas

*Agustina Triquell**

Resumen

El artículo se propone reflexionar sobre los modos en que los jóvenes elaboran y ponen en circulación repertorios fotográficos autorreferenciales (Triquell, 2012) en distintas esferas de su vida social. La relación entre cultura visual, vida cotidiana y juventudes será abordada aquí a partir del análisis de un conjunto de imágenes producidas por los jóvenes de entre 15 y 18 años que asisten a la escuela del Sindicato de Empleados de Comercio: algunas de ellas realizadas en el marco del Taller de Fotografía e Identidad y otras provenientes de los perfiles de estos mismos jóvenes de la plataforma de Facebook. El texto postula al inicio algunas consideraciones metodológicas que definen un modo particular de abordaje del objeto; en segundo lugar, se presentan algunas reflexiones en torno al lugar de los repertorios fotográficos autorreferenciales de las culturas juveniles contemporáneas; por último, abordamos el análisis de las imágenes propiamente dicho.

Palabras clave: juventud, culturas visuales, fotografía, cotidianidad, redes sociales.

* Instituto de Desarrollo Económico y Social-Universidad Nacional de General Sarmiento, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet); [atriquell@gmail.com].

Abstract

This article deals with the relationship between youth and visual culture in everyday life, through the analysis of self-referential photographic images produced by a group of students between 15 and 18 years old attending a non-formal school in Buenos Aires. The images come from two different domains: on the one hand, pictures produced at a workshop based Photography and Identity and on the other images that this same group of students put in circulation through social networks. The first part of the text exposes our methodological point of view; the second one approaches the place self-referential photographic images have in contemporary youth cultures; finally, the third part analyzes the content and aesthetics of these photographic images.

Keywords: youth studies, visual cultures, photography, everyday life, social networks.

A lo largo de este artículo propongo plantear algunas inquietudes en torno a los modos en que los jóvenes hacen uso de la imagen fotográfica de sí mismos, puestas o no en circulación en internet, realizadas con diversas técnicas de representación. La relación entre los tres conceptos planteados en el título (jóvenes, cultura visual y cotidianidad) no propone ningún tipo de subordinación de uno hacia otro, sino que más bien se establecen como llaves de acceso al análisis, y el lugar específico desde el cual mirar las problemáticas que en el cruce de sus dominios se contienen: las configuraciones culturales¹ en las que se insertan las identidades e identificaciones que en ella se escenifican.

Para hacerlo, localizaré el análisis en la experiencia de trabajo en el taller de fotografía de la escuela del Sindicato de Empleados de

¹ La idea de configuración cultural implica una trama simbólica común y lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes disputan pueden a la vez entenderse y enfrentarse. Desde nuestra perspectiva, es difícil que una configuración tenga unidad ideológica o política, pero sí se caracteriza por desarrollar las fronteras de lo posible, una lógica de la interrelación, una trama simbólica común y otros aspectos culturales “compartidos” (Grimson, 2011).

Comercio (SEC), en la ciudad de Buenos Aires. Recorreremos aquí una serie de paisajes etnográficos del taller y analizaremos algunas de las imágenes allí producidas. Sumaremos también al análisis las imágenes que este mismo grupo de jóvenes pone en circulación en internet, en sus páginas de Facebook. Este abordaje posee ciertas fortalezas y ciertas limitaciones. Su principal fortaleza radica en que nos permite atender las tramas de relación entre las imágenes realizadas en el marco de la propuesta del taller –institucionalizadas y guiadas por los y las docentes– y las imágenes producidas “espontáneamente” por el interés de los jóvenes de ser exhibidas en el espacio de internet, reconociendo usos diferenciados y estrategias discursivas específicas en unas y otras. La principal limitación de este abordaje es que de este último conjunto de imágenes sólo accedemos a aquéllas que finalmente han sido colocadas en internet, y desconocemos (más allá de lo dialogado en las entrevistas con sus realizadores y realizadoras) qué imágenes quedaron fuera en el proceso de selección. No podemos reconstruir aquí los criterios aplicados al momento de publicar las imágenes en la plataforma virtual, ya que éstas quedaron fuera de nuestro alcance (conservadas en las PC públicas o domésticas), o incluso fueron eliminadas.²

El espacio de la escuela del Sindicato de Empleados de Comercio es una experiencia de educación no formal destinada a jóvenes de entre 15 y 18 años, que han concluido o han abandonado la formación primaria y, por diversos motivos, no se pudieron mantener en el sistema educativo formal. La escuela se propone como un espacio de contención y nivelación que brinda algunas herramientas necesarias para ingresar a los institutos y realizar la educación secundaria de manera acelerada; el requisito de ingreso –en la mayoría de los casos– es tener 18 años cumplidos.

² Una de las principales diferencias entre las tecnologías de fotografía analógica y fotografía digital es la posibilidad que incorpora esta última al eliminar una imagen al instante siguiente de la toma, sin dejar ningún tipo de rastro de su realización para el usuario corriente. Aun cuando existan maneras de “recuperar” imágenes eliminadas de una tarjeta de memoria, esto requiere un conocimiento específico y una manipulación de *software* que no se encuentra al alcance del usuario medio. Las imágenes eliminadas ya no están disponibles, ni para la contemplación ni para el análisis.

La propuesta del taller allí dictado consistió en trabajar con las imágenes que cotidianamente eran producidas por estos jóvenes, en el marco del Taller de Identidad, un espacio equivalente al de ciencias sociales de las currículas más tradicionales, en el que se combinan contenidos de historia, geografía y análisis mediático. Las imágenes trabajadas en ese espacio se realizaron con las herramientas disponibles, principalmente con sus propios teléfonos celulares y cámaras digitales compactas. Uno de los motivos por el cual elegimos trabajar en la escuela del SEC radica en la diversidad de lugares de procedencia de los jóvenes que allí asisten: en el espacio del aula conviven jóvenes procedentes de países limítrofes, de provincias del interior del país (Santiago del Estero y Corrientes) y de la provincia de Buenos Aires. Algunos llegaron hace poco a la ciudad; otros, desde que eran más pequeños. Algunos viven en asentamientos precarios (como la Villa 31 y Villa Fiorito), y otros en barrios céntricos de la ciudad. Otros vienen desde el conurbano bonaerense. El trabajo con fotografías –de producción y análisis– habilitó la puesta en común de trayectorias y experiencias, lo cual generó un intercambio altamente interesante para los fines de este trabajo. A lo largo del texto, abordaremos también algunas reflexiones en torno al lugar que posee este espacio educativo en las biografías y las imágenes producidas por estos jóvenes.

El objetivo del taller fue concientizar y habilitar una reflexión en torno a las imágenes producidas cotidianamente por ellos mismos, pensando el lenguaje fotográfico desde una práctica ya instalada. En este sentido, el taller habilita un espacio de reconocimiento de saberes previos, relacionados con el lenguaje visual y el uso de la imagen en ciertas esferas de la vida social.

El interés analítico se centró en la experiencia de contemplación y reflexión sobre las imágenes de sí mismos/as, a las que denominaremos *repertorios fotográficos autorreferenciales*.³ La categoría nos

³ La categoría de repertorio fotográfico autorreferencial la aplicamos para referirnos a todas aquellas imágenes que habilitan una reflexión del sujeto sobre su propia experiencia en el mundo a partir de percibir en ella uno o más elementos que lo representan como sujeto. Un repertorio fotográfico autorreferencial no es necesariamente (aunque quizá sean estas imágenes las que más abundan) un retrato o un autorretrato, porque incluye también aquellas imágenes del universo significativo de los sujetos, en el que aparecen representados

permite pensar de qué manera la fotografía establece identidades e identificaciones, en una relación dialógica con lo real, que no se limita a su mera representación sino más bien es construida mediante la imagen misma. Esto es: lo que vemos en una fotografía que mantiene una relación indicial con nuestro propio cuerpo, con nuestro propio rostro, es un modo específico de construcción de nuestra imagen y, en este sentido, establece un modo particular de estar en el mundo, de arrojarnos a él mediante nuestra propia representación, cristalizada en imágenes fotográficas. Estas "representaciones", lejos de "reflejar la realidad" la construyen: delimitan identidades, establecen formas de relación con el otro, imponen lecturas de la historia, señalan el límite de lo posible y de lo pensable (Triquell y Ruiz, 2011).

La construcción de una imagen mimética de un sujeto –reconocible en tanto individualidad– es la condición necesaria para que ésta ingrese en la convención genérica de lo que denominamos retrato. Esta convención supone un retratado y un retratista, un fotógrafo y un fotografiado. En ese difícil equilibrio de dos individualidades, en esa pugna dialógica, se construye el retrato. *¿Cuánto hay de uno, cuánto del otro?, ¿cuánto hay del momento –histórico, social, cultural– en que se realiza?, ¿cuánto nos habla de esa realidad el resultado de esta negociación de elementos?* (Triquell, 2012). En la práctica del autorretrato, en cambio, este juego se repliega sobre un único sujeto, proyecta un espectador modelo y juega ante la cámara a la construcción de un personaje. Si bien es un género heredado de la pintura –como muchos otros–, el autorretrato fotográfico posee ciertas particularidades, ciertas maneras de resolverse que distan de sus técnicas precedentes. Dado el carácter indicial de la imagen fotográfica –fundado en la creencia de que lo que está por delante de la cámara posee un estatuto de verdad–, la trastienda, las negociaciones y la escenificación del personaje aparecen veladas por un contrato de lectura que propone una relación mimética con lo real. Nuestro inte-

vínculos familiares, intereses o inquietudes sobre los cuales se elaboran identificaciones e identidades. La idea de repertorio nos permite entender las imágenes como recursos disponibles conscientemente utilizados en uno u otro escenario de la vida social, así como elaborar presentaciones y apariciones mediante cuidadas estrategias de selección y jerarquización.

rés por la producción de este tipo de imágenes –tanto retratos como autorretratos, pero ambos entendidos como repertorios fotográficos autorreferenciales– radica en su capacidad de deconstruir el proceso mediante el cual las imágenes son elaboradas, volver conscientes las decisiones estéticas (y éticas) que se manifiestan en cada fotografía y reflexionar sobre los modos en que construimos nuestra propia mirada del mundo.

En este sentido, y trascendiendo lo propio de la fotografía en el campo artístico, las tecnologías digitales han inscrito el autorretrato en la trama de lo cotidiano. Si bien el acceso a cámaras fotográficas analógicas domésticas había bocetado ya una tendencia, lo que la digitalización de la imagen fotográfica genera –junto con la convivencia de lentes fotográficos en dispositivos de uso cotidiano– viene a fortalecerla y desplegarla hacia otros terrenos de la práctica social.

Los jóvenes se han apropiado de esta posibilidad como herramienta para presentarse a sí mismos en las diversas escenas de la vida *online*. La fotografía es el lenguaje predilecto para establecer una vinculación entre las esferas de su vida en el mundo real y las plataformas en las que montan su experiencia virtual. La intensa experiencia de socialización digital no sustituye al mundo “palpable”, sino que cabalga sobre el mismo (Winocur, 2011:63). La articulación entre estos dos mundos no se percibe como experiencias antagónicas sino, más bien, como un *continuum*, en las que se alimentan y convergen, se complementan y dialogan.

Es justamente el registro fotográfico de las experiencias relevantes en su vida cotidiana lo que permite dar testimonio de las mismas, y volverlas aún más relevantes cuando son puestas en común en el espacio de las redes sociales de su interés. Y aquí es importante establecer una diferencia entre “hacer público” y “poner en común”, traducidas en dos posibilidades conceptualmente extremas de la comunicación: el contacto y la comprensión. Mientras que las instancias de contacto fundan una situación de interacción, presencial o virtual, en la cual la circulación de significantes no indica nada sobre los significados que están siendo procesados; la comprensión se funda en un conocimiento de estos significados, representa elecciones específicas, tomas de posición concretas (Grimson, 2011:193).

Para que la puesta en escena de las imágenes fotográficas colocadas por los jóvenes en internet sea efectiva para ellos, debe traducirse en un beneficio para sí mismos en las esferas de socialización de su mundo real: requieren comprender más o menos conscientemente las elecciones estéticas y contextuales en las que son colocadas, y conocer el lenguaje y sus simbologías para poder fundar identificaciones productivas. Para abordar analíticamente esta dimensión se requiere el esfuerzo de colocar la mirada en la perspectiva de los actores, atendiendo a la significación que ellos mismos otorgan a sus prácticas. Desarrollaremos esta propuesta en el próximo apartado.

Consideraciones iniciales: aportes para la conformación de una antropología de lo tecnológico

Sólo una parte de las acciones humanas pueden sedimentar y devenir fetiches. Sólo aquéllas que, al ser escuchadas, nombradas o referidas, permiten –al menos en ciertas ocasiones– interpelar, movilizar y articular tramas, sensaciones y sentimientos sociales, y constituir corporalidades.

A. GRIMSON

Los modos en que los dispositivos tecnológicos se han instalado en la trama de nuestros imaginarios, en el espacio constitutivo en el que se entrelazan las diversas dimensiones de los sujetos, son de los más variados. Ahora bien, pareciera que la llegada de ciertas tecnologías hizo que la distancia entre unos espacios y otros sea menor, y que la reducción de estas distancias implica un beneficio *per se* para quienes las poseen y una *exclusión* a quienes no tienen *acceso* a las mismas.

Sin embargo, la trama se constituye de una manera más compleja. El imaginario tecnológico⁴ ha permeado en casi todas las esferas

⁴ Dan Adaszko define el imaginario tecnológico como “[...] el entramado de imágenes e ideas que el hombre se hace acerca de la tecnología y de su vínculo con ella; un conjunto de representaciones que conforma un determinado orden y da sentido a la relación del hombre

del mundo social: es un modo de entender las comunicaciones, la política, la economía y nuestras relaciones afectivas más íntimas. En este marco, la tecnología suele ser pensada desde el poder como algo beneficioso para quienes la poseen, en cualquier contexto y bajo cualquier circunstancia. Esta mirada determinista ha afectado a la historia de las tecnologías desde data larga (Morley, 2008) y se impregna en los modos de gestar y entender las políticas públicas.

Sin embargo, la *illusio* que sostiene nuestra relación cotidiana con la tecnología se funda en gran parte en el desconocimiento que como usuarios tenemos acerca del funcionamiento del dispositivo, ya que la apropiación no implica conocimiento, ni siquiera implica la posesión material de los dispositivos. Pareciera que desde la mirada de las políticas públicas la única manera de apropiación efectiva radica en el desarrollo de habilidades, siendo que éstas son una pequeña parte de todo el imaginario en torno a las tecnologías que impregna nuestro sentido común, alimentado por distintas manifestaciones de la industria cultural: de la literatura a los videojuegos, de la televisión al comic, del cine a las artes visuales.

Por otro lado, hacer uso de una tecnología no implica necesariamente su apropiación, o incluso su apropiación no implica su uso. Cuando hablamos de apropiación nos referimos al conjunto de procesos socioculturales que intervienen en el uso, la socialización y la significación de las nuevas tecnologías en diversos grupos socioculturales (Winocur, 2011:20). La tecnología entendida como artefacto cultural trasciende la materialidad de los objetos en la que se plasma. Por ello, nuestra inserción en la nueva mundanidad [debe ser pensada como] un proceso densamente cargado de ambigüedades, de avances y retrocesos, que regulan selectivamente la multiplicidad de interacciones entre los viejos y los nuevos modos de habitar el mundo (Martín-Barbero, 2005:26).

El universo de sentido en torno a lo tecnológico desborda la práctica específica. Partiendo de esta concepción, la mirada sobre los fenómenos tecnológicos necesariamente se desplaza hacia las prácticas

con el resto de la sociedad y con el universo que lo rodea [...] el imaginario tecnológico conlleva una cosmovisión del mundo (Adaszko, 1999:61, en Winocur, 2011:19).

y sentidos otorgados por los sujetos, en contextos sociales específicos de interacción, condicionados por historias de vida particulares y modos materiales de existencia concretos. La pregunta se desplaza entonces a pensar ¿de qué manera podemos advertir esta relevancia en biografías tan particulares como personas en el mundo? ¿Cómo se pretende diagnosticar el “impacto” de las tecnologías sin atender a los modos en que se insertan en las tramas afectivas de los sujetos? ¿Qué lugar analítico se establece para mirar los usos creativos de los dispositivos?

Allí en la dimensión tan particular de la vida afectiva, en la que aparecen las pasiones y reflexiones, las irracionalidades y contradicciones, la mirada sociocéntrica llega a su límite: es necesario posicionarse “del otro lado” para atender a las maneras específicas en las que los sujetos adaptan la llegada de cierta tecnología –siempre precedida por otras– a su complejo universo de significaciones.

No hay nada en las tecnologías que de antemano pueda definir un modo de subjetividad específica. Por más esfuerzo que emprenda el mercado por definir perfiles de consumo, por fuera de los estudios de mercadeo, no podemos saber nada sobre la manera en que los sujetos significan cada encuentro frente a cada dispositivo que adquieren, las fantasías en torno a sus posibilidades, los miedos ante su posible ruptura, la negación a ciertas aplicaciones no relevantes o la decepción al advertir que lo que la publicidad prometía era más de lo que puede concretar. Desde ciertas perspectivas (dominantes en más de un sentido) regidas por la lógica del determinismo tecnológico, la subjetividad es un dato completamente prescindible para comprender la experiencia de las personas con sus tecnologías, mientras que desde otras perspectivas de carácter hermenéutico, como en las que nuestro trabajo se inscribe, la subjetividad es un dato central para comprender esa experiencia.

La extensión de esta reflexión se orienta a enmarcar la práctica de nuestro interés desde esta perspectiva epistemológica particular –que implica una reconsideración del lugar del sujeto, un empoderamiento que considera sus posibilidades discursivas en las tramas más amplias de poder– y a pensar las configuraciones culturales como campos de posibilidad: en cada uno de esos espacios simbólicos los grupos pue-

den identificarse públicamente de cierto modo (y no de otros) para presentar sus demandas; y porque el conflicto social se despliega en ciertas modalidades mientras que en otras permanece obturado (Grimson, 2011:176-177).

La performatividad del autorretrato fotográfico está dada por su capacidad de poner en escena y actualizar minuto a minuto la biografía particular de cada uno de los jóvenes que se exponen ante la cámara, de dialogar mediante su imagen con las imágenes de los demás, fantasear y proyectar identificaciones, elegir qué imágenes mostrar y cuáles merecen ser ocultadas, o incluso borradas del dispositivo antes de llegar a ser puestas en común. La perspectiva en la que se enmarca este abordaje pretende además recuperar la dimensión de este tipo de conflictos y elecciones, a la par de las estrategias y usos creativos de los dispositivos que los sujetos generan para enfrentar sus miedos, canalizar su deseo y establecer sus redes de contención.

El doble lugar de la mirada: las políticas de mirar y ser visto

“Cuando me tapo los ojos, ¿me ves?”

Xavier Andrés Triquell

(a los tres años)

Estar vivo significa estar poseído por un impulso a la exhibición. Las cosas con vida se presentan como actores sobre un escenario preparado para ellos.

H. Arendt

Vivimos en un mundo en el que el estatuto de la visualidad configura repertorios sociales, prácticas culturales y posibilidades políticas. La imagen constituye como nunca antes la materia específica de las tramas sociales y culturales: la imagen como representación, como engaño, como escenificación de lo distante. Queremos ser vistos, sabemos que nuestra imagen posee un alto nivel de performatividad: no sólo habla, sino también nos vuelve presentes. Los poderes regulan y configuran repertorios visuales. Establecen lo que debe ser visto, y

desde esto los modos que deben llevarse adelante en los rituales de la vida en comunidad (y en privacidad). De alguna manera, lo visible configura el universo de lo posible (Triquell, 2012).

Si atendemos a la propuesta metodológica antes planteada, resulta fundamental situar las tecnologías de la imagen en una trama socio-histórica más amplia con el fin de lograr inscribirlas en relaciones de poder y sentido que trascienden las prácticas contemporáneas de nuestro interés. En este recorrido, podemos inscribir como antecedentes significativos cada movimiento orientado a la popularización de la imagen fotográfica, ya sea desde los avances técnicos como las condiciones sociales que facilitaron la apropiación de la herramienta para nuevos usos.

Si bien no es relevante realizar aquí una historia de cada avance técnico,⁵ me parece de interés marcar la relación que la fotografía posee desde su origen con ciertos modos y modelos de puesta en escena identitaria y de elaboración de identificaciones: no es sólo la construcción de una imagen de sí mismo mediante el retrato, sino también el establecimiento de convenciones específicas –fuertemente institucionalizadas– para regular el modo de llevarla a cabo.

En este sentido, y excusando lo remoto que pueda parecerle al lector, es relevante considerar el surgimiento y popularización de las *cartes de visite*⁶ durante las décadas de 1870 y 1880. Este formato permitió no sólo abaratar los costos de la práctica, sino también fundar el imaginario visual burgués de finales del siglo XIX. Las *cartes de visite* fundaron un modo específico de construirse ante la cámara,

⁵ Para un desarrollo histórico de la relación entre avances técnicos y usos sociales, véase Beaumont Newhall (2002).

⁶ Se denomina *carte de visite* a las pequeñas imágenes patentadas en 1854 por el fotógrafo comercial francés Eugene Disderí; su relevancia radica en que constituye el primer antecedente orientado a popularizar –mediante una reducción de los costos– el acceso a la experiencia de ser fotografiados. Disderí “dividió” la placa de vidrio en fragmentos más pequeños, lo que permitió que se obtuvieran más imágenes de una misma placa emulsionada; así, se obtuvieron como resultado imágenes de aproximadamente seis por nueve centímetros. Estas tarjetas comenzaron a circular en álbumes familiares y como souvenirs –desde 1860– en eventos sociales de la burguesía, siendo su momento de máxima popularidad las décadas de 1870 y 1880. Para un desarrollo más extenso al respecto, véase Deborah Poole (2000).

las imágenes allí producidas se encontraban fuertemente tipificadas, y el repertorio de recursos estéticos utilizados por los fotógrafos profesionales se limitó a fundar un modo de ser visto, una estética particular que buscaba caracterizar a la cultura burguesa de la época. Deborah Poole ha analizado los modos en que las *cartes de visite* jugaron un papel esencial en la construcción de un imaginario de clase burgués en relación con la construcción paralela de un *otro* distante, indígena y andino. La relevancia de la investigación de Poole para nuestro trabajo radica en que la descripción que realiza sobre el modo de vincularse con el dispositivo fotográfico de la época se mantiene en las manifestaciones contemporáneas en algunos sentidos. A la luz del problema que aquí abordamos, cabe mencionar lo que la autora plantea en relación con las *cartes de visite*:

Para la persona, la decisión de posar para un retrato destinado a la *carte de visite* era trascendental. La imagen que sería captada e inmortalizada a través del lente –y que circulaba en el medio social– trátase de hombre o mujer, permanecería como testimonio inalterable de sus logros morales, espirituales y materiales. Era una imagen en la cual la persona esperaba trascender a su propio yo mundano y reafirmar la belleza moral y física que permanecería como evidencia de la esencia única e inmortal de su alma. Para tal individuo, el estudio fotográfico era algo más que un establecimiento comercial. En muchos aspectos era más bien un lugar ritualizado de autocontemplación (Poole 2000:137-138).

En este sentido, la propia semejanza de las imágenes de las *cartes* ayudó a modelar la manera específica de autoimaginación, la estética personal, y los elementos del estilo que llegarían a caracterizar a las burguesías (o “culturas burguesas”) en cualquier parte del mundo. De la misma manera –traspolando con más de una actualización contextual–, en las prácticas de autorretratos fotográficos digitales, realizadas por jóvenes, la imagen busca dar cuenta de “algo más” que de lo que presenta: los modos de construir desde las posibilidades del lenguaje visual –pose, gesto, encuadre, color– buscan fundar una presentación del sujeto en la que la imagen sólo se encuentra “en lugar de” otra cosa que la trasciende: establece valores morales,

elecciones y gustos personales, identificaciones con *unos* y distancias de *otros*.

Juventudes y repertorios visuales autorreferenciales

Identidades producidas, identificaciones productivas

Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un *efecto*, es decir, como *producida* o *generada*, abre posibilidades de "capacidad de acción" que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas.

Butler

Poner en circulación la propia imagen implica establecerse en el universo de lo visible mediante una serie de decisiones estéticas y estilísticas; la revalorización de la propia mirada y de la propia manera de "ser joven", de "ser mujer" y de "ser ciudadano". En el juego de las representaciones de las identidades juveniles, hay una disputa sobre cuál es la representación dominante que se sucede por fuera del alcance de los propios jóvenes, aunque en ciertos contextos sean asumidas por ellos mismos. Paralelo a esto, existen espacios de percepción de sí mismos, en los que se definen desde su propia mirada modos específicos de ser joven. Tanto unos espacios como otros –Valenzuela Arce (2005) las definirá como hetero y autorrepresentaciones respectivamente– se encuentran en estrecha relación, de tensión y disputa, de distanciamiento y proximidad.

A partir del recorrido realizado hasta el momento, podemos definir el espacio de la imagen fotográfica como un lugar donde los sujetos materializan, dan contenido y presentan su experiencia, como un territorio específico de construcción de subjetividad. En este sentido, trabajar con imágenes fotográficas nos abre la puerta a la reflexión sobre el sujeto en diversas dimensiones de su vida social, la diversidad de personajes que despliega, y la complejidad que lo constituye.

Donde aparentemente hay unidad, aparece la multiplicidad; donde hay aparente continuidad, aparece lo disruptivo. La identidad implica modos de ser con otros que van de lo real a lo imaginario, virtual, buscado, normativamente afirmado o utópico (La Capra 2006:60).

Lo que estos espacios habilitan es la posibilidad de poner en acto la propia biografía desde una construcción en el espacio fantasmagórico, imaginario. Los relatos visuales que estos dispositivos proponen poseen un carácter fragmentario y dinámico que requiere de otros para generar sentidos, que también son dinámicos y polisémicos dentro de una ciudad donde la experiencia aparece mediatizada por dispositivos de lo más diversos (Triquell, 2012). Así, la cultura visual de los jóvenes se alimenta de producciones televisivas, de imaginarios del pop –en escalas globales y locales–, de la publicidad y de la moda. En las composiciones fotográficas no es difícil leer el grupo social que el usuario quiere comunicar, su estatus, sus consumos, sus aspiraciones de cómo quiere ser reconocido socialmente (Cabrera Paz, 2009:270).

En este sentido, se establece una jerarquía entre las imágenes, estableciendo una economía visual⁷ particular, fundada en reciprocidades de aprobación o desaprobación. En este intercambio se establece un efecto de posición particular en relación con los otros, de constitución efectiva del sujeto-en-proceso precisamente en sus *actos de visión* (en el ver y ser visto). El sujeto no es “otra cosa que el efecto por excelencia” (por supuesto sin exclusión de ninguna de las muchas otras prácticas que también al respecto son constituyentes) de los actos de representación y de visionado, de su participación en las redes de intercambio –producción, consumo y circulación– de la imagen, de la visualidad (Brea, 2003). El autorretrato se monta sobre la coincidencia entre el sujeto que enuncia y aquel producido en la imagen –su cuerpo es “puesto en escena”, es productor y producto de la imagen a la vez.

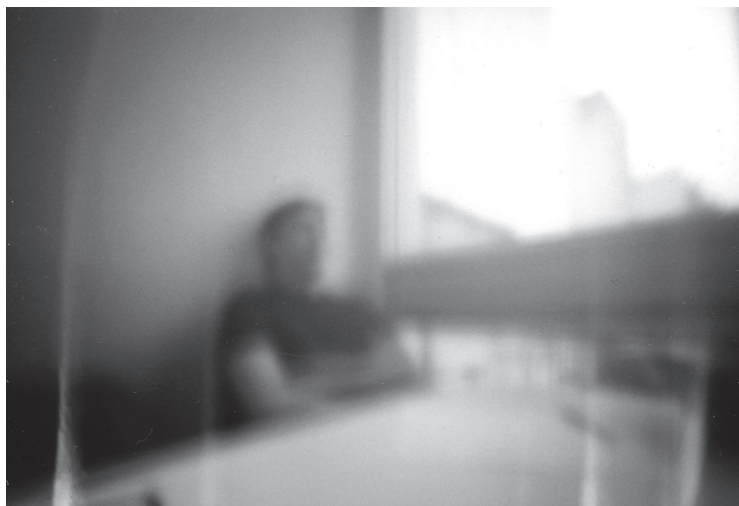
⁷ Pensar en términos de economía visual habilita abordar las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos. En un sentido general, la palabra *economía* sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer en relaciones sociales, desigualdad y poder, así como en significados y comunidad compartida (Poole, 2000).

Miradas en contexto. Sobre las imágenes producidas por y de los jóvenes del SEC

Al trabajar con imágenes fotográficas realizadas por jóvenes, el ejercicio analítico presenta ciertas complejidades: por un lado, porque la cantidad de imágenes que producen y ponen en circulación en distintas redes sociales es muy numerosa, y por el otro, porque las funciones sociales que le atribuyen a las mismas son también diversas y complejas, en constante relación con otras imágenes de otros dominios. La relación con las tecnologías de producción de imágenes, con las cámaras que utilizan y las imágenes que generan, establece imaginarios particulares, que deben ser entendidos en la trama compleja de sentidos en la que se encuentran emplazados.

Proponemos aquí un análisis que aborde la genealogía de las estéticas de estas imágenes, los códigos representacionales que las constituyen, en una trama más amplia de la cultura visual en la que se encuentran inmersas. Para hacerlo, recorreremos una serie de imágenes provenientes del Taller de Fotografía e Identidad de la experiencia educativa del Sindicato de Empleados de Comercio y además abordaremos otro conjunto de imágenes provenientes de las respectivas páginas de Facebook de estos mismos jóvenes, así como los comentarios y visiones del mundo que unas y otras despiertan en ellos y ellas.

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



El registro difuso, sumado al movimiento de algunos de los fotografiados durante la toma, produjo en el grupo cierto extrañamiento: no eran imágenes familiares, incluso “no parecen fotos”, dijeron. Sin embargo, al reconocer la representación del espacio, la ropa de los fotografiados —en muchos casos con sus rostros difusos— se llegó a la conclusión de que “son otro tipo de fotos, parecen más una pintura”.

Como señala Bourdieu, una estética diferente podrá buscar intencionalmente las imágenes borrosas o desenfocadas que la estética popular rechaza como fallidas o como fruto de la torpeza (Bourdieu, 2003:142). El reconocimiento de las posibilidades creativas que el espacio del taller propone habilita una mirada reflexiva sobre otras estéticas, que no pertenecen a la estética dominante de las configuraciones culturales a las que estos jóvenes pertenecen. Entender la propuesta del taller y las imágenes allí producidas en relación con otras imágenes que estos mismos jóvenes producen y consumen habilita un terreno de posibilidades de producción simbólica diferente.

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

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

Por último, ambos grupos se juntaron y realizaron una secuencia de imágenes de un embarazo. Una de las jóvenes se colocó un abrigo para engordar su panza y simular que estaba embarazada. La trama que las imágenes van narrando es una disputa entre dos varones, ya que no se sabe quién es el padre, lo que delata una infidelidad de la joven con su pareja.



Lo que la fotografía instala aquí es lo que podríamos definir como la “estética del protagonista”: lo que se vuelve relevante no es en sí mismo la presentación de la persona, sino más bien la secuencia de imágenes en las que se monta un personaje, que interpreta ante la cámara una serie de acciones que no son parte de su experiencia, pero que potencialmente podrían serlo. El punto de vista de la cámara, la manera en que se elabora el relato, pone en escena una joven que decide con quién de los dos hombres quedarse. Podría representar, en algún sentido, un rito de pasaje a la adultez, de ser hija a ser madre. Las imágenes dialogan aquí con la estética de la fotonovela, con una secuencia clara: la presentación de la situación, el desarrollo del conflicto y el desenlace. Carolina, la protagonista de esta secuencia, aparece en todas las imágenes, posee toda la agencia necesaria para tomar decisiones (al menos, en el territorio específico de la imagen).

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

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

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

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

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

De todas las imágenes colocadas en Facebook por los y las chicos/as del grupo de primer año del sindicato, analizaremos aquí algunas de las imágenes provenientes de una serie de tres álbumes realizados por Carolina, pero que tienen a todas las jóvenes de protagonistas y en algunas de ellas aparecen los varones también. El motivo de esta selección radica en que los tres fueron realizados *en* la escuela, y la tienen como escenario y como protagonista. Si bien son tres álbumes, las imágenes que contienen fueron realizadas el mismo día. De los 111 álbumes con 637 fotografías que Carolina posee a la fecha –colgados en su Facebook–, estos tres, titulados “we, weeee... muchas fotos y menos estudios... jajaja” (con 37 fotos), “en el cole” (con 33 fotos) y “yoo en el cole” (con cuatro fotos). Las imágenes allí contenidas fueron realizadas en los distintos espacios del predio educativo: el aula, el baño, la recepción, los pasillos y la escalera.

A modo de ejemplo, vemos aquí la secuencia de fotografías realizadas en el baño, en la que se utiliza el espejo como superficie reflectante, generando un juego de miradas, entre la cámara, el fotografiado y su reflejo en el espejo. Es una manera de mirar “indirectamente”, un rebote de la mirada que no mira directo al espectador, sino que utiliza el espejo como intermediario. La fotografía de sí mismo realizada mediante la utilización de un espejo responde a una tradición explorada por diversos autores fotógrafos a lo largo del siglo

xx, pero con el incremento de las cámaras digitales esta estética ha sido acaparada por los jóvenes, en gran medida por la tribu urbana definida como *floggers*,⁸ pero también aparecen imágenes de este tipo en las páginas de muchos de los jóvenes que no se definen a sí mismos como tales. Sin embargo, muchos comentarios sobre estas imágenes se inscriben en esta reciente tradición (“re flogger salí”, “que te hacés la flogger ahí”). Vemos entonces dos secuencias de imágenes, agrupadas de esta manera para los fines analíticos, pero que aparecen en el mismo álbum:



Secuencia I

⁸ Se conoce como *flogger* a un grupo de personas que están estrechamente relacionadas con fotolog.com, un sitio web donde se suben fotos y donde sus usuarios pueden comentar sobre ellas. Se volvió muy popular entre los jóvenes, principalmente durante los años 2007 y 2008. La palabra *flogger* proviene de *flog*, apócope de fotolog. La popularidad de un fotolog se basa en la cantidad de firmas (comentarios) diarias a las fotos y a sus amigos/favoritos. Las fotos subidas en sus respectivos fotologs suelen ser, en su mayoría, autorretratos.



Secuencia II

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

El ritmo de lectura de las mismas es veloz: un click tras otro, como si en ese paso fugaz de las imágenes estableciera un dinamismo de lectura en donde la imagen individual y particular no merece más de dos segundos de atención. La relación entre una y otra pareciera

ser lo importante, la reconstrucción performática del momento en que las imágenes fueron tomadas.

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

Esto difiere de las imágenes elaboradas por los varones, sus álbumes son menos y poseen una menor cantidad de fotografías, además, las imágenes con las que aparecen y se muestran en la red provienen en gran parte de descargas realizadas desde internet, de sitios en los que aparecen imágenes de bandas de rock o equipos de fútbol. Sin embargo, tanto varones como mujeres realizan, al combinar imágenes propias con imágenes y plantillas gráficas provenientes de internet, algunos *collages* con textos y dibujos. Estos *collages* están dirigidos, en la mayoría de los casos, a personas del círculo inmediato, como familiares, parejas o amigos cercanos, con quienes se comparten fotografías en otros espacios de la plataforma.

Los *collages* incorporan imágenes realizadas por ellos como también referencias a la estética de marcas y publicidades, equipos de fútbol y bandas musicales (principalmente de cumbia y rock nacional). Sebastián, que vive en la villa 31 (Retiro), elabora este *collage* con la estética de la cerveza Quilmes⁹ y la utiliza como fotografía de perfil. El barrio así representado se presenta como un repertorio autorreferencial, como un lugar de referencia. Así como Quilmes es una localidad que alberga y da nombre a la cerveza, Retiro puede ocupar aquí ese lugar.

⁹ La cerveza de elaboración nacional, líder en el mercado que lleva por nombre el de la localidad del conurbano bonaerense en el que es fabricada.



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

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



Debemos tener en cuenta que vivimos en un mundo en el que la mitad de la población se encuentra por debajo de los 25 años de edad. Imágenes de este tipo habitan masivamente las redes sociales, las tarjetas de memoria de los teléfonos celulares y las cámaras digitales, las computadoras y –en menor cantidad– las unidades de almacenamiento, como los CD o DVD. Son los jóvenes quienes poseen una

relación cada vez más estrecha con la imagen, producen y consumen grandes cantidades de materiales visuales en su cotidiano.

Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) establecen un territorio más a ser disputado por los jóvenes, un espacio en el que se busca participar, generando estrategias específicas de pertenencia, percibidas como funcionales a intereses de su vida social más amplia: para hacerlo, su estrategia de presentación es la imagen fotográfica, la visibilidad de sus cuerpos. Estar conectado implica esencialmente estar visible en un sentido amplio. En esta perspectiva, la visibilidad no refiere únicamente a la cualidad de lo que puede ser observado a simple vista, sino también a la evidencia de la existencia del otro en un sentido real, virtual o metafórico (Winocur, 2011:68).

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

El autorretrato fotográfico representa en este grupo la estrategia de presentación del sí mismo dominante; las imágenes provenientes de otros dominios (como podría ser el álbum familiar) escasean o, más bien, son casi nulas.¹⁰ Realizar un retrato de uno mismo se establece como uno de los territorios en donde el sujeto canaliza cierta “mirada artística”, se desliza de los usos tradicionales *amateurs* de la fotografía —el registro documental de eventos sociales y la fotografía de viajes principalmente— para inscribir su práctica en el terreno de la intencionalidad artística expresiva.¹¹ En la práctica del autorretrato

¹⁰ Podríamos pensar aquí en una relación entre el acceso a las tecnologías y la estética de las imágenes allí colocadas. Por un lado, las imágenes analógicas pueden ser escaneadas, pero quizá esta tecnología no esté popularizada en esos sectores. A esto se le suma la disponibilidad o no disponibilidad de imágenes realizadas en ese soporte; quizá el acceso a la fotografía analógica era más limitado en esos sectores que la fotografía digital. Dejaremos abiertas estas inquietudes para desarrollarlas en otro trabajo.

¹¹ Cuando decimos “lo artístico”, no estamos pensando en el campo artístico como tal —con sus *habitus* y reglas específicas— sino, más bien, en un imaginario relacionado con la imagen elaborada en un registro que articula elementos compositivos y visuales más complejos, que se alejan de la estética *amateur* tradicional asociada principalmente, pero no exclusivamente, al álbum familiar. Si bien el *snapshot* (o fotografía directa) es una de

puedo incluir elementos compositivos que en otro tipo de imágenes exceden mi capacidad de control: soy yo solo ante la cámara, puedo posar, mostrar, gesticular, todo lo necesario para el montaje del personaje más efectivo.

Sin embargo, no hay territorio exclusivo del autorretrato: necesariamente se define en el territorio de encuentro con el otro, su existencia depende del encuentro con cierta comunidad. Por esto, las decisiones estéticas para construir estas imágenes necesitan comulgar con un modo de posar y fotografiarse ya establecido, en la que se busca establecer un reconocimiento por parte del resto de la comunidad, para ser aceptado tanto en un sentido más tradicional de pertenencia al grupo como en un sentido pragmático de “aceptar la solicitud de amistad” en las redes sociales que administran los contactos y vínculos entre los usuarios de esta manera, mediante la propuesta de uno y la posterior aceptación del otro. Los recursos que espacios virtuales comunitarios como Facebook proponen son utilizados y apropiados por los jóvenes cotidianamente. Ésta es una generación en la que la biografía puede ser “retocada” con colores, texto, imágenes y música con el objeto de ser reconocida, visitada y aceptada (Winocur, 2011:74).

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

sus posibilidades, el terreno del autorretrato habilita otro tipo de discursos y metadiscursos relacionados más o menos directamente con estéticas de distintos momentos de la historia del arte. Las producciones aquí analizadas no pretenden insertarse en el campo artístico, aun cuando el autorretrato sea un género fotográfico que tiene cierta centralidad en el campo del arte fotográfico contemporáneo. Para un abordaje del autorretrato fotográfico en este campo, véase Susan Bright (2010).



La potencialidad de los repertorios fotográficos autorreferenciales en las culturas visuales contemporáneas radica en su capacidad de desmantelar cualquier presupuesto ontológico de las identidades, cualquier idea de preexistencia del sujeto a sus actos de presencia en el espacio de la representación, para inscribirlo en una trama más compleja de escenificaciones, trastiendas y negociaciones con los otros. Los repertorios fotográficos autorreferenciales que circulan en internet ponen en escena esta diversidad, escenifica distintos modos de ser joven, de ser mujer o de ser varón, de ser *rollinga* o *cuartetero*, de ser *flogger* o de ser *otaku*, o simplemente ninguna de estas categorías.¹²

¹² Las categorías aquí planteadas hacen referencia a diversos grupos de jóvenes definidos por los consumos culturales que comparten: *rollinga* hace referencia a quienes consumen música rock del estilo de la banda británica Rolling Stones; *cuartetero*, al ritmo popular bailable característico de la provincia argentina de Córdoba. Por su parte, *otaku* hace referencia al consumo de cierto tipo de manga, anime o *cosplay*. El término (de origen japonés) se emplea popularmente en Japón como sinónimo de *persona con aficiones obsesivas* y se aplica a cualquier tema o campo. Fuera de Japón se usa especialmente para los aficionados a cierto tipo de cultura popular japonesa.

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

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1984), *La vida del espíritu*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- Brea, José Luis (2003), “Fábricas de identidad. Retóricas del autorretrato”, *Revista EXIT # 10*, Madrid. Disponible en [www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf].
- Bright, Susan (2010), *Autofocus. The Self-Portrait Contemporary Photography*, The Monacelli Press, Nueva York.
- Butler, Judith (2000), *El género en disputa*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- Cabrera Paz, José (2009), “Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica”, en Miguel Ángel Aguilar, Eduardo Ni-vón, María Ana Portal, Rosalía Winocur (coords.), *Anthropos / UAM-Iztapalapa*, Barcelona.
- Caggiano, Sergio (2009), “La imaginación alternativa de mujeres en internet: potencias y limitaciones”, *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, año 8, julio-agosto, pp. 69-83.
- Grimson, Alejandro (2011), *Los límites de la cultura. Críticas a las teorías de la identidad*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- La Capra, Dominick (2006), *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Martín-Barbero, Jesús (2005), *América Latina, otras visiones desde la cultura*, Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Morley, D. (2008), *Medios, modernidad, tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*, Gedisa, Barcelona.
- Newhall, Beaumont (2002), *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

- Poole, Deborah (2000), *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, Lima.
- Triquell, Agustina (2012), "Miradas ubicuas. Repertorios visuales, identidades juveniles, periferias. Reflexiones a partir de la experiencia fotográfica en el IPeM 320", en *Fuera de cuadro. Miradas audiovisuales desde los márgenes*, EduViM, Villa María (en prensa).
- Valenzuela Arce, José Manuel (2005), "Juventudes latinoamericanas" en Martín-Barbero *et al*, *América Latina, otras visiones desde la cultura*, Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Winocur, Rosalía (2011), *Robinson Crusoe ya tiene celular*, Siglo XXI / Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Recibido: 1º de octubre de 2012

Aprobado: 26 de junio de 2013