



Tecnolobas: una experiencia
Imágenes, tecnologías y subjetividad

Requisito parcial para optar al título de
Magíster en Estudios culturales

Facultad de Ciencias Sociales
Pontificia Universidad Javeriana
(2013)

María José Casasbuenas Ortíz
Marta Cabrera - Directora

Yo, María José Casasbuenas Ortiz, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Firma

Nombre completo

Fecha

A mi madre, por su afecto incondicional y a quien admiro por su cotidiana lucha

A Andre, por ser mi hermana y mi cómplice

A Alias, por su mirada alegre y su risa contagiosa

A Marta, por acompañarme y no dejar que desfalleciera en el camino

A las imágenes, por haberme seducido

TECNOLOBAS
NUESTRA VISIÓN DEL PROGRESO



Tabla de contenidos

Nodo 0. Conexión y <i>login</i>	2
Mi dirección IP.....	6
Enrutadores: los estudios culturales y los discursos críticos feministas.....	7
La imagen como presencia.....	10
La imagen como performance.....	12
Un posible pero no necesario mapa de lectura.....	13
Nodo 1. Re-producción, re-presentación(es) y subversión del género y sus tecnologías	
Encrucijada.....	15
La producción tecnológica del género.....	20
La producción foto-científica de la diferencia.....	22
Críticas feministas a la producción de verdad y visualidad.....	25
Producciones provocativas y apropiaciones subversivas de fotografía.....	31
Nodo 2. Hipervínculos: nuevas tecnologías e imagen	39
El ciberespacio. Un escenario de posibilidad.....	40
De la identidad a la subjetividad.....	46
Tensiones entre lo público y lo privado.....	48
¿Y qué han pensado las mujeres respecto a las tecnologías?.....	54
¿Dónde queda la imagen? Memorias 3½ e imágenes que laten.....	63
¿Qué pasa cuando nos autorretratamos?.....	67
Nodo 3. Maldito <i>feisbú</i>. Una aproximación a la imagen en red	71
Facebook: un espacio de interacción y producción de subjetividad.....	73
Arquitecturas virtuales - experiencias concretas.....	79
Fotografía. Producción - presentación de sí.....	82
Nuevos límites y configuraciones de lo visible.....	93
Nodo 4. Irrumpiendo en lo visible. Experiencias visuales (y) emotivas	102
Fantasmagorías.....	102
Imágenes, los afectos y sus efectos.....	103
De la red a la manada. Colectiva Lobas Furiosas.....	109
Post <i>scríptum</i> . El lugar de las emociones y los afectos.....	123
Lo que queda	125
Referencias bibliográficas	131
Anexos	142

Nodo 0. Conexión y *logging*

*“Lo que está en juego no es tanto cómo “hacer visible lo invisible”
sino como crear las condiciones de visibilidad para un sujeto diferente”*
Teresa de Lauretis (1992, p. 20)

Al igual que muchas personas alrededor del mundo, desde hace un par de años mi cotidianidad está marcada por el uso frecuente de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Cada mañana, el primer gesto después de levantarme es prender mi computador, poner música en línea y revisar las últimas noticias en internet así como las cuentas de correo que utilizo mientras me tomo un café, esto incluye echarle una mirada a las novedades de mis contactos en Facebook.

Me vinculé a esta red a finales de 2007, cuando decidí regresar a vivir a Bogotá, me animó la idea de estar en contacto con amigos dispersos por el mundo, así como el interés por volver a establecer puentes con personas que conocí durante mi adolescencia, época en la que dejé esta ciudad. Durante el primer año de mi vinculación a Facebook, no publiqué fotografías en mi perfil, una cierta desconfianza me invadía al pensar en poner mis imágenes ahí, desconfianza que poco a poco fue transformándose en la medida que crecía mi lista de contactos y que era mayor mi actividad en la plataforma. En más de una ocasión, algún amigo escribió en mi muro solicitándome que pusiera fotos, manifestando que me quería ver. Pronto las interacciones en la red me comenzaron a generar fascinación, sobre todo, al ver cómo las fotografías que irrumpían constantemente en la pantalla tenían un lugar importante en las relaciones que se establecían entre las personas allí.

De igual modo, la inquietud fue creciendo en la medida que era testigo de la rápida transformación en las prácticas fotográficas, particularmente con la popularización de las tecnologías digitales en la última década. Comenzó a ser frecuente el hecho de que las personas se fotografiasen continuamente en diferentes espacios, escenas como la 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 comenzaron a

ser cotidianas. Dirigir la cámara hacia sí mismo se ha convertido en un gesto común, el encanto de ver y verse en la pantalla justo después de obturar se transformó en una experiencia en sí, potencializada por el hecho de poder volver a tomar la foto, cuantas veces sean necesarias, ensayando gestos y actitudes, cambiando de ángulo y de mirada, repitiendo la imagen una y otra vez hasta que la fotografía en la pantalla concuerde con las expectativas y los deseos.

Estos cambios en la fotografía han estado articulados a transformaciones de mayor alcance en las sociedades contemporáneas en las últimas décadas y están estrechamente vinculados a la irrupción de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, particularmente la internet, la web 2.0¹ y las nuevas redes sociales virtuales. Con la introducción de estas tecnologías, emergió el ciberespacio², 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 difusión que han tenido estas tecnologías en la última década, 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.

Muchos de los cuestionamientos que me llevaron a transitar en los estudios culturales surgieron de mi práctica profesional como fotógrafa y de mi ejercicio como docente universitaria, ante a la inconformidad que sentía frente a lo limitadas que resultaban, a mi modo de ver, las respuestas que se han propuesto desde la fotografía para entender el lugar de

¹ El término Web 2.0, acuñado por Tim O'Reilly en 2004, hace referencia a un segundo momento de la internet que promueve nuevas formas de interacción con y entre los usuarios en la red. Entre las características que resalta O'Reilly está la gestión logarítmica de datos, que abarca toda la red y no solo su centro; en esa medida, internet se constituye en un núcleo gravitacional. Para ello, la colaboración de los de los usuarios (inteligencia colectiva) es central para la innovación permanente y el desarrollo de *software* y aplicaciones en línea. Gracias a las nuevas herramientas de diseño web y su facilidad para el uso en el contexto de la web 2.0 será posible la emergencia de la *blogósfera* al igual que nuevas experiencias en los usuarios, particularmente en lo relacionado con la comunicación instantánea y la interacción en línea. Consultado el 22 de septiembre de 2012 disponible en <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>

² El ciberespacio, según Pierre Levy (2007), puede ser entendido como la infraestructura material de la comunicación que emerge de la interconexión de computadores a nivel planetario, así como al conjunto de informaciones que contiene, y los seres humanos que en él navegan, escenario en el cual emerge la cibercultura (p. 1)

las imágenes en la configuración de lo social. Por una parte, 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 los practicantes aficionados, que anteriormente estaban asociadas al cuidado y la administración de los insumos fotográficos dada la dificultad que representaba su consecución, así como sus elevados costos, y hoy en día, el interés está puesto en la capacidad de memoria de los dispositivos, la resolución de la imagen y la rapidez de conexión para su transmisión 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.

Otros cambios importantes que ha tenido el ejercicio de la fotografía —además de la facilidad y sencillez en su producción—³, 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 de su invención. Pues si bien, la emergencia de esta tecnología estuvo acompañada por discursos relacionados con 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 fotografías⁴. De igual forma, algunos estudios realizados respecto a los usos de la fotografía análoga en el contexto familiar y doméstico, 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,

³ Estos son dos de los aspectos que también 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, p.51). En el caso de la práctica fotográfica es importante subrayar que los conocimientos necesarios para su producción se han desplazado del campo de la química al de la informática, como lo pone de manifiesto el estudio de Edgar Gómez (2012) y como he podido experimentar en mi práctica como docente.

⁴ De igual manera sucede con el acceso a las nuevas tecnologías y en relación 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 tercer trimestre del 2012 en Colombia habían 7.037.241 suscriptores de Internet banda ancha y 3.746.960 con acceso fijo a Internet. (Ver http://www.mintic.gov.co/images/documentos/cifras_del_sector/boletin_3t_banda_ancha_vive_digital_2012.pdf. Consultado el 20 de enero de 2013). Para un análisis respecto al impacto diferenciado de las tecnologías de la comunicación y la información en relación con el género en el contexto español y europeo, ver Castaño (2005)

1998)⁵.

En esa medida, 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 pixel—, 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 en la actualidad (Lister, 1997, p. 17).

Igualmente, con las nuevas tecnologías y 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 es un interés por la relación entre los cambios en los usos sociales de la fotografía y la producción de subjetividad, específicamente, de aquellos 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. 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?*

⁵ Esta última observación también es válida para otros campos de la fotografía, como por ejemplo, en el campo del arte, donde solo hasta la década de los 60 aparecieron otros actores como las mujeres y sujetos con sexualidades no normativas, minorías raciales y étnicas que utilizaron la fotografía para abordar y reflexionar en torno a problemáticas como la raza, el género, los consumos, así como los problemas de representación relacionados con la imagen tecnológica y las lógicas que operan dentro del campo del arte. Su entrada y legitimación en este campo, se daría de la mano con la emergencia de nuevas prácticas artísticas tales como la performance, el happening, el land art y el arte conceptual, que, preocupadas por establecer nuevos vínculos entre la expresión estética, la experiencia y la vida, cuestionarían de manera sustancial la noción de obra, su carácter autónomo y su vínculo con la contemplación aurática, así como su legitimación institucional vehiculada por el museo y por la galería, como vehículos para su inserción en el campo del arte (Baqué, 2003). Estas nuevas prácticas propondrían una nueva postura en relación al cuerpo que, desde ese momento, tendrá un lugar central como medio, como lugar de inscripción y de confrontación con lo social y con lo real, y a través del cual, se pueden experimentar mutaciones profundas de las conciencias tanto en el artista como en los espectadores de la obra (pp.12-14).

Para resolver esta pregunta de investigación, realicé una serie de ejercicios visuales usando mi perfil y el de otras personas en Facebook (ver anexo 1) y recurrí a herramientas y técnicas de la etnografía virtual (Hine, 2004) y multisituada (Marcus, 2001)⁶ como lo son la observación participante, las entrevistas semiestructuradas y los grupos de discusión, enfrentándome a las dificultades y cuestionamientos que surgen en relación con la práctica investigativa en escenarios virtuales, pero apostando por una ética dialógica y situada que conlleva “trabajar reflexivamente desde su [mi] propia experiencia, poniendo en juego su [mi] subjetividad, y su [mi] conocimiento tácito, corporal y sensible” (Estalella y Ardèvol, 2007, p. 2). De esta forma, mis contactos y mis interacciones fueron aumentando en Facebook y con ellos, comenzaron a surgir otros interrogantes vinculados a la producción de subjetividad, particularmente por cómo las imágenes fotográficas afectan las relaciones que se establecen consigo 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 mi pregunta estuvo articulada a un interés por encontrar puntos de fuga y posiciones alternativas desde dónde pensar políticamente las imágenes que aportaran a la comprensión de su actuación en los entornos digitales y que potencializaran su capacidad de agencia para la intervención social.

Mi dirección IP

Cuando se desea enfrentar la imagen en el ciberespacio, un panorama infinito de recorridos y caminos —casi igual que la cantidad de imágenes que puede contener— se presentan para ser explorados. Uno de los grandes obstáculos para mí fue escoger un encuadre, ya que, por más

⁶ El trabajo de campo fue desarrollado en dos fases. Una primera fase exploratoria en la que se realizó un ejercicio juicioso de observación de perfiles en Facebook —como en otras redes sociales virtuales—, el establecimiento de nuevos contactos además de un aumento significativo de mis intervenciones mediante mi perfil lo que sirvió para sensibilizarme hacia las interacciones en red y así como conocer el funcionamiento de la plataforma. En una segunda etapa de trabajo de campo fueron seleccionados los diez perfiles cuyas usuarias fueron informadas y con quienes tuve una interacción permanente mediante la plataforma como fuera de la red. De igual manera, fueron desarrollados varios ejercicios visuales y de autorrepresentación mediante Facebook apelando a prácticas colaborativas enmarcadas en lo que se ha denominado estética relacional (Bourriaud, 2006).

esfuerzo y energía que 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 atención⁷. ¿Quién no se ha preguntado en alguna ocasión, luego de un tiempo considerable frente a su computadora, cómo llegó a una página web determinada?

Tratar de definir los límites de la red, así como un punto de comienzo y un punto de finalización resulta un ejercicio anacrónico, sobre todo cuando el ciberespacio se presenta como una constelación de informaciones y códigos que se articulan y actualizan aleatoriamente en tiempos y espacios asincrónicos, que es fluido y dinámico y por lo tanto, en continuo y permanente cambio. Intentar hablar de las imágenes fotográficas en este escenario implica reconocer la multiplicidad de formas e interconexiones en las que ellas emergen y son activas, por lo que se requiere una delimitación dentro del amplio espectro de conexiones posibles, para poder asirlas en cierta medida. Del mismo modo, la necesidad de definir un enfoque para enrutar⁸ la mirada es una parte y una exigencia del ejercicio investigativo, por ello, a continuación hago explícitas las coordenadas de mi punto de enlace con el ciberespacio, mi dirección IP⁹

Enrutadores. Los estudios culturales y los discursos críticos feministas

Una de las características sustanciales y diferenciadoras de los estudios culturales es su contextualismo radical para el abordaje de los fenómenos sociales complejos. Este enfoque se preocupa por proponer formas novedosas de interpretación sobre un contexto específico que

⁷ Walter Benjamin (1973) señala el cambio en las formas y hábitos perceptivos propiciado por la reproductibilidad mecánica de la obra de arte y apunta que es una sensibilidad para lo igual y lo fugaz que se despliega a partir de una percepción distraída y dispersa en las nuevas formas de recepción. En esa medida, podemos señalar que ese “estado de distracción” propio de la figura del *flâneur* se ve potencializado en las interacciones que se producen con y en la red.

⁸ El enrutador es el dispositivo que permite establecer la conectividad con la red y su función consiste en determinar la ruta y escoger el mejor encaminamiento de entrega de los paquetes de información. (Tanenbaum, 2003 p. 344-345)

⁹ La dirección IP es un protocolo numérico de comunicación de datos en internet que identifica cada uno de los equipos conectado a una red y permite el enrutamiento y direccionamiento de la información que esta en la base del funcionamiento de internet (Jamrich, 2008, p. 295). Jean Claude Guédon (2002) al respecto observa “Además el IP es, por ejemplo el tipo de direccionamiento que utilizo si construyo nuevas calles en la ciudad, si doy un nombre a las calle, o un numero municipal al edificio, y así puedo ampliar indefinidamente las direcciones a partir de un principio de direccionamiento relativamente simple de describir y que, sin embargo, es indeterminado, indefinido y puede siempre ampliarse. Se está en una situación de creación de una lengua vehicular que permite pasar de una red a otra" (p. 65).

posibiliten no solo su entendimiento, sino también su transformación, elemento diferenciador respecto a otras propuestas académicas en las ciencias sociales. De esta forma, 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 considerados universales, que surgirían de una visión privilegiada y única de la realidad (Grossberg, 2009). Por ello, al preguntarme por los autorretratos fotográficos en la red, no doy por sentado que sean producto de una forma de narcisismo y exhibicionismo característicos de una forma de subjetividad marcada por la (hiper)individualidad (Lipovetsky, 1986) que se produce en la actualidad, puede que sí, pero no están únicamente articulados a ello.

De igual forma, la vocación crítica y el carácter transdisciplinar de los estudios culturales han promovido nuevos acercamientos a los fenómenos sociales, que han renovado el pensamiento sobre la cultura y han impactado en la manera como se producen y abordan los objetos de investigación, al igual que la relación que se establece con la teoría, asumida más como un recurso, a manera de caja de herramientas (Grossberg, 2009, p.25). Asimismo, estudios pioneros como *The Uses of Literacy* (1958) de Richard Hoggard y *Cultura y sociedad* (2001) de Raymond Williams, pusieron especial atención en las prácticas y formas de hacer cotidianas, —aspectos que hasta ese momento no eran considerados relevantes en las reflexiones en torno a la cultura—, renovando las concepciones sobre la cultura y ampliando el espectro de posibles objetos y dimensiones para reflexionar ella. En esa medida, la experiencia vivida materialmente y por lo tanto, sentida (Williams, 2000) ha sido uno de los aspectos que han movilizado las reflexiones que desde esta perspectiva se han desarrollado.

Otra de las coordenadas importantes para mi trabajo y estrechamente vinculada con su dimensión política es mi posición alineada con el pensamiento feminista, en especial con las perspectivas críticas de esta corriente entre las que resalto el feminismo lésbico y de frontera, el ciber y tecnofeminismo, al igual que la teoría *queer*. En estos abordajes, el lugar de la experiencia de los sujetos ha sido central y resulta fundamental en mi propuesta en diferentes aspectos:

Primero. La experiencia — la mía como la de las mujeres con quienes he trabajado—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 Scott, no me interesa asumir la experiencia “como evidencia incontrovertible y punto originario de la explicación” (p. 47), sino que por el contrario, me interesa explorar el 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 en redes sociales virtuales. Desde otra perspectiva, pero 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” (*ibídem*). De esta forma, al reflexionar sobre la manera como se construye la experiencia del sujeto femenino desde la semiótica, De Lauretis retoma el concepto de hábito desarrollado por Charles Pierce, que le permite articular la producción de significado con la experiencia, ya que este concepto engloba la emoción, el esfuerzo muscular y mental y algún tipo de representación mental, por lo cual, el hábito hace referencia a un significado encarnado en el cuerpo (p. 251-294).

Segundo. En la medida que exploraba y “establecía conexiones” con nuevas redes —y aquí fue ancha la banda: de cuerpos, de espacios, de discursos y figuraciones, de formas de placer y de deseo, al igual que de amistad y afectos con encuentros y desencuentros—, una certeza comenzó a instalarse también, la imposibilidad de separar, en términos de la experiencia contemporánea, las actuaciones *online* y *offline* —al menos para las reflexiones que propongo—, dimensiones que emergieron con la irrupción de las nuevas tecnologías y que, al igual que lo público y lo privado, se constituyen como un umbral que está en permanente tensión e interacción y que afecta el cotidiano de las personas que usamos las nuevas tecnologías, en especial, las redes sociales virtuales. En este sentido, Hine (2000) resalta que uno de los retos que tiene la etnografía virtual es observar la configuración de los límites y las conexiones entre “lo virtual” y “lo real” (p. 81) y por ello propone que “la etnografía virtual se adapta al propósito, práctico y real, de explorar las relaciones en las interacciones mediadas aunque no sean “cosas dadas” en términos puristas. Es una etnografía adaptable según las condiciones en que se encuentre” (p. 82). Asimismo, Ardèvol y Gómez (2011) en

su reflexión sobre la fotografía digital, se preguntan por la relación entre la ética y el uso de imágenes en el ejercicio investigativo y afirman:

Las decisiones éticas de los estudios que utilizan fotografías son, a su vez, decisiones epistemológicas y metodológicas que tienen que ver con la construcción del campo, del objeto de estudio y con nuestra relación con los sujetos de investigación, es decir, sostenemos que 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, tiene consecuencias éticas y viceversa (pp. 97-98).

Por lo anterior y dado que mi interés se centra en la relación entre autorrepresentaciones y subjetividad, siendo consciente además que, muchos aspectos y sentidos tanto de las interacciones en Facebook como de las imágenes puestas allí a circular no eran necesariamente visibles para mí mediante la plataforma, tomé la decisión ética y metodológica de trabajar con mujeres con quienes pudiera interactuar en otros espacios diferentes a la red.¹⁰

Tercero. Al comenzar mi trabajo de campo, una de las grandes preocupaciones era mi posicionamiento como investigadora. Constantemente me preguntaba, cuando me sentaba frente a mi computador, en qué momento me desempeñaba como investigadora y cuándo era una usuaria más en Facebook, como si pudiese realmente hacer tal separación. En la medida que fui avanzando, tal preocupación fue desvaneciéndose al entender que tanto mis intereses y mis deseos, al igual que los motivos que me llevaron a vincularme a los estudios culturales y visuales, estaban estrechamente articulados a mi historia de vida —y con ella los fantasmas, los temores, pero también los anhelos y sueños que me recorren— es decir, que mi propia experiencia como mujer, como fotógrafa y como docente atravesaba y matizaban mi mirada y por lo tanto, intervenían mis interacciones con y en Facebook, al igual que los cuestionamientos que se generaban.

Por ello, esta trabajo surge como una forma de *conocimiento situado* (Haraway, 1995) que parte de la conciencia que el sujeto que conoce —yo, 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

¹⁰ Además de la recolección de datos y reflexiones mediante el diario de campo intensivo, fueron realizados 3 grupos de discusión y 5 entrevistas en profundidad, igualmente se realizó un acompañamiento a diferentes actividades durante el trabajo de campo.

realidad. En esa medida, a lo largo de este texto, intento hacer explícitas algunas de las experiencias que me han marcado y constituido como mujer, de la misma forma que intenté que estuvieran presentes las experiencias y posiciones de las mujeres que acompañaron mis recorridos, teniendo siempre presente que nuestras experiencias están estrechamente articuladas a contextos particulares e históricamente situados.

En consecuencia con lo anterior, mi 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). En esa medida, e inspirada por las lógicas y las metáforas presentes en la cibercultura, más que un relato con un inicio y un fin, mi trabajo se organiza a manera de hipertexto en la medida que “produce de una manera activa, los objetos que constituye [...] y puede cambiar el sentido común de qué se relaciona con qué” (p.151). Por ello, más que una exposición lineal, este texto va y viene entre mi experiencia y la de otras mujeres, al igual que entra y sale constantemente de la red, su organización en cuatro nodos¹¹ —que se presentan como abiertos y fluidos— más que establecer un orden jerárquico, invitan a realizar diferentes tipos de hipervínculos, siempre dinámicos y de carácter provisional que sirvan para “delinear posibles caminos para la acción en el mundo” (p.152). Por esta razón, también quedan abiertos a nuevas conexiones.

La imagen como presencia

El lugar protagónico de la imagen en las sociedades contemporáneas ha sido ampliamente abordado desde diferentes perspectivas. Un ejemplo de ello es la propuesta posmarxista de Guy Debord, quien subraya en *La sociedad del espectáculo* (2000) 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

¹¹ Los nodos, en lenguaje informático hace referencia a cada uno de los componentes y puntos de interconexión e intersección en una red.

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 que 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.

Son diversos los estudios sobre las representaciones fotográficas y sus especificidades en el universo de los signos visuales, su carácter de indicial, su relación particular —mimética— con la realidad, sus posibilidades estéticas y su lugar en los procesos comunicativos actuales (Costa, 1991, Dubois 2008, Sontag 2005, Fontcuberta 1991,1997). 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 texto está centrado en la relación entre fotografía y subjetividad, por lo cual, más allá de las posibilidades de representación por medio de la fotografía, en este trabajo me interesa indagar la forma cómo las imágenes en Facebook, y particularmente aquellas publicadas en los perfiles, (nos) afectan. Por este motivo, parto de la condición de *presencia* de las imágenes, pues me interesa desmarcarme de las teorías de la representación —dominantes en el estudio de la imagen fotográfica— e indagar por otros recorridos conceptuales y teóricos.

Mi punto de partida es la propuesta de Jacques Rancière (2011), para quien “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” (p. 27) y 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). Por consiguiente, pensar las imágenes en su dimensión de presencia, implica considerar las complejas articulaciones que se manifiestan y condicionan la experiencia con ellas —sean estas de carácter fotográfico o no—, puesto que comporta tener en presente aquello que muestran o representan, pero prestando atención a la forma como lo hacen, a sus cualidades

materiales y a sus medios, a los contextos en que se manifiestan y a las temporalidades que en ellas se conjugan, al igual que contemplar los deseos y anhelos que las atraviesan. Las imágenes, al actualizarse permanentemente mediante la mirada, hacen que sus “efectos de presencia” (Gumbrecht citado por Moxley, 2009, p. 9) sean siempre situados, incorporados. De igual forma, tener en cuenta la presencia de las imágenes implica también reconocer la multiplicidad de significados y sentidos que ella está en condiciones de generar (Lister, 1997, p. 28) sin agotarse en ellos y que trascienden el ejercicio de semiosis y la experiencia visual¹².

Esta concepción particular de las imágenes permite considerar las posibilidades de su agencia y en consecuencia, sus dimensiones políticas, ya que se reconoce su potencia para intervenir en la división de lo sensible, es decir, para operar una renegociación y un reordenamiento entre lo que se ve y lo que se dice, lo que se hace y lo que se puede hacer a partir de ficcionalización¹³ de lo real (Rancière, 2009).

La imagen como performance

Al entender la imagen como presencia, es necesario reconocer su dimensión performativa. El carácter performativo de la imagen está vinculado al interés por entender no lo que dice la imagen, sino lo que “hace” la imagen y “cómo” lo hace. La performance, surgida en el mundo de las artes visuales y escénicas, hace referencia a las formas expresivas que tienen el cuerpo como soporte de las acciones comunicativas. Será John Austin (1990) quien introduzca la dimensión performativa a 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. Por otra parte, los aportes de Victor Turner (1986), Richard Schechner (2000), Judith Butler (2007) y Diana Taylor (2011) contribuyeron a la ampliación del término para abarcar un amplio repertorio de actividades humanas, que incluyen también los objetos y donde el interés se centra en su comportamiento —más allá de su “lectura” en

¹² Mitchell (2005) observa que la noción de pureza de los medios constituye una ilusión ideológica. Este aspecto será abordado con mayor profundidad en el último nodo de este trabajo.

¹³ La ficción, para Rancière (2009), difiere del simulacro y constituye una forma de reorganización de la historia que permite hacer inteligible lo real (p. 16). De igual forma, el tema de la ficción en la imagen fotográfica es desarrollado por Costa (1991), quien reconoce en la ficción 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 de la fotografía (pp. 77-126).

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 este sentido, abordar la imagen y por lo tanto, la visualidad desde un enfoque performativo parte de una concepción de lo visual, entendido como:

“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).

Ya que las imágenes son protagonistas de mi relato, un desplazamiento provocativo en los términos para abordarla estuvo presente en mi aproximación: ¿Qué quieren realmente las imágenes? Esta es la pregunta que propone Mitchell (1996) para aproximarse a lo que hacen las imágenes, en esa medida, mi atención también estuvo enfocada en ellas y sus deseos.

Un posible pero no necesario mapa de lectura

Martin Lister (1997) sostiene que “el significado de las imágenes fotográficas no puede entenderse de forma global, sin tener en cuenta, los sistemas de ideas y las formas de ordenar el conocimiento y la experiencia, con las que se vieron relacionados desde mediados del siglo XIX” (p. 17). En consecuencia con lo anterior, en el nodo 1, presentaré una aproximación al género y sus tecnologías, entre las que considero que la fotografía —y su articulación con las prácticas científicas del siglo XIX—, ha sido un agente para la producción binaria y diferenciada de subjetividades de género enmarcadas en la matriz heterosexual. Sin embargo, también resalto cómo su apropiación, cuestiona e interviene las políticas de representación hegemónicas posibilitando la emergencia de una mirada femenina y feminista que articulada con las imágenes, puede intervenir en el campo de lo visible.

El nuevo paisaje que se configura con las nuevas tecnologías y al cual Arturo Escobar (2005) se ha referido con la metáfora de *cyberia*, es aproximado en el nodo 2. Sin embargo, la metáfora utilizada por Escobar evoca las tierras inexploradas e inhóspitas de Siberia, que a mi modo de ver, están fuertemente asociadas a la exclusión y la represión política, por el contrario, el ciberespacio se presenta ante mis ojos como una Frontera (Anzaldúa, 1999) y por lo tanto, como un escenario de posibilidad. En él, la imagen fotográfica se manifiesta en constante *latencia* —aspecto en donde radica su potencial—, afectando sus dimensiones

simbólicas, sus usos y sus devenires. Además, en este escenario se produce continuamente una negociación y redefinición de los límites entre lo público y lo privado, nociones que aunque son susceptibles de desconstrucción, siguen marcando la forma como se comprenden los lindes entre el yo y el nosotros, y por lo tanto, configurando formas de ser y de estar en el mundo (Sibilia, 2009, p.107).

El énfasis puesto en el nodo 3 está relacionado con un interés por visibilizar diferentes experiencias que se producen con la fotografía, en y mediante Facebook, entendido como un espacio biográfico (Arfuch, 2010), en el cual, las imágenes de perfil agencian el establecimiento de contacto —consigo y con los otros— ya que son centrales para la presentación de los sujetos en la red. Recurriendo a la etnografía como estrategia y partiendo de la idea 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), en este aparte sostengo que, si bien muchas de las imágenes que se ponen a circular en la red pueden ser consideradas una forma de “espectacularización de la intimidad” (Sibilia, 2009), muchas de ellas surgen como gestos políticos que pueden intervenir *la división de lo sensible*, en palabras de Jacques Rancière (2009), es decir, en la relación entre los límites de lo visible, lo decible y lo posible y que delimitan lo común, un nosotros.

Finalmente, el 4 nodo se presenta como un desplazamiento y una puerta abierta que invita a reflexionar sobre las imágenes y las tecnologías desde otros puntos de vista diferentes a los paradigmas de la visión —y de la razón— por ello, propongo una exploración desde el tacto y los afectos, entendidos no sólo como el resultado de una construcción cultural, sino asumidos como fuerzas potentes y movilizadoras para la construcción de lo social. Esto fue posible verlo gracias a una experiencia con la colectiva Lobas Furiosas, que surgió en la intersección entre la creación artística, el activismo y las redes sociales virtuales y en la cual se puede evidenciar cómo las emociones y los afectos constituyen fuerzas potentes para la transformación de los cuerpos y de las imágenes.

Nodo 1

Re- producción, re-presentación(es) y subversión del género y sus tecnologías

*“La fotografía se ha convertido en arte al poner
sus propios recursos técnicos al servicio de esta doble poética,
al hacer que el rostro de los anónimos hable dos veces,
como testigo mudo de una condición inscrita directamente en sus rasgos,
sus costumbres y su entorno y como poseedores de un secreto que no sabremos jamás
un secreto guardado por la misma imagen que nos lo entrega”*
Jacques Rancière. (2011, p.35)

Encrucijada

Una de las razones que me ha llevado ha interesarme por las problemáticas relacionadas con el género, es cierto malestar que ha acompañado mi experiencia como mujer. Nací a finales de la década de los 70, en el seno de una familia de clase media de un pequeño pueblo cercano a Bogotá. Mi madre, hija de una de las familias tradicionales de Madrid, creció en medio de la tensión entre las formas conservadoras y marcadas por el catolicismo —respecto a la familia y por consiguiente el sexo y la sexualidad— propias de la educación que recibían las mujeres colombianas en aquella época y las nuevas demandas y experiencias de libertad, que fueron resultado de las luchas del feminismo de los 60. Mi padre era músico y tenía fama de bohemio. En un primer momento, su relación no fue bien acogida por mi familia materna, en particular por la diferencia de edades. Cuando mi madre quedó en embarazo, a los 19 años, mi abuelo organizó inmediatamente la ceremonia católica, pues no era posible que una “niña bien”¹⁴ tuviera un hijo por fuera del matrimonio.

Soy la primera hija y la única mujer de tres hermanos. Crecí en una casa campestre a las afueras del pueblo rodeada de arboles, cultivos frutales y animales domésticos. Los vecinos más cercanos eran la familia del socio de mi padre que tenía cuatro hijos, todos ellos hombres, con quienes compartíamos gran parte de nuestro tiempo, además, de vez en cuando nos visitaban los dos primos mayores, quienes completaban el combo. Por ello, a diferencia de otras niñas de mi edad que jugaban con muñecas, el fútbol y la guerra con semillas de

¹⁴ La expresión de “niña bien” o “persona bien” utilizada en el contexto colombiano hace referencia a una posición de clase (media alta y alta) y tiene un trasfondo que vincula clase social y valores morales.

eucalipto fueron los juegos cotidianos de mi infancia, también aprendí a subirme a los árboles y me esforcé por saltar las zanjas de aguas estancadas que a lo largo de los caminos se formaban y que constituían prueba de fuerza y tenacidad, debí contener el asco que me producían las ranas y las arañas cuando mi hermano hacía sus travesuras y las escondía en alguno de mis cajones. En suma, la necesidad de no mostrar mi debilidad — ni mi diferencia respecto a mis primos y hermanos— fue siempre una exigencia y una condición para ganar respeto.

Al comenzar mi adolescencia, fueron cada vez más evidentes mis sentimientos de incomodidad en relación con la forma diferencial como nos trataban a ellos y a mí, lo cual originó muchas de las tensiones y fricciones en la relación con mi madre y, posteriormente con el mundo. Y aunque en mi casa nunca me obligaron a realizar tareas domésticas “propias de las mujeres” o a desempeñar roles de cuidado —como por ejemplo, servirles la comida a los hermanos menores—, un sentimiento de malestar y de inconformidad me invadía al observar cómo continuamente me recordaban no solamente en casa, sino también en el colegio, que debía ser una mujer, una buena mujer.

Muchos años han pasado ya desde aquellas épocas, he recorrido otros parajes y he tenido la oportunidad de desmarcarme de muchas de las presiones que en la adolescencia y la juventud marcan el destino de las mujeres como yo, he gozado de ciertas formas de libertad respecto a mi cuerpo y mi sexualidad. Sin embargo, hasta hace muy poco tiempo, dejaron de preguntarme en las conversaciones de familia cuando me organizaría, haciendo referencia, con aquello de “organizarse”, al hecho de establecerme en pareja y tener hijos —como debe ser. Cada vez que se tocaba ese tema me rebotaba la sangre y respondía: ¿organizarme más? Vivo sola y me he hecho cargo de mis gastos desde muy joven, he sido independiente desde hace muchos años ¿esto no es suficiente para estar “completamente” organizada? En cierto sentido me siento “rara” como mujer, ni mis decisiones ni mis deseos responden muchas veces al deber ser, y eso que para los ojos del mundo soy —más o menos— “normal”. El sentimiento de incomodidad sigue estando presente, al igual que las tensiones y fricciones cotidianas por no ser quien se esperaba que fuera.

La pregunta entonces es: ¿qué es ser mujer? Simone de Beauvoir (2009) planteó en los años 50 que las mujeres no nacemos mujeres sino que nos hacemos, pero ¿cómo nos hacemos hoy

en día? ¿cómo me he construido para llegar a ser quien soy? ¿qué ha pasado en mí para que yo me reconozca y me sienta como una mujer? y ¿la fotografía, como ha intervenido? Hace algunos años, desarrollé una serie de autorretratos titulada *Encrucijada*. Para su realización recurrí al montaje¹⁵ de fotografías utilizando como recurso la doble exposición y partiendo del azar y la contingencia para explorar las inscripciones que —aunque muchas veces son invisibles— están presentes y marcan nuestros cuerpos (Ver anexo 2). Esperaba que la fotografía me revelara alguna “verdad” sobre mí. En esas fotografías se hizo visible el malestar que experimentaba y fueron un punto de quiebre, ya que luego de visualizarlas tomé decisiones respecto a como quería —o no— que fuera mi vida. ¿Acaso esto puede pasarle a otras mujeres cuando se autorretratan? ¿Acaso podemos mirarnos a nosotras mismas de manera diferente? ¿Pueden las fotografías hacer que cambien nuestras vidas? Estas han sido algunas de las preguntas que me han rondado continuamente y para responder(me)las, han sido determinantes algunos encuentros existenciales y experiencias compartidas con otras mujeres, al igual que diferentes reflexiones enmarcadas en el pensamiento feminista.¹⁶

Las reflexiones que han desarrollado los feminismos de frontera, de color, lésbico y la teoría *queer*, a partir tanto de la crítica al binarismo sexual como a la heterosexualidad normativa, observan cómo el género, más que una característica inherente a los cuerpos, es una categoría preconfigurada, una cualidad y propiedad esencial en los seres humanos, es el producto de una relación históricamente construida que está atravesada por categorías como la raza, la clase, la sexualidad y por ello, “es imposible de separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (Butler, 2007, p.49).

Teresa de Lauretis (1999) observa por su parte que la noción de género, entendida como diferencia sexual —la cual fundamentó las primeras intervenciones políticas feministas—, fue importante para las demandas y reivindicaciones de las mujeres en los años 60 y 70. Sin

¹⁵ Para un análisis sobre la noción de montaje en Walter Benjamin ver Buck- Morss (1995, pp.77-85). De igual forma Jacques Rancière (2009) reconoce la potencia de este recurso en el cine como forma de ficcionalización de lo real que permite hacerlo inteligible (p. 18).

¹⁶ Entendido en los términos desarrollados por De Lauretis (1993) quien propone “la comprensión del feminismo como una comunidad cuyos límites cambian y cuyas diferencias pueden expresarse y renegociarse a través de conexiones personales y políticas [que] va de la mano con la comprensión de la experiencia individual como el resultado de una compleja red de determinaciones y luchas, como un proceso de continua renegociación entre las presiones externas y las resistencias internas” (p.15).

embargo, resalta lo desventajosa, limitada y limitante que puede ser esa conceptualización hoy en día para el pensamiento feminista y por ello, plantea la necesidad de deconstruir la relación sexo-género para re-pensar el género y las tecnologías que lo producen. De Lauretis, siguiendo a Foucault, define entonces el género como “un conjunto de efectos producidos en el cuerpo, los comportamientos y las relaciones sociales [...] por el despliegue de una tecnología política compleja” (p.8) que se constituye como una representación con efectos materiales tanto sociales como subjetivos.

Esta representación, “es la representación de una relación” (p.10) y por lo tanto, tiene un carácter performativo ya que, en la medida que se produce la representación del género, se construye el género, éste es proceso y producto de su representación. Esta relación, presente en las diferentes culturas, está organizada en sistemas sexo-género¹⁷, los cuales están estrechamente vinculados con aspectos políticos y económicos y por lo tanto, “ligados sistemáticamente a la organización desigual de la sociedad” (De Lauretis, 1999, p.11). En este sentido, Judith Butler (2007) observa que, aunque el género sea considerado una construcción, no significa que sea ilusorio o artificial, sino que, por el contrario, interviene los cuerpos, los con-forma, los materializa y los estiliza. En ellos se inscriben las expresiones de género que se producen a partir de la iteración continuada de normas sociales instauradas y mantenidas, que tienen como *efecto* otorgar un sentido de coherencia y continuidad a la persona, en una relación unívoca del sexo, el género, la práctica sexual y el deseo, la cual es interiorizada y naturalizada como parte del ser (pp.71-72).

En *Cuerpos que importan* (2002), esta autora hace un recorrido por las etimologías clásicas, donde la feminidad se asocia a la materialidad (relacionada con la materia, la matriz, la problemática de la reproducción, sitio de generación y causalidad) y lo masculino que se relaciona con la forma. La materia (materia e *hyle*), en el contexto griego y latino, no es un referente simple o en bruto, ni tampoco un referente que espera significación externa, sino que es siempre algo "temporizado", es potencialidad, la realización de la forma según Aristóteles, por eso “lo que importa de un objeto es su materia” (pp. 59-60). De ahí que,

¹⁷ El concepto de sistema sexo-género fue acuñado por la antropóloga cultural Gayle Rubin en su ensayo *El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo* (1986). Esta categoría hace referencia “a un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen las necesidades humanas transformadas” (p.97).

como lo afirma Butler, el juego de palabras presentes en el título de su libro (*Bodies that matter*) no es gratuito, ya que importar (*to matter*), es a la vez materializar y significar, lo cual constituye la inteligibilidad misma del cuerpo.

Como consecuencia de lo anterior, Butler considera también problemático pensar el cuerpo como una construcción meramente lingüística, un conjunto de significantes, puesto que esto pasaría por alto la materialidad del significante mismo y propone que:

concebir el cuerpo [y su materialidad] como algo construido exige reconcebir la significación de la construcción misma —ya que— sí ciertas construcciones parecen constitutivas, es decir, si tienen ese carácter de aquello “sin lo cual” no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos solo surgen, solo perduran, solo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generalizados (p.14).

Es por ello que al preguntarse por la identidad que engloba el término “mujer”, aún en su plural “mujeres”, Butler considera problemático asumirlo como sujeto político del feminismo,¹⁸ puesto que no solamente desconoce e invisibiliza la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas que configuran la experiencia histórica de las mujeres y la diversidad de sus cuerpos, sino que además, pasa por alto el hecho que los campos de representación lingüística y política definen con anterioridad los criterios para el reconocimiento de lo que se considera como sujeto¹⁹. Por eso, para Butler

Género no es un sustantivo, ni tampoco un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia del género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. [...] No existe una identidad de género detrás de las expresiones de género, esa identidad se construye performativamente por las mismas “expresiones”, que, al parecer, son resultado de ésta (2007, pp.84-85).

El énfasis recae aquí sobre la materia y las expresiones de género, vinculado a las condiciones de producción de imágenes fotográficas, pues sin importar que sean análogas o digitales, se necesita la materia del objeto para que la luz que refleja pueda ser registrada,

¹⁸ La utilización diferencial de los términos “mujer” y “mujeres” ha sido empleada en los discursos feministas para poner en evidencia la distancia entre el ideal normativo “la mujer” respecto a la experiencia histórica de las mujeres (De Lauretis, 1992, pp. 15-16).

¹⁹ Butler retomando los planteamientos de Foucault sobre los sistemas jurídicos de poder, resalta que los sistemas jurídicos producen a los sujetos que más tarde representan. En esta medida, los sujetos son producidos mediante prácticas excluyentes que se invisibilizan una vez que la estructura jurídica es determinada (2007, pp. 47-49).

capturada por el dispositivo fotográfico, y por ello, la presencia del cuerpo es una condición para la imagen fotográfica, más aún para aquellas imágenes autorreferenciales. En esta medida, concebir el género y el cuerpo como un mecanismo de construcción que es contingente (histórica y culturalmente) resulta útil políticamente en la medida que permite ampliar el espectro de configuraciones de género posibles y por lo tanto, “abre las capacidades de la acción” (Butler, 2007, p. 285). Comencé este nodo con una cita de Jacques Rancière quien observa una doble poética presente en la imagen fotográfica en la que los cuerpos anónimos hablan dos veces. Este aspecto será explorado en el nodo 3 donde indago cómo (nos) hablan hoy esos cuerpos —muchas veces considerados abyectos— y qué hacen las imágenes —en y con ellos— cuando surgen motivadas por el deseo de autorrepresentarse y son puestas a circular mediante los perfiles de redes sociales virtuales como Facebook.

La producción tecnológica del género

Michel Foucault observa en *Historia de la sexualidad* (1991) cómo el sexo, más que la causa, es un efecto de la sexualidad, orden discursivo del poder que emergerá durante el siglo XIX y que se servirá de una serie de tecnologías para su control —como lo es la constante y continuada medicalización del cuerpo desde ese momento—. De Lauretis (1999) propone que, así como la tecnología del sexo enunciada por Foucault se sirve de una serie de técnicas y discursos para regular y gestionar el poder en la modernidad, también podemos hablar de una(s) tecnología(s) del género, que se sirve(n) de técnicas y producciones discursivas para su producción y su control. Esta autora observa cómo la producción del género es continuada y permanente y sucede en diferentes dimensiones de la experiencia humana, no sólo por medio de lo que Althusser denominó los aparatos ideológicos del Estado (1974), sino en otros campos de la producción cultural y social, como la academia y la comunidad intelectual, las prácticas de vanguardia y las teorías radicales, incluyendo las propias teorías y prácticas feminista.

Siguiendo los análisis de la ideología desarrollados por Althusser, De Lauretis observa que, la representación social del género afecta su producción subjetiva —la autorrepresentación— y opera igualmente por medio de la *interpelación*²⁰, por lo tanto, la posibilidad de

²⁰ El lugar de la interpelación resulta central en las reflexiones sobre la ideología desarrolladas por Louis Althusser. Para este autor, la ideología trabaja por medio de la interpelación y de esta forma los individuos

deconstrucción de la noción de género puede ofrecer espacios para la agencia y la resistencia, ya que las representaciones de género como sus efectos materiales, pueden ser subvertidos y resignificados (1999, p. 9). De Lauretis (1992) concibe el cine como una tecnología social, un aparato cinematográfico que está “implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como subjetivo, [es] un trabajo de semiosis que produce efectos del significado y de percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores” (p. 63) y por consiguiente, lo considera también como una tecnología de género.

Luego de hacer un recorrido por diferentes autores que, desde un enfoque semiótico y desde las teorías de la percepción, han intentado dar cuenta de las particularidades del cine y la forma como se produce la significación, De Lauretis resalta los aportes de la crítica feminista de la representación, crítica que demuestra cómo las imágenes que circulan en nuestra cultura, están situadas dentro y pueden ser interpretadas desde el contexto abarcador de la ideología patriarcal, teniendo efectos sociales y subjetivos, estéticos y afectivos tanto en los hombres como en las mujeres. Esta autora propone, en sintonía con la crítica elaborada por Judith Butler, que así como “la inocencia histórica de las mujeres no es una categoría crítica sostenible para el feminismo, deberíamos pensar [y crear] más bien en las imágenes como productoras (potenciales) de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos” (1992, p.66). Reconoce además que, en el predominio de ciertas “imágenes positivas” de mujer, en cierta crítica feminista del cine, así como en la producción cinematográfica realizada por mujeres, se pone en evidencia “la legitimación social de cierto tipo de discurso feminista y de la consiguiente viabilidad de su explotación ideológica y comercial” (p. 95).

De Lauretis resalta que la crítica feminista del cine fue movilizada por el interés de entender, no sólo cómo se construye la representación del género por medio del aparato cinético, sino también por la forma como estas representaciones intervienen subjetivamente en la construcción de género de los espectadores/consumidores de tales imágenes. En este sentido, subraya que los aportes realizados por la crítica feminista contemporánea permiten reconocer

concretos se convierten en sujetos también concretos, quienes se constituyen como un efecto de la ideología. De esta forma, una de las funciones centrales de la ideología lo constituye el reconocimiento de las formas sociales como “naturales”, incluyendo la noción de sí, por ejemplo. Althusser afirma que “la existencia de la ideología y la interpelación de los individuos como sujetos es una y misma cosa” (1974, p.73)

cómo las teorías sobre el sexo, incluyendo la propuesta de Foucault, son de carácter androcentrado y han ignorado el carácter generizado de la sexualidad, supeditando y desconociendo la experiencia femenina de la sexualidad y definiéndola en relación con la sexualidad de los varones, y por lo tanto, permanecen y reproducen la ideología heterosexista de carácter logo/eurocentrado.

Retomando las reflexiones de Monique Wittig (2006) sobre el pensamiento y discurso heterosexual,²¹ De Lauretis problematiza la relación poder-saber que, aunque siempre es productora de conocimientos, significados y valores, tiene efectos positivos sobre los sujetos, pero también efectos de carácter opresivo, y por lo tanto, resalta como una cuestión central en las prácticas políticas, al igual que en la producción teórica, pensar esta relación, pues al igual que el cine, las teorías ofrecen representaciones con efectos materiales en la experiencia social y subjetiva de los individuos (1999, pp. 25-26). Por ello es que la crítica de los discursos relacionados con el género —incluyendo algunos enmarcados en el feminismo—, es necesaria, vital y hace parte de los esfuerzos por construir otros discursos, otras narrativas que contribuyan a definir y producir representaciones desde otra perspectiva.

La producción foto-científica de la diferencia

La fotografía surgió en las primeras décadas del siglo XIX y rápidamente se consolidó como una herramienta privilegiada en los procesos de comunicación en Occidente, estando vinculada desde sus orígenes a la construcción y representación de diferentes identidades, e incluso, de la realidad misma. Este nuevo invento para la producción de imágenes marcó una ruptura importante con las anteriores formas de representación ampliando de manera significativa el campo de lo visual en las sociedades modernas, transformando las miradas y las experiencias mediadas por diferentes tipos de representaciones visuales (Debray, 1994).

Es importante recordar que la fotografía es el resultado de diversas búsquedas para la fijación

²¹ Desde una perspectiva materialista y haciendo uso de su lenguaje y sus categorías centrales (lucha, clases, apropiación del trabajo etc.), Wittig observa que la categoría “sexo” al ser naturalizada somete a la “heterosexualización” a las mujeres, a quienes les es impuesto el trabajo de reproducir la especie, trabajo que al igual que otras de sus producciones, es apropiado por los hombres —como también lo es el trabajo de la clase obrera por la clase dominante—, participando directamente en la reproducción del sistema sexo-género heterosexual. De esta forma las mujeres se constituyen como seres sexuados/les visibles pero a su vez, son invisibilizadas como sujetos sociales.

química de las imágenes obtenidas por medio de la cámara oscura,²² dispositivo que era conocido y empleado desde el siglo XI por los árabes para el estudio de los cielos y que, posteriormente, sería ampliamente utilizado por los artistas europeos desde el renacimiento. Por lo tanto, la fotografía, que conjugaba la química y la física aplicada, fue considerada como una invención científica y presentada en 1839 en la Academia de la ciencia francesa como una herramienta eficaz para el registro fiel y objetivo de la realidad.

Esta nueva técnica de producción mecanizada de imágenes, encontró un terreno propicio para su difusión y aplicación en el contexto europeo, ya que respondía de manera satisfactoria con las búsquedas y expectativas presentes en estas sociedades durante el siglo XIX, particularmente las relacionadas con el conocimiento científico y positivista del mundo, así como la confianza depositada en los artefactos producidos industrialmente. Las imágenes producidas por este medio —de carácter mimético y tecnológico—, se constituyeron como un método satisfactorio para la representación de la realidad, acorde con la experiencia visual del mundo, lo cual consolidaría la idea de la “objetividad fotográfica”, idea que fundamentó en gran medida la concepción histórica y social de la fotografía y por consiguiente, determinó muchas de las prácticas en las cuales ella ha participado. Esta característica asignada a la fotografía²³, estuvo relacionada con las primeras conceptualizaciones sobre ella, que consideraban que la imagen fotográfica se producía por efecto directo de la luz y sin intervención del fotógrafo²⁴, quien desde ese momento se constituyó como auto-invisible, aspecto que fue central en los debates que se desarrollarían en la segunda mitad del siglo XIX en torno a las posibilidades expresivas y creativas de la imagen fotográfica y por consiguiente, su posible estatus como arte.

Concebida como prueba irrefutable de la verdad, la fotografía no solo obtuvo este estatus por

²² En entre los años 1820 y 1840 varios científicos descubrieron procesos similares para la fijación de las sales de plata entre ellos Nicéphore Niépce, Jacques Louis Mandé Daguerre e Hippolyte Bayard en Francia, William Fox Talbot en Inglaterra y Hércules de Florence en Brasil. Ver Newhall (2002) y Kossoy (2001).

²³ Pierre Bourdieu (2003) en su estudio sobre los usos sociales de la fotografía en los años 60, observa que “si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha atribuido (desde su origen) usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y sí, inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en definitiva, de un “lenguaje natural”, es porque, fundamentalmente, la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo con la representación del mundo que se impuso en Europa después del Quattrocento” (p. 136).

²⁴ El primer libro de fotografías, *The pencil of nature* (1884) recoge los calotipos de William Fox Talbot y pone en evidencia la idea de no intervención de la agencia humana en la producción de imágenes fotográficas presente en las primeras conceptualizaciones sobre la fotografía .

los procedimientos tecnológicos de tipo físico-químico y mecánico utilizados en su producción, sino que su legitimización, en tanto representación objetiva de la realidad se debió también a su amplia utilización en instituciones de control social como la policía, el manicomio, el hospital, la escuela y la familia, los medios de información y de comunicación en términos de Althusser, los aparatos represivos e ideológicos del Estado (1974). En este sentido, 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 para el conocimiento y *re-conocimiento* del “otro”: desconocido, exótico, diferente salvaje y/o anormal, excéntrico, en palabras de De Lauretis (1993), para su representación en un lugar subordinado y para la consolidación de estereotipos a partir de nociones como la raza, el género y la clase social, categorías atravesadas por relaciones de poder (Tagg, 2005).

Numerosos ejemplos tenemos de la forma instrumental como la fotografía se articuló a la producción de conocimientos a finales del siglo XIX. Son conocidos los ejercicios fotográficos desarrollados por Eadweard James Muybridge y Jules Marey sobre anatomía y fisiología humana y animal, las propuestas eugenésicas de Francis Galton y Joseph Gall — influenciadas por la teoría evolucionista de las especies de Charles Darwin—, como aquellas de Alphonse Bertillon en el campo de la ciencias judiciales y criminología y que están a la base de los sistemas de identificación oficial contemporáneos. También son significativos los trabajos realizados en el hospital de la Pitié-La Salpêtrière en la época del médico Jean Martin Charcot, reconocido por sus estudios sobre las enfermedades nerviosas, quien junto con Guillaume Duchenne, son considerados los padres de la psiquiatría y la neurología moderna; ambos recurrirían sistemáticamente a la utilización de la fotografía como herramienta de investigación, y como prueba de sus experimentaciones²⁵.

El interés por la raza —y la sexualidad— de aquellos no-blancos fue igualmente relevante en el siglo XIX, nuevo momento de expansión colonial de las naciones europeas, en el cual se consolidarían estereotipos sobre las características tanto intelectuales, como morales de aquellos que físicamente eran considerados diferentes. Por ello, el retrato antropológico, más allá de representar las diferencias morfológicas y raciales, constituye una representación del

²⁵ Didi-Huberman en desarrolla un interesante análisis donde observa cómo la práctica fotografía estuvo estrechamente relacionada con la emergencia de la histeria femenina y su producción performativa en *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007).

ejercicio del poder donde se ejerce un dominio simbólico —y material— sobre el cuerpo del “otro”, dominio que contribuyó al establecimiento y mantenimiento de los poderes coloniales hasta ya avanzado el siglo XX, pues y como lo afirma John Pultz (2003) “esas imágenes eran recordatorios del poder de los europeos: poder para poseer, sostener y mirar fotografías equivalía a una posesión simbólica de los cuerpo en ellas representadas” (p. 26). Un ejemplo de este tipo de imágenes lo constituyen los retratos de Carl Dammann, Francis Frith y de los hermanos Zangaki realizados en sus viajes a África y al Medio Oriente. Sus imágenes son ejemplo de la mirada sobre lo diferente, lo “otro”, una muestra que representa el orientalismo en el sentido desarrollado por Edward Said (2008), es decir, una forma discursiva en la que se establecen las relaciones entre occidente (hegemónico) y oriente (exótico), donde emerge la frontera entre un “ellos” y un “nosotros”.

Las fotografías elaboradas en el campo de la producción tecnocientífica²⁶, 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.

Críticas feministas a la producción de verdad y visualidad

Una de las preocupaciones que ha movilizado el trabajo de Donna Haraway (1995), está en el hecho de “problematizar aquello que se considera ajeno o no en el establecimiento de estándares de credibilidad y objetividad” (p. 312) en la producción científica, cuestión que está en el centro de la agenda de la crítica feminista y multicultural y de los estudios culturales de la ciencia actualmente. “La objetividad trata menos sobre el realismo que sobre la intersubjetividad” (2004, p. 230) señala Haraway, quien por consiguiente, considera que la ciencia es una “práctica retórica que debe tener en cuenta la estructura de hechos y artefactos,

²⁶ Retomo acá el término tecnocientífico en el sentido propuesto por 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).

así como de actores lingüísticamente mediados que interpretan el juego del conocimiento mediante el lenguaje” (p. 317) y subraya que, “la forma en la ciencia es la retórica social que configura el mundo en objetos efectivos. Es una práctica de persuasiones que cambian el mundo” (*ibídem*). Esta autora se pregunta por una versión feminista de la objetividad y propone una objetividad encarnada a partir de una nueva visión, que ponga de manifiesto el lugar de enunciación y evidencie la perspectiva particular y específica en la producción de conocimientos, lo que ha teorizado como “conocimiento situado” (pp. 313-346), el cual ofrece una posibilidad para desmarcarse de la trascendencia y universalidad que han marcado la producción de conocimiento en la modernidad, que ha sido de carácter euro/logo y androcentrado. Es por esto que Haraway propone una deconstrucción del “testigo modesto” para ser resignificada (2004), esta figura, que retoma de Shapin y Shaffer²⁷ y encarnada en Robert Boyle²⁸, representa el sujeto del conocimiento objetivo en términos positivos, el sujeto conocedor-legítimo moderno. Según esta autora, el nuevo testigo_modesto “es más corporal, más desviado y casi opaco ópticamente [y] se ocupa de reconfigurar los sujetos, los objetos y el comercio comunicativo de la tecnociencia, [y producir] un tipo de vínculos diferentes” (p. 41).²⁹

Para este desplazamiento, Haraway pone de manifiesto que en la emergencia del testigo modesto —“una posición de sujeto” que configura la vida experimental—, éste se auto-constituye como invisible y transparente, para ocupar un lugar de poder y de autoridad en la legitimación de la producción científica moderna. Como consecuencia de ello, la auto-invisibilidad del sujeto es una característica de la ciencia moderna, europea y masculina, marcada por valores como la modestia y el heroísmo. Esta auto-invisibilidad es lo que le permite, justamente, dar legitimidad a sus narraciones, que dejan de ser consideradas relatos, representaciones y documentos contruidos, que tienen la capacidad de dar forma a los hechos, y que se auto-constituyen en testimonios “objetivos” de los hechos y fenómenos del

²⁷ Haraway (2004) retoma la figura simbólica de Robert Boyle, considerado el padre de la química moderna y fundador de la vida experimental, así como las circunstancias que rodearon la invención de la bomba de vacío, para dar cuenta de cómo emerge este nuevo sujeto. Shapin y Shaffer *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle and the experimental Life* (1985)

²⁸ Para Haraway la figura de Robert Boyle además de ser un símbolo de la vida experimental, representa como forma de «conocimiento situado» (2004, p. 43)

²⁹ En el marco de las asignaturas cursadas en la maestría desarrolle algunos trabajos fotográficos como forma de aproximación a los diferentes temas de los seminarios. Una serie de retratos fueron realizados inspirados en la propuesta de Haraway y su testigo modesto@ con la intención de visibilizar la interseccionalidad de categorías como género, sexo y clase. Ver anexo 3.

mundo, considerados como cosas dadas.³⁰

De esta forma, resalta que la independencia que adquiriría la producción científica de la política y la religión en este momento, se constituiría en un gesto fundador de la modernidad. Siguiendo la propuesta de Shapin y Shaffer, observa que alrededor de la bomba de vacío surgirían tres tecnologías constitutivas de la nueva forma de vida experimental: una tecnología material (el artefacto: la bomba de vacío), una tecnología literaria (la escritura científica) y una tecnología social (las convenciones y regulaciones para la legitimación de la ciencia y las relaciones entre científicos), tecnologías que tenían como función ser un “recurso objetivador” del conocimiento. Con ellas, también emergería un nuevo espacio —el laboratorio— como teatro de persuasión, de carácter público pero delimitado y con regulaciones precisas respecto a quienes estarían en condiciones de dar testimonio creíble sobre las observaciones (pp. 42-43).

Haraway observa que, tanto la objetividad como la credibilidad están conectadas con la pregunta sobre la modestia, y plantea una crítica tanto a Shapin y Shaffer, así como a otras teóricas y teóricos de las ciencias, por asumir que el género es “una categoría funcionalista preconfigurada”, que hombres y mujeres están “genéricamente” preconstituídos como resultado de la diferencia sexual, desconociendo que el género, más que una condición ontológica, es una relación social atravesada por otras categorías. Esto motiva en ella la pregunta por “si el género, con todas sus enmarañadas ligaduras con otros sistemas de relaciones estratificadas, estaba en juego en las reconfiguraciones del conocimiento y la práctica que constituyeron la ciencia moderna” (p. 45) y pone en evidencia que, en este momento fundador de la ciencia, se excluyó lo genéricamente considerado femenino (ya que la mujer no tenía el estatus social de independencia y de modestia para ser un testigo creíble), y por lo tanto, desde el momento mismo de la emergencia de la vida experimental, se

³⁰ Haraway (2004) reconoce además el lugar de una forma de lo visual sintetizada en las perspectiva albertiniana en la ciencia moderna y afirma:

En la tecnología visual del Renacimiento implosionan forma y narrativa: ambas solo parecen revelar lo que ya estaba allí, esperando ser develado o descubierto. Esta epistemología sustenta el sentido europeo heredado de lo que es considerado realidad en la cultura, creída por muchos de sus practicantes como trascendente a toda cultura, llamada ciencia moderna. La realidad, tal como se ha conocido en occidente en el relato y la imagen durante muchos cientos de años, es un *efecto* pero no puede ser reconocida como tal sin una gran angustia moral y epistemológica. El sentido occidental moderno asociado a “lo real” y a lo “natural” fue adquirido a partir de un conjunto de innovaciones fundamentales en la tecnología visual iniciada en el renacimiento (p. 213).

propició la exclusión de las mujeres, así como de las prácticas y símbolos considerados femeninos de la producción científica —y de sus verdades—, convirtiéndose de esta manera, en una tecnología del género (p. 46).

En este proceso se darían dos operaciones significativas y fundadoras de la ciencia de carácter positivo. Por una parte, las características de género del testigo modesto serían cada vez más invisibles (transparentes) y en este movimiento, se fundamentarían los discursos excluyentes y hegemónicos sobre la raza, la sexualidad y las relaciones de clase —los “otros”— que emergerían como informes científicos objetivos. Y por otra, como efecto de este movimiento, las entidades marcadas por estas categorías estarían excluidas de la posibilidad de producir conocimiento y de proponer interpretaciones posibles y legítimas de la realidad, en el marco de la producción científica objetiva, ya que: “Ser el objeto de la visión, en lugar de la fuente auto-invisible y modesta de la visión, significa ser despojada de agencia” (p. 51). Esta postura epistemológica que ha marcado gran parte de la producción tecno-científica moderna, y que se asienta en la división entre sujeto y objeto de conocimiento, también ha producido una concepción particular de la naturaleza, caracterizada por relaciones de fuerza y de violencia, concepción que es puesta en cuestión en la obra de Haraway.

Como consecuencia de esta observación surge una pregunta por la epistemología y la manera cómo se ha construido el conocimiento sobre la ciencia. La forma en la cual se han propuesto las preguntas y cómo las relaciones de género (también) han operado en sus planteamientos, incidiendo en el establecimiento de los límites de lo que llamamos ciencia, fronteras que operan a partir de dicotomías como subjetivo/objetivo, razón/emoción, político/técnico, abstracto/concreto, creíble/ridículo, legítimo/ilegítimo, público/privado, primitivo/civilizado, animal/humano, categorías que han configurado y determinado la producción del conocimiento científico en la modernidad. En este sentido, la autora hace una fuerte crítica a la comunidad científica, que, aunque se propone demostrar “que las entidades se construyen en la tecnociencia durante la acción de producción de conocimiento y no antes de que esta comience” (p. 47) de forma sorprendente parten de seres empíricos preconfigurados genéricamente presentes en estos teatros de persuasión.

Ahora bien, el punto de vista y los cuestionamientos propuestos por Haraway minan la idea de “la objetividad” en la práctica tecnocientífica, idea que se produce a sí misma como “la

cultura de la no cultura”³¹ y permite reconocer cómo muchas concepciones y legados conceptuales y prácticos originados en estos momentos fundadores de la ciencia moderna, siguen siendo poderosamente operativos y cómo estas narrativas asentadas sobre la “objetividad”, surgidas en el marco de la revolución científica del siglo XVI, siguen siendo un obstáculo para la producción de una tecnociencia autocrítica y comprometida con los conocimientos situados. En este sentido, Haraway pone en evidencia la falta de atención y la forma insuficiente en la que han sido analizados estos tropos y narrativas básicas de la constitución de la ciencia desde los estudios culturales de la ciencia y la tecnología, y resalta que, las posturas teóricas de oposición crítica parten de que “tanto los hechos como los testimonios son constituidos en los encuentros que constituyen la práctica tecnocientífica. Tanto los sujetos como los objetos son fraguados y etiquetados en el crisol de prácticas localizadas específicas” (p. 54).

Esta falta de atención que señala Haraway respecto a los vínculos entre la emergencia del campo científico y la producción diferencial de las identidades de género, es también evidente en las reflexiones respecto a la imagen fotográfica que han puesto su atención en las particularidades de esta tecnología respecto a otras formas de producción visual³². A continuación, me interesa poner en evidencia cómo la fotografía y su uso instrumental articulado a diferentes campos de la producción del saber, ha sido una agente activo en la producción de la diferencia, y por lo tanto, en la configuración y reubicación de las fronteras sexuales y de género que operan en la modernidad.

Para Haraway, la bomba del vacío, figura metonímica del instrumento tecnocientífico en general (2004, p. 312), desempeñó un papel central en la producción de una forma de vida experimental, así como en la emergencia de un nuevo sujeto, el “testigo modesto”, que están en el corazón de la producción tecnocientífica moderna, por lo que, la ciencia constituye para esta autora, una tecnología de género; así mismo, podríamos pensar que la fotografía es

³¹ Expresión que Haraway retoma de Sharon Traweel (1988).

³² En muchos de los textos clásicos acerca de la fotografía, se puede observar que un interés por determinar las cualidades ontológicas y diferenciadoras de este medio respecto a otras formas de representación, movilizaron gran parte de la producción teórica sobre ella, además, al enfocarse en las imágenes producidas con intenciones artísticas. Sin embargo, en las últimas décadas se observa un renovado interés desde las ciencias sociales por los usos y las prácticas cotidianas de la fotografía así como sus posibilidades en tanto productora de conocimientos. Para una revisión sobre las reflexiones más relevantes al respecto ver Fontcuberta (1990) y Gómez (2013).

también una tecnología de género —al igual que el cine para De Lauretis—. En este caso, y haciendo un paralelo con la bomba de vacío, podemos decir que la fotografía desempeñó un papel importante en la producción y articulación de tres nuevas tecnologías centrales en la producción cultural del siglo XX. Primero, una tecnología material, encarnada en la cámara fotográfica y por extensión los dispositivos técnicos de captura de imágenes³³, una representacional, encarnada en la imagen tecnológica y sus certezas y asentada en la característica indicial del registro fotográfico³⁴, y finalmente, una social, entendida como la forma en la que se regula quiénes pueden hacer fotografías cuándo y cómo, así como los espacios discursivos³⁵ donde se producirían y circularían estas imágenes.

La popularización y masificación de la imagen fotográfica, particularmente del retrato a partir de la segunda mitad del siglo XIX, al igual que 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 heterocentrada, el cual establece una concordancia entre un sexo, un género, una sexualidad y el 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”

³³ A partir de la invención de la fotografía, se desarrollarían otras herramientas tecnológicas para la observación y control del cuerpo, particularmente en el campo de la medicina como la radiografía (1885) y posteriormente, diferentes técnicas para la producción de imágenes internas del cuerpo como la gammagrafía, la ecografía, la tomografía entre otras. Ver Moulin A. “El cuerpo frente a la medicina” (pp. 29-79). En: *La historia del cuerpo Vol. III*. (2006). De Jean-Jacques Courtine (eds).

³⁴ El carácter indicial de la fotografía surge de su producción como huella lumínica de lo real, ya que se establece una relación de conexión física con el referente representado lo cual determina su especificidad en el universo de las representaciones visuales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en la clasificación de los signos propuesta por Charles Peirce, el carácter icónico, simbólico e inicial no es excluyente y en una imagen podemos encontrar estas tres dimensiones del signo. Este aspecto es desarrollado ampliamente por Philippe Dubois en *El Acto fotográfico. Pragmática del índice y efectos de ausencia* (2008).

³⁵ Rosalind Krauss (2002) en la crítica respecto a la forma como se ha construido la historia de la fotografía siguiendo los métodos y lógicas propias de la historia del arte, observa cómo el sentido y valor de las imágenes está estrechamente articulado a los “espacios discursivos” donde emerge o se presenta la imagen fotográfica.

(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, también 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).

Producciones provocativas y apropiaciones subversivas de la fotografía

Al estar las imágenes estrechamente vinculadas con la producción de diferencias, y de la mujer en particular como “locus de la sexualidad, sede del placer visual, o suelo para la mirada” (De Lauretis, 1992, p. 64), De Lauretis subraya que pensar la creación de imágenes es central para el feminismo y que es necesario reflexionar sobre —y por medio de ellas— para alcanzar una comprensión rigurosa y políticamente útil de los procesos articulados y vehiculados por la imagen en la producción de las diferencias de género. Retomando uno de los aportes centrales del feminismo, la conciencia de que lo personal es político, esta autora plantea que, éste posicionamiento debe producir una serie de desplazamientos de los términos, las valoraciones y los espacios donde median las imágenes, superando los análisis que parten de simples oposiciones entre imágenes positivas o negativas, los cuales son necesarios para reconceptualizar las relaciones que ligan la dimensión social con la producción subjetiva (p. 94).

De Lauretis observa cómo en el cine, la narratividad y el placer visual constituyen un marco de referencia relacionado íntimamente con el deseo, subrayando que han sido los varones

quienes históricamente han definido “lo visible” en el cine — observación que es válida para otros ámbitos de la producción visual y cultural—, “determinando el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado, en función de esquemas perceptivos y conceptuales proporcionados por las formaciones ideológicas y sociales patriarcales” (1992, p.110). Esta reflexión está en sintonía con las desarrolladas por Laura Mulvey (2001) quien en su crítica al “cine dominante”, encarnado en la producción de Hollywood, subraya que éste se ha consolidado a partir de la manipulación del placer visual codificando lo erótico en un lenguaje patriarcal (p. 366). Mulvey remarca que en un mundo ordenado por la división desigual de los sexos, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino y en este marco, la figura femenina es cosificada y exhibida, por consiguiente “ella connota “para-ser-miradabilidad” (*to be looket-at-ness*)” (p.370)³⁶.

Por esto, De Lauretis propone que la producción feminista —sea teórica o en sus prácticas de creación de imágenes— debe articular “las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión” (1992, p.111) para poder definir otro marco de referencia y posibilitar otras formas de deseo a partir de las contradicciones perceptivas y semánticas en las imágenes, necesarias para desestabilizar y subvertir las formaciones dominantes. En consecuencia, plantea que el problema es “cómo reconstruir y organizar la visión a partir del “imposible” lugar del deseo femenino, el lugar histórico de las espectadoras, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en la pantalla, y como representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando” (p. 113).

Esta autora reconoce que es posiblemente en los márgenes del discurso hegemónico donde se manifiestan sus fisuras y sus contradicciones, donde puede surgir un espacio de resistencia en

³⁶ Un ejemplo de cómo en los análisis sobre la visión y la visualidad, el lugar de la mujer y de la mirada femenina se produce en relación a la mirada masculina es evidente en el planteamiento de John Berger (2012) quien afirma:

Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado [...]. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada por la imagen de sí misma [...] desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente. [...] los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres, Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la relación entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente, en un objeto visual, en una visión” (pp. 54-55).

el cual reformular el género y su producción. De Lauretis afirma:

Pero los términos de una construcción diferente del género, prosigue hoy a través de diferentes tecnologías del género (por ejemplo el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente también subsiste en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de la resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación (1999, p. 25).

Los planteamientos de De Lauretis hacen que surjan preguntas sobre cuándo esos sujetos excéntricos, esos sujetos que han sido excluidos de la posibilidad de representarse, toman una cámara y la dirigen hacia sí: ¿qué efectos tienen esas imágenes sobre ellos y sus cuerpos? ¿Cómo ellas nos afectan? ¿Podemos considerar que las transformaciones en las prácticas fotográficas articuladas a la proliferación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, pueden propiciar el surgimiento de imágenes donde se exprese de manera diferente lo humano? ¿Cómo pueden ellas incidir y resignificar la experiencia de los sujetos? Con este cúmulo de preguntas, me lanzo a explorar otros universos, partiendo del hecho que, la performatividad, no solo contribuye a mantener el orden establecido y su reproducción, sino que a su vez, posibilita espacios de resistencia y de subversión de los discursos hegemónicos.

A continuación, paso a revisar el trabajo de Ángela Robles y Andrea Barragán, dos artistas egresadas de la Universidad Javeriana, quienes, a mi modo de ver, responden a la invitación formulada por De Lauretis. Considero que su propuesta artística, efectúa una apropiación de la fotografía para plantear un ejercicio crítico sobre las representaciones de género y por ello, sus propuestas son una práctica feminista que articula la creación, la crítica y el activismo, ya que “podemos hablar de “teoría” feminista [y por extensión de práctica], solo cuando esta interroga sus propios fundamentos e interpretaciones críticas, sus términos, sus prácticas lingüísticas y de producción de visibilidad” (De Lauretis citada por Preciado 2008, p. 82).

Antes de comenzar la reflexión sobre el trabajo de estas dos artistas, quisiera referirme a la forma como entré en contacto con ellas y con sus propuestas. Hace algunos meses, cuando estaba formulando mi proyecto, en una clase de la maestría se habló de los afiches de Alias

Angelita³⁷, afiches que había visto en las calles de Chapinero. Resultó que Ángela, era uno de los contactos de una de mis contactos en Facebook y también había sido estudiante de una de mis grandes amigas, Andrea García, así que decidí invitarla a ser parte de mi red, al igual que Andrea, quien era su compañera en ese momento. Durante aproximadamente seis meses estuve pendiente de las fotografías que publicaban en sus perfiles al igual de sus actividades en la plataforma, hasta que un día decidí hablarle a Ángela por medio del chat. Deseaba hacerle algunas fotografías para uno de mis trabajos, y contarle acerca de mi proyecto. Me sentí muy extraña en un principio escribiéndole a alguien quien no conocía personalmente, pero viendo la fluidez, comenzó una larga conversación, sorprendiéndome su calidez y espontaneidad cuando comenzamos a interactuar. Finalmente y después de algunos intentos fallidos, nos encontramos y nos hemos seguido encontrando, virtualmente pero también en otros espacios, siendo este encuentro tan revelador como inquietante para mí. Este encuentro sería una de las entradas a la red para este análisis.

Alias Angelita ha desarrollado una serie de carteles llamada *¿Dijo usted lesbiana?* (2010) a partir de palabras denigrantes e insultos como machorras, gayinas, camioneras, areperas, utilizados para referirse a las mujeres lesbianas en Bogotá (ver anexo 4). Andrea Barragán, por su parte, utiliza diferentes estrategias como el video y la performance, —encarnando a “Serguei Ltda.” a quien ella define como “una marica”—, para denunciar las prácticas sexistas y machistas arraigadas en la cultura, la violencia de sus gestos, produciendo contra-representaciones con el fin de subvertir los estereotipos de género³⁸ (Ver Anexo 5).

En sus propuestas creativas, estas dos jóvenes recurren a medios como la fotografía y utilizan estrategias como la apropiación y la citación de imágenes y de referentes de la cultura popular colombiana y latinoamericana, retomando elementos simbólicos que resuenan e interpelan a los y las espectadoras, imágenes con las que intervienen diferentes espacios como las calles de Chapinero y las redes sociales virtuales (Ver Anexo 6 y 7). Para estas dos mujeres, el

³⁷ Alias Angelita es el seudónimo que utiliza Ángela Robles tanto en la presentación de su trabajo como en su perfil de Facebook. El término Alias hace referencia a un nombre que se utiliza en lugar de otro, a un sobre nombre, sin embargo en el contexto colombiano, los “alias” están particularmente vinculados a los sobrenombres de personas vinculadas con la violencia y la ilegalidad. En el caso de Ángela, el origen cristiano de su nombre hace referencia a los ángeles, mensajeros de dios, en esa medida, su seudónimo Alias Angelita constituye un juego de palabras que pone de manifiesta la tensión entre el nombre y lo correcto en términos cristianos. A lo largo de este texto me referiré a ella tanto con su nombre como su alias.

³⁸ Presentación del trabajo de Andrea Barragán el 12 de octubre de 2011, en la clase *Teorías y prácticas feministas y queer*, Maestría en Estudios culturales.

problema de la representación es central en su obra, ya que consideran que es a partir de la construcción de sentidos y significados vehiculados por las representaciones que circulan socialmente, que se condicionan y se reproducen las diferencias de sexo y de género, y también, sus violencias.

Las estrategias de la citación y la apropiación han sido ampliamente utilizadas en diferentes campos de la producción cultural contemporánea, tal como lo señala Douglas Crimp (2003), aunque no por ello pueden considerarse hoy en día como una postura particular hacia la cultura, pues como lo subraya este autor “Si todos los aspectos de la cultura utilizan esta nueva operación, entonces la operación en sí misma no puede indicar una reflexión [crítica] sobre la cultura” (p. 43). Empero, en el caso de la propuesta artística de estas dos mujeres, podemos reconocer una mirada crítica, que surge de su experiencia lesbiana en el marco del sistema heterocentrado y heteronormativo que opera en nuestra cultura, y por lo tanto, esta experiencia las ubica como “sujetos con doble visión” y su propuesta surge de una forma de “conocimiento situado”³⁹, en los términos propuestos por Haraway. Para Ángela y Andrea su trabajo artístico constituye una apuesta vital y liberadora pero también un ejercicio de carácter personal y político.

En el caso de Alias Angelita, ella relata que su trabajo surge a partir de la pregunta ¿cómo se puede representar a las lesbianas? y retoma las reflexiones de Estrella de Diego (1992) quien propone que “La única alternativa posible sea *desiconificar* a través de un proceso que implique la mirada dominante a través de sus estrategias más establecidas y, una vez que esté allí, hacer que se encuentre con algo que no esperaba” (De Diego citada por Robles 2010, p 42). Es por ello que presenta en sus afiches una serie de fotografías pornográficas como una forma de apropiación de la mirada dominante heterosexual, implicándola pero desestabilizándola al articularla con las palabras que remiten al universo lésbico como

³⁹ Esta “doble visión” postulada por Haraway hace eco a otras propuesta que desde los feminismos de color y de frontera se han elaborado. Para Gloria Anzaldúa (1999), aquellos quienes han sido expulsados o excluidos por ser diferentes son más sensibles de desarrollar eso que ella llama *la facultad*, o sea “the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities”, lo cual es necesario y constituye una estrategia de sobrevivencia para aquellos que ha experimentado la violencia y la opresión. Esta autora resalta además otro aspecto de la facultad, que se manifiesta en esas rupturas de los modos de percepción cotidianos, haciendo que la mirada se vuelva más aguda y penetrante hasta producir otra forma de conciencia (p.60-61), una conciencia diferencial. Por otra parte, Chela Sandoval (2004) se refiere a una forma de “conciencia oposicional” que surge gracias a un conjunto de tecnologías que ella enuncia como parte de la “metodología de la oprimida” Según Sandoval, la metodología de la oprimida produce formas de agencia y conciencia que posibilitan modos efectivos de supervivencia en las actuales condiciones transnacionales y posmodernas

“machorras, camioneras, areperas, gayinas”, y por lo tanto, poniendo en evidencia algo que no puede ser apropiado por esa mirada, que se le escapa⁴⁰.

En la propuesta de Serguei Ltda., Andrea recurre a elementos significantes del macho y de la hombría, como por ejemplo el bigote y la barba, pero utiliza para su construcción materiales que están connotados como femeninos, tales como la escarcha o las lentejuelas, con el fin de poner en tensión los elementos y referentes de las representaciones tradicionales de lo femenino y lo masculino y así, saturar las representaciones tradicionales del género por medio de una estrategia *Drag King*. Con respecto a esto, Beatriz Preciado (2008) subraya cómo el género funciona como un “programa operativo” que condiciona la experiencia perceptiva y sensorial que conforman nuestros deseos, afectos, identidades, y observa que, para desmontar esas “programaciones de género” son necesarias estrategias de desnaturalización y desidentificación entre las que reconoce la apuesta *Drag King* como una de tantas operaciones posibles para ello (p. 90)

Ángela y Andrea reconocen la importancia de la red para la producción y circulación de sus propuestas, por medio de blogs y redes sociales virtuales como Flickr y Facebook, en las cuales ambas son muy activas, y en las que, también han encontrado estrategias de resistencia para poder escapar a los ejercicios de control y de regulación, relacionados con la heteronormativización de los cuerpos que allí operan. Andrea relata que su trabajo creativo fue motivado por una necesidad profunda de nombrarse desde la diferencia y partió de la pregunta ¿Quién no soy yo?, pregunta que emerge de la conciencia de que es imposible existir fuera de un sistema sexo-género⁴¹. También resalta que su trabajo parte del reconocimiento de que su experiencia y su subjetividad como una mujer lesbiana es significativa, y por lo tanto, desea proponer una imaginaria lésbica que se sirva de la confusión de los roles socialmente establecidos, para articular su crítica al sistema heterosexual dominante y, de este modo, proponer una ruptura con los modelos de representación de género tradicionales. A ella no le interesa enmarcarse y ni asumir lugares

⁴⁰ Entrevista realizada el 21 de octubre de 2010. La propuesta de Ángela Robles responde a un proceso de rastreo y de investigación sobre las representaciones de las minorías sexuales donde encontró múltiples imágenes de lo trans y de la homosexualidad masculina, pero una importante ausencia de representaciones de mujeres lesbianas. Ver Robles (2010) *Las Palabras y los cuerpos*. Respecto a la visibilidad lésbica en la ciudad de Bogotá y su relación con la memoria y con el archivo ver Cabrera y Gómez (2011).

⁴¹ Presentación del trabajo de Andrea Barragán realizada 12 de octubre de 2011 en la clase *Teorías y prácticas feministas y queer*, Maestría en Estudios culturales.

permanentes como hombre o mujer y en ello radica su lucha, en no poder ser encasillada, marcada, determinada. Por esto, su estrategia transformista y de frontera adquiere un lugar significativo no solo en su obra, sino también en su experiencia⁴². Subraya que la internet es una herramienta central tanto para la producción como para la puesta en circulación de su trabajo. La red constituye para ella una fuente importante de representaciones de género — particularmente aquellas de la cultura popular— que en su trabajo son apropiadas, por ejemplo las frases que acompañan sus afiches sobre la masculinidad. Me decía que la frase “un hombre no es un hombre mientras no oye su nombre de labios de un mujer” de Antonio Machado, la encontró navegando, y que de otra forma, probablemente no la hubiera conocido.

Siento que el trabajo de estas dos mujeres está muy en sintonía con la propuesta de Itziar Ziga (2009) quien se interesa por “la confluencia entre puesta en escena hiperfemenina púton y posicionamiento antipatriarcal” (p. 56), particularmente la propuesta de Alias Angelita. Ziga reconoce la imposibilidad que tenemos las mujeres de construirnos al margen de la mirada masculina hegemónica, pero resalta cómo los cuerpos rebeldes, las mujeres insumisas, las mujeres hiperfeminizadas, las mujeres trans y lesbianas, desestabilizan esa mirada y la ponen en jaque, al no estar disponibles sexualmente para los machos, y por lo tanto, no poder ser apropiadas y dominadas completamente por su mirada. Al igual que Ziga, estas artistas no reivindican la femineidad de “las chicas buenas sino de las perras malas” (p. 35) tal como lo evidencian algunas de las piezas gráficas de Alias, que enuncian “las lesbianas somos malas y podemos ser peores” y así, por medio de sus creaciones Ziga, Alias Angelita y Andrea, afirman sus “identidades torcidas como respuesta a la negación, como resistencia al ocultamiento, por venganza, por placer y por rabia” (Ziga, 2009, p. 37).

Al observar el trabajo de Alias Angelita y Andrea Barragán, siento que ellas están explorando los caminos propuestos por De Lauretis, de la misma forma que otras mujeres que han acompañado la escritura de este texto —y otras tantas que aún no conozco y no nombro en este relato—. A partir de un movimiento y una conciencia diferencial, en su trabajo visual, se produce una construcción del género diferente, que recurre a la autorrepresentación en los márgenes del contrato social heterosexual y por lo tanto, subvierten las tecnologías y las

⁴² Ver Cartel Urbano en <http://www.cartelurbano.com/node/3841> recuperado el 24 de noviembre de 2011. También en la conversación sostenida el 28 de noviembre vía skype.

formas hegemónicas para la producción del género, en la medida que buscan esa doble articulación en la mirada femenina, por consiguiente, intervienen la organización de la visión y los visibles diferentes. Vuelvo y miro su trabajo, entro y salgo de la red.

En una comunicación que tuvimos después de nuestro primer encuentro, les escribía que me alegraba haberlas conocido y que ahora veía algo positivo en una experiencia dolorosa que tuve tiempo atrás, pues a lo mejor en otras circunstancias hubiera optado por otro tipo de metodología u otras formas de aproximación a su trabajo y al mío. Andrea me contestó lo siguiente: “repetiré una frase que escuché hace poco, después contaré la historia, pero decía: No hay cosas buenas o malas, sólo necesarias”⁴³. Durante muchas noches me pregunté ¿necesarias? ¿necesarias para qué?, pienso mientras escribo este texto, que fueron necesarias para decidirme a descolonizar mi cuerpo, y con él, mis deseos y mis afectos, necesarias para experimentar otras formas de placer y reconocer las posibilidades creadoras de mi experiencia, o al menos han sido necesarias para preguntarme por ello y tratar de ver, como lo hace Beatriz Preciado, cómo mis desazones y mis tristezas al igual que otros afectos y sentimientos, están atravesados por lo que no es mío. Porque como Gloria Anzaldúa (1999), he crecido y al igual que ella, quisiera botar “...las costumbres y los valores de mi cultura que me traicionan, [y también recoger] las costumbres que por el tiempo se han probado y las costumbres de respeto a las mujeres” (p. 37).

⁴³ Mensaje de correo del 25 de octubre de 2010

Nodo 2

Hipervínculos: nuevas tecnologías e imagen

“Les hablo de una transformación subliminal y paralela, a los cambios épicos, inadvertida, como la erosión del tintineo de una gota sobre la piedra, como la acción de los universos simbólicos sobre los cuerpos (lenta pero crucial)”
Remedios Zafra (2012, p.14)

Las personas de mi generación, aquellas que nacimos en las últimas décadas del siglo XX, hemos experimentado, no sin dificultad, las transmutaciones en las formas de relacionarnos que han generado las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información, y particularmente internet. Observamos, a veces con fascinación, como en mi caso, en otros con reserva, cómo nuestra experiencia está cada vez más vinculada a las nuevas tecnologías y a los nuevos escenarios virtuales que promueven.

Abrí mi primera cuenta de correo electrónico en el año 2000. En ese momento acababa de terminar mis estudios en fotografía y residía en la ciudad de Bruselas. No disponía en aquel entonces ni de un computador personal, ni de conexión doméstica a internet, esto solo sucedió a partir de 2005. Sin embargo, aún recuerdo la emoción que experimenté en aquel café internet cerca de la Av. Louise, una tarde de enero cuando encontré el primer mensaje electrónico en la bandeja de entrada de mi correo, que todavía conservo. Se acababa así la ansiedad y la espera de 10 o 15 días, tiempo que tardaba una carta en llegar desde Colombia a mis manos, si llegaba.

Cuando estaba en la escuela, ya se entreveía que la digitalización de la imagen constituiría el futuro inevitable de la fotografía, comenzaba a popularizarse el uso de nuevas herramientas como el escáner y nos maravillábamos ante las posibilidades que nos ofrecían los programas de edición de imagen como Photoshop⁴⁴. Poco a poco, las tecnologías digitales estaban más presentes en el cotidiano de las personas, pero aún parecía lejana la amplia difusión que

⁴⁴ Las dimensiones de la transformación que en el campo de la fotografía se han producido en las dos últimas décadas se refleja en el desarrollo y diversificación de software para el procesamiento de imágenes digitales como Photoshop. En relación con ello, Gómez (2013), siguiendo a Meyer (2005, 2008) sostiene que: ‘Photoshop quizá haya cambiado más en diez años que lo que el cuarto oscuro lo hizo en setenta. La clave, que la misma historia del Photoshop representa con tino, es que la fotografía parece hacerse vuelto un “movimiento computacional”’ (p. 207).

tienen hoy en día. En más de una oportunidad me he preguntado cuáles hubieran sido las decisiones respecto al lugar de mi residencia, si en aquella época hubiera tenido las facilidades que tengo hoy para comunicarme con mi familia y mis amigos. Comunicación permanente por correo electrónico o mediante mensajería instantánea, videollamadas por tiempo ilimitado y casi gratuitamente. En ese tiempo no dimensionaba, ni siquiera entreveía, cómo ellas transformarían sustancialmente mi experiencia con las imágenes fotográficas, con mi cuerpo y con el mundo, como transformarían mi propia subjetividad. A continuación, presento algunas conceptualizaciones y reflexiones elaboradas a partir de la promoción de las nuevas tecnologías y sus efectos en las sociedades contemporáneas, el interés y el impacto que ellas han operado en la vida cotidiana, ha generado una amplia y extensa literatura desde diferentes campos disciplinarios que van desde la sociología y la antropología, hasta las teorías de la comunicación y nuevos medios. Así que soy consciente de que esta revisión solo da cuenta de un limitado espectro de las múltiples interpretaciones que ellas han generado, pero que considero, han sido significativas para su conceptualización.

El ciberespacio. Un escenario de posibilidad

Con la amplia proliferación que tendrán estas tecnologías en la última década del siglo XX y la popularización de la Internet, y particularmente con la emergencia de las redes sociales virtuales en el marco de la Web 2.0, surgirá un interés particular desde diferentes campos, por entender cómo este escenario propicia la emergencia de nuevas formas de construcción de la identidad tanto individual como colectiva en el marco de lo que se ha llamado cibercultura.

La cibercultura, según Pierre Levy (2007), “designa el conjunto de las técnicas (materiales e intelectuales), de las prácticas, de las actitudes, de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio” (p. 1). En él se propician unos tipos de relaciones interpersonales que son independientes del lugar geográfico y de las coincidencias temporales (en comunicaciones asincrónicas), trastocando de manera significativa las relaciones entre los sujetos y a su vez, de los sujetos con el espacio y el tiempo.

Levy 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, 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” y es por ello que “virtualidad y actualidad son solamente dos modos diferentes de la realidad” (2007, p. 33). Además, la interconexión, la creación de comunidades virtuales y la inteligencia colectiva son destacadas por este autor como tres de los principios que han orientado el crecimiento del ciberespacio.

En este sentido, las comunidades virtuales que surgen en el ciberespacio, lo hacen a partir de las afinidades de intereses y de conocimientos en un proceso de cooperación o de intercambio, como una prolongación de la interconexión y no están necesariamente condicionadas ni por las proximidades geográficas ni por la pertenencia institucional, por lo cual la autonomía y la apertura a la alteridad se constituyen como los dos valores centrales que animan el proyecto de la cibercultura, pues ella propicia una nueva ecología de los medios de comunicación en donde se expresa la diversidad de lo humano, gracias a su carácter rizomático (Levy, 2007, p.93-105).⁴⁵

Estos aspectos fueron resaltados por algunas de las personas con las que conversé a lo largo de mi investigación. En un diálogo por skype con Andrea Barragán⁴⁶, ella subrayaba que le interesaba la forma cómo la red ha permitido una reorganización del conocimiento y de la información por medio de las wiki y los blogs, al posibilitar la circulación de otros conocimientos tales como aquellos producidos por sujetos no legítimos o excéntricos, aquellos quienes se han constituido como objeto de visión del sujeto modesto moderno. En este espacio virtual, que no tiene un inicio y un fin establecidos, los caminos no están prediseñados, lo cual da a las personas la posibilidad de escoger la información y las rutas para acceder a ella. Así mismo, Andrea considera que es enriquecedor el hecho de poder compartir los discursos personales relacionados con las experiencias subjetivas —como los suyos— por medio de los blogs y las redes sociales, espacios donde estos discursos existen y son significativos, y ello sin la necesidad de ser legitimados por nadie, permitiéndole a los sujetos —excéntricos o no—, acercarse desde los intereses y afinidades así como configurar otro tipo de articulaciones entre la información y la experiencia.

⁴⁵ En el sentido desarrollado por Deleuze y Guattari (2004). Entre los principios del los rizomas que estos autores resaltan están la conexión, la heterogeneidad y la multiplicidad entre otros.

⁴⁶ Conversación sostenida el 28 de noviembre de 2011.

Desde la perspectiva de la teoría de la información, Manuel Castells (1999) será uno de los primeros en observar cómo la revolución tecnológica propone una reconfiguración de las sociedades de manera acelerada y a escala planetaria, produciendo lo que él denomina sociedad informacional. Es decir, una sociedad en red entendida como un conjunto de nodos y flujos dinámicos, abiertos e interconectados, en la cual la producción y gestión de la información constituye el núcleo fundamental para la producción económica y para el ejercicio del poder, afectando así las formas de experiencia y la cultura. Para este autor, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, hicieron posible la integración de los mercados en la década de los 80, generando una nueva organización social en la que la flexibilidad y la adaptabilidad son centrales tanto para los sujetos, como para las instituciones dada la importante penetración de las nuevas tecnologías en las diferentes dimensiones de la experiencia humana, su continuo desarrollo a partir de un círculo permanente de retroalimentación entre innovaciones y usos, así como la convergencia de diferentes medios y tecnologías en un sistema altamente integrado.

Por ello, el acceso al conocimiento tecnológico constituye la base fundamental para la productividad y la competitividad en este nuevo escenario caracterizado por la globalización de las actividades económicas, una nueva forma de división del trabajo fundamentada en la flexibilidad, pero a la vez en la inestabilidad y su individualización⁴⁷, al igual que por la virtualidad constituida a través de sistemas de medios de comunicación convergentes, interconectados y diversificados. Esto ha generado una transformación de las condiciones materiales de vida, así como del espacio y del tiempo mediante la constitución de un espacio en flujos y un tiempo atemporal, que para Castells, “son expresiones de las actividades dominantes de producción y de las elites gobernantes” (2004, p. 23).

Este autor también observa que en las últimas décadas se ha producido un resurgimiento de movimientos identitarios, algunos de ellos de carácter crítico, que desafían y se resisten a la

⁴⁷ Respecto a la nueva división sexual del trabajo, Castells (2004) observa que la introducción de la mano de obra femenina ha sido fundamental para la reorganización económica y social, incluyendo la puesta en crisis del orden patriarcal generado por la desestabilización de la institución familiar. En este sentido, observa que, aunque la luchas de las mujeres han estado presentes a lo largo del siglo XX, se ha producido un cambio sustancial en las últimas tres décadas, cuyo principal motor ha sido la transformación de la conciencia de las mujeres (p.161). En relación con este aspecto, Donna Haraway (1991) resalta cómo en el marco de la división internacional del trabajo y del comercio transnacional se da una reestructuración del trabajo redefiniéndose como femenino/feminizado, independientemente que lo realicen hombres o mujeres, algo que igualmente sucede con la pobreza (pp.264-265).

globalización mediante la apropiación de los medios y de las redes como es el caso del movimiento Zapatista en México. En este sentido, Castells parte de la identidad como “el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionados de atributos culturales al que se le da prioridad sobre el resto de fuentes de sentido” (2004, p.28), poniendo en evidencia la pluralidad de identidades que pueden constituir a los sujetos según su nivel de identificación e interiorización. Sin embargo, su trabajo se enfoca en las identidades colectivas más que en las individuales, ya que considera que los actores en la red, se organizan respecto a una identidad primaria, reconociendo además el lugar de la identidad proyecto⁴⁸, como fuente potencial para la transformación social en la era de la información.

Ahora bien, algunos trabajos desarrollados desde la perspectiva cultural, observan cómo se posibilita la emergencia de nuevas formas de expresión y por lo tanto, concepciones de la identidad con el surgimiento de las redes sociales virtuales. Sherry Turkle desarrolla en *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet* (1997) un análisis sobre la identidad a partir de sus observaciones y experiencias alrededor de los juegos virtuales de roles MUD (*Multi User Dungeon*) de los estudiantes de MIT (Massachusetts Institute of Technology). Turkle subraya que la internet propicia un desarrollo de las múltiples identidades del sujeto o conformaciones de “sus yos en conexión” (p.322) y en su análisis, recurre a la metáfora de las ventanas, propias de los sistemas operativos y las interfaces de los ordenadores en donde la experiencia *offline* sería una ventana más. Si bien anteriormente se valoraba y reforzaba socialmente la estabilidad, en el contexto del capitalismo posfordista, es la capacidad de adaptación, de cambio, de fluidez la que resulta central en la experiencia de los sujetos. En este sentido, las tecnologías de la información y la comunicación favorecen la continua construcción y reconstrucción de nosotros mismos, sin que por ello la multiplicidad choque con la coherencia, estando en sintonía con los desafíos que plantea la vida actual, por consiguiente, esta autora resalta que las nuevas tecnologías han generado importantes cuestionamientos a las teorías tradicionales de la identidad (anteriormente considerada como unitaria y sólida) y del yo. Las comunicaciones y

⁴⁸ Para Castells existen tres formas de construcción de identidad: *identidades legitimadoras*, *identidades de resistencia* e *identidades proyecto* esta última surge cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y al hacerlo, buscan transformar toda la estructura social, como es el caso del feminismo (2004, p.30).

experiencias virtuales favorecen un despliegue de la multiplicidad de aspectos que nos constituyen, ofreciéndonos un escenario novedoso para la interacción social que, según Turkle, beneficia nuestro bienestar psicológico, pues nos anima a pensar en nosotros mismos en términos de “fluidez, emergencia, descentralización, multiplicidad, flexibilidad y estar siempre en proceso” (p.332).

De igual manera, las redes sociales virtuales se han articulado a la vida cotidiana de las personas, constituyéndose en lugares donde confluyen una amplia gama de temáticas e intereses. Boyd y Ellison (2007) elaboran una caracterización de las posibilidades técnicas y de las diferentes aplicaciones que ofrecen este tipo de portales, para la interacción entre los usuarios y la gestión de la información allí presente, lo cual condiciona a su vez variaciones en torno a la visibilidad y acceso de la misma. En su recorrido histórico sobre las de redes sociales virtuales y su desarrollo, observan como ellas permiten a los usuarios gestionar y negociar las presentaciones de sí mismos, para conectarse con otros usuarios, reforzando ciertas relaciones de amistad y afinidad, que sirven como marcadores de la identidad para el propietario del perfil. Estas autoras ponen en relieve que las redes sociales virtuales apoyan y refuerzan relaciones sociales preexistentes, como es el caso de Facebook, en donde más que buscar y navegar por los perfiles de gente desconocida, los usuarios se conectan con amigos o conocidos, a diferencia de otros espacios de interacción presentes en la internet, como por ejemplo, los foros de discusión.

Un aspecto por resaltar es el rápido y constante avance de los dispositivos tecnológicos así como la ampliación continuada de los servicios que ofrecen los proveedores de comunicaciones. En la medida que avanzan las innovaciones tecnológicas relacionadas con dispositivos móviles, como por ejemplo los computadores portátiles y teléfonos inteligentes (smartphones) así como una mayor conectividad ofrecida por los proveedores de los servicios de telecomunicaciones, aumentan las posibilidades de acceso y la frecuencia de uso⁴⁹. Cada vez es más común estar permanentemente conectados a las diferentes redes virtuales y establecer relaciones afectivas, laborales y de entretenimiento en el ciberespacio. Un ejemplo

⁴⁹ Se calcula que para 2014 las ventas de smartphones superará la de computadores portátiles y por lo tanto, se prevé un aumento del uso de las redes inalámbricas y móviles. Ver <http://www.enter.co/internet/ventas-de-smartphones-superaran-las-de-portatiles-en-2012/> consultado el 21 de abril de 2012.

de ello es la experiencia de Paula Mounts, diseñadora industrial especializada en empaques que trabaja como freelance para diferentes compañías multinacionales y quien afirma que vive conectada: “Todo el tiempo, todo el tiempo. Por el celular, por Facebook, por Skype, por ejemplo cuando estoy trabajando en la casa tengo abierto el Facebook y si pasa algo me pita [...] El teléfono siempre está conectado y no lo apago nunca”(Entrevista realizada el 13 de marzo de 2012).

Igualmente sucede con Ángela Robles. Ángela, como muchos de los universitarios que salen a la vida laboral en Colombia, se ha enfrentado a la dificultad de encontrar un trabajo estable y relacionado con su campo profesional. Sin embargo, la trayectoria de vida de Ángela y su paso por la Universidad, le han permitido acumular una serie de capitales (Bourdieu, 2000) que han condicionado su experiencia del mundo, entre ellos, una serie de habilidades para moverse en el mundo laboral, como lo son las competencias relacionadas con el uso de las nuevas tecnologías. Hasta hace un par de meses, Ángela trabajaba como asistente para posicionamiento y la optimización de buscadores (SEO) y era creadora de enlaces en “I Like websites”, empresa de mercadeo que tiene sede en Nueva York. Por su trabajo debía estar conectada permanentemente a la red y afirmaba: “yo estoy conectada de 8:00 a.m. a 6:00 p.m. todos los días” (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012).

Tanto en el caso de Paula Mounts como en el de Ángela, podemos observar cómo la introducción de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, articuladas a los procesos de globalización del mercado, han transfigurado de manera significativa los espacios y los tiempos destinados al trabajo y al tiempo libre, y en este sentido, se evidencia cómo la producción de subjetividades susceptibles de formar parte de las lógicas del mercado, se constituye como central en las nuevas formas de producción posfordista, un trabajo permanente. Es interesante observar cómo en la actualidad se conjugan las actividades relacionadas con la construcción de sí de carácter personal, afectivo y de amistad, con aquellas de producción de conocimiento o de carácter laboral, particularmente de las personas que trabajan en el sector de servicios, que deben estar disponibles permanentemente y que se intensifica continuamente en la medida que se esté más vinculado a las nuevas tecnologías. Ángela reconoce que “por lo menos yo trabajando, tengo dos horas de mi trabajo dedicadas exclusivamente a mi divertimento y de mi búsqueda en internet de diversas cosas, artículos,

imágenes, artistas, videos, lo que sea. Yo me puedo quedar todo el día ahí”. (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012)

Los desafíos que presenta este nuevo campo de producción cultural así como diferentes desarrollos que se han producido en la comprensión de las nuevas tecnologías desde enfoques críticos, son abordados por Arturo Escobar (2005) quien se refiere al ciberespacio con la metáfora de *cyberia*. Sin embargo esta metáfora evoca las tierras inexploradas e inhóspitas de Siberia, y están fuertemente asociadas a la expulsión y la represión política. Por el contrario, el ciberespacio se presenta a mi modo de ver como un espacio de posibilidad y por lo tanto, se acerca más una Frontera (Anzaldúa, 1999).⁵⁰

De la identidad a la subjetividad

Los autores anteriormente mencionados han abordado el concepto de identidad en sus análisis, sin embargo, y como lo vimos en el primer nodo, la noción de identidad, al igual que sus políticas, resultan problemáticas porque parten de formas y prácticas de exclusión, particularmente en relación con la diversidad de experiencias de las mujeres. No podemos desconocer la pluralidad de interconexiones entre categorías como la clase social, la raza, la sexualidad que atraviesan los cuerpos y las experiencias singulares de cada persona. En relación con la emergencia y promoción que tendrá esta categoría en los análisis sociales, Stuart Hall (2003) señala el ejercicio de deconstrucción, de *borradura*⁵¹ a la que ha sido sometida, a partir de la crítica al sujeto autónomo efectuada desde diferentes disciplinas y plantea algunas cuestiones problemáticas en relación con ella, como su irreductibilidad en relación a la agencia y a la política. En esa medida señala que la cuestión de la *identificación* constituye uno de los elementos centrales para el debate, que demanda tener en cuenta no solo los efectos de las prácticas discursivas en la constitución del sujeto —de carácter contingente y en permanente construcción— sino además su trasfondo psicoanalítico en relación con la constitución del yo y el inconsciente. En esa medida, Hall reconoce que uno de los desarrollos más fructíferos que ha tenido la propuesta de Michel Foucault para soslayar el problema de la interpelación del sujeto mediante las prácticas discursivas —crítica que se

⁵⁰ Este aspecto será abordado más adelante en este nodo.

⁵¹ Con borradura Hall hace referencia al hecho que el concepto haya sido redefinido, no eliminado o reemplazado por otro nuevo o “mas verdadero”. En esa medida afirma que “La línea que los tacha, permite, paradójicamente, que se los siga leyendo” (2003, p.14).

plantea también a la propuesta de Althusser—, es la de la *performatividad* elaborada por Judith Butler (referida en el nodo 1) donde el sujeto se constituye *en y a través* de las prácticas discursivas. En esa medida, la identidad para Hall refiere:

Al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones discursivas que nos construyen las prácticas discursivas (2003, p.20).

Por consiguiente, la noción de identidad hace referencia a formas de subjetivación particulares e históricamente situadas, y por lo tanto, identidad como subjetividad se constituyen en un ejercicio dialógico y no excluyente⁵². En esa medida. y siguiendo la reflexión de Arfuch (2010) sobre el espacio biográfico, partimos del hecho de que “no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, [toda biografía] todo relato de la experiencia es, en un punto, colectivo/a, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (p.79).

Empero, 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 que las subjetividades son flexibles, móviles y cambiantes, según las formaciones históricas y contextos culturales en los que ellas emerjan. Sibilia (2009) propone tres dimensiones o perspectivas para entender la subjetividad y los sentidos de las nuevas prácticas, en el caso analizado por ella, relacionadas con la espectacularización de la intimidad, 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 a la que hace referencia esta autora, observa la construcción singular del sujeto, teniendo en cuenta su trayectoria individual, perspectiva que ha dominado los enfoques de la

⁵² Los análisis desarrollados por Grossberg (2003) resultan relevantes particularmente respecto a la asociación entre los estudios culturales entendidos como práctica transformadora (p. 149) y las teorías y políticas modernas de la identidad asociadas a las luchas sociales, aspecto que problematiza a lo largo de su texto. Este autor observa que las luchas por la identidad están estrechamente vinculadas a las políticas de la representación (p.153), aspecto que también señala Hall (2003) y desarrolla en relación con la etnicidad y la raza (2010). Es importante aclarar que el ejercicio efectuado por estos autores, más que rechazar o negar la importancia del concepto identidad y de los discursos asociados a sus políticas, lo que pretende redefinirlos y reubicarlos en las formaciones modernas de poder para hacerlos útiles políticamente.

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 el campo de la lingüística, por ejemplo. En un nivel intermedio, en el cual ubica su análisis, es el que denomina 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 (pp. 20-21).

Es desde este enfoque que he 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 se produce⁵³. En esta medida, este estudio 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, y cómo ellas afectan la producción de subjetividad y pueden, eventualmente, agenciar transformaciones en la vida material de las personas.

Tensiones entre lo público y lo privado

La introducción de estas nuevas tecnologías y su amplia proliferación entre las prácticas cotidianas, ha trastocado de manera singular las formas y dinámicas culturales, transformando sustancialmente la experiencia de los individuos, como lo indica Sibilia, quien observa que más allá de la introducción de la Internet, el surgimiento de mundos virtuales y las posibilidades de interacción multimedial que ella ofrece:

Son innumerables los indicios de que estamos viviendo una época limítrofe, un corte en la historia, un pasaje de cierto “régimen de poder” a otro proyecto político, sociocultural y económico. Una transición de un mundo a otro [...]. En este nuevo contexto, ciertas características del proyecto histórico precedente se intensifican y ganan renovada sofisticación,

⁵³ Este aspecto es subrayado en el libro-catálogo de la exposición “A través del espejo” propuesta por Joan Fontcuberta (2010b), quien afirma respecto a los reflectogramas —neologismo que utiliza para referirse a los autorretratos que incluyen tanto los reflejos especulares como la cámara fotográfica— que: “en el grado actual de nuestra civilización de la imagen, los espejos atañen a la necesidad y al gusto por mirarnos, pero también a la necesidad y al gusto de compartir esa mirada” (La página no está referida ya que no hay numeración en el catálogo).

mientras que otras cambian radicalmente. En este movimiento se transforman también los tipos de cuerpos que se producen cotidianamente, así como las formas de ser y de estar en el mundo que resultan “compatibles” con cada uno de esos universos (2009, p.19).

Entre los aspectos recurrentes, cuando se piensan las transformaciones generadas en la experiencia cotidiana de las personas por las nuevas tecnologías, se resalta, por una parte, las tensiones entre una vida *online* y *offline*, la “virtual” y “la real”, al igual que la desestabilización de los límites —siempre ambiguos— entre lo público y lo privado. Con respecto al primer punto, parto del hecho 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 una afuera o un adentro, inciden en las actuaciones que se desarrollan en el cotidiano y por lo tanto afectan a los sujetos.

Sobre el segundo aspecto quisiera detenerme un poco. Paula Sibilía (2009) observa que en el panorama actual se produce una espectacularización de la intimidad⁵⁴ como nueva forma de subjetivación que pone en crisis la dicotomía público/privado que emergió en el siglo XIX. Esta autora reconoce el lugar performativo tanto de las palabras como de las imágenes, su actuación en la conformación de la subjetividad y, en el caso de las nuevas formas autobiográficas y auto-confesionales⁵⁵—estrechamente vinculadas a la individualidad, propia del capitalismo y del mundo burgués—, que hoy en día se encarnan en los blogs y en las páginas de perfiles de las redes sociales virtuales, en donde se produce una reconfiguración entre el autor, narrador y personaje o protagonista (pp.37-38).

Estas formas narrativas constituyen técnicas de producción de sí mismo donde confluyen prácticas discursivas y no discursivas, como bien lo observó Foucault (1990), y son el resultado de un proceso particular de configuración de una noción del yo específica, en donde funcionan, entre otros mecanismos, el autocontrol. Estas técnicas hacen parte de unas

⁵⁴ La tesis de Sibilía hace, evidentemente, eco a la propuesta de Guy Debord (2000) quien planteara en los años 60 la colonización del espectáculo de todas las dimensiones de la experiencia humana. Debord observa la predominancia de los medios de comunicación como estrechamente vinculados al sistema capitalista y la producción de plusvalía, y por lo tanto, vinculados a la producción de subjetividad. En este escenario, las imágenes (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.

⁵⁵ Leonor Arfuch (2010) propone la emergencia de “un espacio biográfico” en la modernidad como ámbito central en la producción de subjetividad. Este aspecto será profundizado más adelante, cuando me refiera al autorretrato, así como en el nodo 3.

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, p.106).⁵⁶

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 resultado de una idea burguesa que configura las experiencias de los sujetos en la modernidad. Esta división respondió a la privatización de diferentes aspectos de la vida, en el marco del proyecto civilizatorio (Elías, 1998) en el cual el control de la pulsiones, así como de la emotividad y del pudor, serían reservados al espacio de lo íntimo, donde no habría una intervención directa del Estado. De esta forma, se establecerá 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, y 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. En esta organización ya sabemos qué lugar ocuparemos las mujeres. 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 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, p.304).

⁵⁶ Esta concepción del yo esta marcada por la idea de una esencia del sujeto y de su interior como lugar de la verdad y la autenticidad. Este espacio íntimo se constituye como el lugar para la reflexión sobre sí mismo, camino para alcanzar la trascendencia. Aunque Sibilia observa como esta idea está presente ya en el pensamiento griego, subraya que esta idea sería posteriormente reformulada en el pensamiento científico y humanista ubicando la razón como fundamento de la existencia del individuo, idea que se sintetiza en la afirmación de Descartes “Pienso, luego existo” (pp.106-110).

Sin embargo, no hay nada más público que lo privado, como bien plantean Lauren Berlant y Michel Warner (1998). Estos autores, enmarcados en la teoría *queer*, observan cómo la ideología de Estado y las políticas contemporáneas —estadounidenses en particular—, fundamentadas en cierta nostalgia por los valores tradicionales y de carácter heteronormativo —por ejemplo, en la noción de familia nuclear—, regulan e intervienen en la organización pública del sexo —entre otras regulaciones sociales— promoviendo su privatización, por consiguiente, las instituciones económicas y sociales participan activamente en la creación de cierta noción de lo público y así como de sus públicos, dando forma y organizando las prácticas de reproducción social (heterosexuales) mediante la invisibilización de los procesos de exclusión que en ellas operan (pp. 549-550).⁵⁷

En consecuencia, estos autores remarcan como 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 sexualidad⁵⁸. 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 que atraviesa la idea de nación, en Estados Unidos y en otros lugares, como fundamentada principalmente en la familia.

No hay que perder de vista que la noción de intimidad y de espacio privado —al igual que la de sexo y género—, son constructos culturales que han variado de significación a lo largo de

⁵⁷ Unos de los ejemplos analizados por estos autores son las políticas de gestión y uso del espacio urbano desarrolladas en Nueva York o aquellas relacionadas con el VIH Sida. En el primer caso, las regulaciones concernientes a delimitar y diferenciar zonas residenciales y comerciales, produjo un desplazamiento de muchos establecimientos, en particular los relacionados con el sexo (sexshops y bares) e incluso en algunos casos, su clausura. En el segundo caso, mediante la denuncia y la recriminación de la promiscuidad entre hombres homosexuales, las políticas de salud públicas produjeron lo que se denominó prácticas de “sexo seguro” y por lo tanto intervinieron directamente en la intimidad de estas personas al regular su sexualidad.

⁵⁸ 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).

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 como la transformación de la intimidad está estrechamente vinculada con las formas de regulación de la sexualidad, así como con las emociones.⁵⁹ Esto también se puede observar en la transformación de ciertas prácticas cotidianas como las relacionadas con el descanso o con el cuidado corporal —cosas que parecen tan naturales como por ejemplo el tener dormitorios individuales o el hecho de ir al baño—, y que son el resultado de la privatización e individualización que afectan los modos personales de sentir y de comportarse. Norbert Elías (1998) 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” (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*, 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.

Una mirada crítica al respecto desde y con la fotografía, la constituye el trabajo de Intimidad Romero, que aborda justamente las nuevas tensiones que surgen en la red respecto a la relación de lo privado con lo público, poniendo en evidencia como la intimidad es un constructo cultural e histórico, que más allá de remitirse al individuo, remite a una forma de configuración de lo social. Poco se sabe sobre Intimidad Romero, se conoce que tiene una relación con Agente doble y que actualmente vive en Valencia según su perfil en Facebook, donde además anota:

No poseo fronteras definidas y poseo diferentes significados. A veces me relaciono con anonimato, a pesar de que por lo general, soy máspreciada por las personas que son más

⁵⁹ Este autor observa las transformaciones en las emociones, en especial del amor, poniendo en evidencia como se han reconfigurado históricamente y han incidido, a su vez, en las nociones sociales de la intimidad y sus escenarios. De esta forma señala como el amor romántico se ha transformado en un “amor confluyente” gracias a la irrupción de lo que el denomina “sexualidades plásticas”, o sea una sexualidad liberada de la reproducción y que no esta vinculada necesariamente a la heterosexualidad (p.64). Giddens afirma que:

Los procesos revolucionarios están ya activos en la infraestructura de la vida personal. 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 amplio espectro en la vida social (p.165).

conocidas por el público. El gobierno dice que garantizará mi derecho. Podría ser sacrificada de forma voluntaria, o involuntaria, a cambio de beneficios percibidos, personales o ajenos, con un beneficio "relativo" y con pérdidas y riesgos específicos, estoy cambiando de ideas sobre mí misma.⁶⁰

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, incluyendo uno con fotos en Artbo2011. 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 desenfocadas, que recuerdan a aquellas fotografías en color y de baja calidad tomadas con las cámaras Instamatic, tan populares en la década de los 70⁶¹. 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 nos-otros se constituyen como un elemento central en la configuración de unos *modos de ver* compartidos (Berger, 2012).

El ejercicio que propone Intimidad —que podría ser una persona o un grupo de artistas—, es definido como *acción comunicativa de proceso 2.0*. y pendula entre la creación artística contemporánea y la crítica sociológica visual. Este proyecto, al igual que “Born Nowhere”⁶² de Lais Ponte entre otros, utiliza la fotografía y las redes sociales para hacer referencia a la construcción de identidades y subjetividades atravesadas por nociones de género, raza y clase en el panorama contemporáneo, a partir de la intervención de las imágenes fotográficas y por extensión, de sus sentidos. En el caso de Intimidad, ella hace parte del Colectivo *Unknow Art for change* de la UAFC.⁶³

⁶⁰ Perfil de Inti Romero. Recuperado de <https://www.facebook.com/intimidadromero?fref=ts> el 18 de noviembre de 2012.

⁶¹ 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” (en este caso en términos 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 imagen digital para computadores personales y smartphones como Hisptamatic, retrocamera e Instagram que ofrecen una serie de filtros que simulan las características de falta de calidad de estas fotografías. Esta última además es una red social para compartirlas.

⁶² Ver <https://www.facebook.com/Project.Born.Nowhere>

⁶³ Este colectivo se interesa por “los modos y medios de comunicación como configuradores de la realidad individual y social, trabajamos de una manera sencilla pero crítica y efectiva, siempre por encima de la forma

Su propuesta resulta interesante para este debate por el “secuestro” de su perfil por parte de los administradores de Facebook⁶⁴. En julio del 2011, su perfil fue bloqueado por no tener una identidad legal y por lo tanto, por no cumplir con las reglamentaciones respecto a la legitimidad necesaria para existir en la plataforma (ver anexo 8). Así, el trabajo de Intimidad Romero pone en cuestionamiento los marcos legales y de derechos de autor, respecto a la información en la red, aspectos que han estado en el centro del debate en los dos últimos años, particularmente a partir de la polémica ley estadounidense sobre piratería en Internet, conocida como la Ley SOPA (*Stop online piracy act*)⁶⁵.

Una de las premisas fundamentales del feminismo ha sido que lo personal es político y una vez más, esto se pone en evidencia. Surgen entonces interrogantes sobre las posibilidades de visibilidad en la red, y por sus formas de regulación. ¿Quiénes cumplen las condiciones para ser visibles o no en una plataforma como Facebook? ¿Quiénes determinan los límites y las normativas de esa visibilidad? Justo allí, en las redes sociales virtuales donde parecería que gozamos de una democrática libertad, condicionada únicamente por nuestras posibilidades de conexión a Internet, ¿cómo funciona la regulación que determina la existencia de sus sujetos? Haraway nos recuerda que, en un mundo colmado por las representaciones y las pantallas, la pregunta por la óptica y la visibilidad son centrales para los puntos de vista feministas críticos, comprometidos y situados:

¿Cómo es posible la visibilidad? ¿para quién, por quién y de quién? ¿qué permanece invisible, para quién y por qué? Para aquellas personas que están excluidas de los regímenes de visualización de los aparatos disciplinarios, la *mirada desviada* puede ser tan mortal como el panóptico que todo lo ve supervisando a los sujetos del estado biopolítico. Más aún, contar y visualizar son también esenciales para los proyectos de libertad (2004, p.233).

¿Y que han pensado las mujeres respecto a las tecnologías?

y de la autoría. Distracción, sobreidentificación, detournement, impostura, creación de acontecimientos, *subvertising*, distanciamiento, *fake*, reapropiación... basamos nuestra actividad en la comunicación como objeto y como sujeto” (Intimidad Romero, 2011). Consultado el 25 de noviembre de 2012 de

<http://nicolamariani.es/2011/09/21/llamalo-x-entrevista-con-intimidad-romero/>

⁶⁴ Ver <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2012/05/el-rostro-de-las-redes-sociales.html> Consultado 25 de noviembre de 2012.

⁶⁵ Ante las acciones de rechazo y protesta por parte de grandes empresas de internet como la efectuada el 18 de enero de 2012 por Wikipedia, la aprobación de esta ley se frenó y se propuso en su lugar el proyecto de ley OPEN (*Online protection and enforcement of digital trade act*). En el contexto colombiano, ante las presiones por la firma del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos, fue presentada la ley 201 de 2012 (conocida como Ley Lleras 2.0), aprobada apresuradamente por el Congreso.

Desde la perspectiva de las mujeres y de los feminismos, han sido diversas las formas de concebir las tecnologías y su lugar en la vida cotidiana, coincidiendo en el hecho de la predominancia de los hombres en este campo, tanto en su producción y diseño, como en el acceso que tienen los individuos en el mundo. Por ello, una de las cuestiones que ha movilizadas las reflexiones feministas al respecto, es entender si “el problema radica en el monopolio de los hombres sobre la tecnología o si la propia tecnología es en sí misma patriarcal” (Wajcman, 2006, p.24)

El interés por la relación entre la tecnología, las ciencias y las relaciones de género surgirá en los años 70, en el seno de los debates feministas que comenzaron a cuestionar la historia de las ciencias y por extensión, la relación de las mujeres con las tecnologías, poniendo de manifiesto como los aportes de las mujeres han sido desconocidos e invisibilizados, como por ejemplo el trabajo de Rosalind Franklin en el campo de la biofísica y el de Barbara McClintock en medicina y fisiología⁶⁶. De igual forma, los trabajos realizados en esta época desde una perspectiva del feminismo liberal, mostraron las barreras y condicionantes que limitaban la participación de las mujeres, principalmente en lo relacionado con el acceso igualitario a la educación y al empleo. Asimismo, denunciaron el hecho de que las instituciones sociales reproducían y reforzaban un modelo basado en unos roles de género que asociaba la masculinidad a las máquinas, determinando a su vez, la relación de las mujeres con la ciencia (particularmente aquellas consideradas como duras/puras) así como con las tecnologías (Castaño 2005). En esta medida, más que cuestionar la lógica intrínseca de la tecnociencia y de las tecnologías —entendidas ambas como neutras y sin sesgos—, parecía que la solución estaría en la igualdad de oportunidades para el acceso de las mujeres a la formación y el empleo. En respuesta a estas posturas, críticas como la elaborada por Judy Wajcman (2006) observan que, aunque la estrategia de la igualdad ha sido importante, no ha logrado desestabilizar la división sexual del trabajo y por lo tanto, ciencia y tecnología siguen estando subsumidas en una cultura de la masculinidad (p.28).

No hay que olvidar que, al igual que lo que ha sucedido con el género, la identidad, y la

⁶⁶ Es reconocido el trabajo biográfico de Evelin Fox Keller, profesora de Historia y filosofía de la ciencia del MIT (Massachusetts Institute of Technology), quien, desde una perspectiva feminista y crítica, reconoce y reivindica los aportes de McClintock al campo de la genética. Ver *Reflexiones sobre ciencia y tecnología* (1991).

intimidad, entre otros aspectos discutidos aquí, las concepciones sobre la tecnología son susceptibles de transformación y que fueron, en gran medida, los discursos científicos del siglo XIX, particularmente el de la ingeniería, que redefiniría los límites y los objetos que esta noción encierra actualmente. De esta manera, la relación de las mujeres con ciertas herramientas y artefactos, así como con el saber, por ejemplo, en el ámbito de la agricultura y la domesticación de las plantas, al igual que aquellos vinculados con la cocina y la alquimia, fueron desplazados al establecerse una asociación entre la tecnología y la máquina (industrial) como una forma de ciencia aplicada. Esta nueva concepción incidió en la reorganización de las relaciones de género y produjo la exclusión de las mujeres del ámbito tecnológico, en sintonía con las lógicas del campo científico y de la producción académica, configuradas por el testigo modesto moderno, para quien la tecnología sería considerada como pasiva.

Por otra parte, vertientes del feminismo radical, del feminismo cultural y el ecofeminismo parten del hecho de que la tecnología Occidental está fundamentada en valores patriarcales por lo cual está estrechamente vinculada con las relaciones de explotación y dominación, tanto de la naturaleza como de las mujeres, por parte de los hombres. Estas dos últimas enfoques del feminismo reivindicaron la diferencia y los valores considerados naturales de lo propiamente femenino, como por ejemplo la maternidad, entendida como una experiencia inherente de la identidad de las mujeres y por ello, vieron los avances relacionados con las técnicas de control de la natalidad y de la reproducción como formas de explotación patriarcal de los cuerpos de las mujeres. De igual modo, para estas perspectivas del pensamiento feminista, la ciencia, al ser intrínsecamente patriarcal, es violenta y en contraste, reivindicaron la naturaleza mítica, espiritual y pacifista de la mujer, que al igual que la intuición y la ética del cuidado, se postularon como las estrategias femeninas para confrontar y proponer nuevos ordenamientos en las relaciones sociales y con el mundo, incluidas las relaciones entre los géneros.

Más allá del esencialismo de carácter universalista que promovieron estas vertientes del feminismo y que fuera fuertemente criticado por ignorar la historicidad de la experiencia de las mujeres y la interseccionalidad de categorías referentes a la clase, la raza y la sexualidad, es necesario reconocer que uno de sus aportes más importantes a las reflexiones sobre ciencia y tecnología, fue el introducir al debate la dimensión política, al observar que las tecnologías

no eran neutras y que, el poder y la autoridad masculina están arraigados en las estructuras sociales, incluyendo las tecnológicas. Igualmente, otro aporte importante fue plantear que los intereses y necesidades de las mujeres son distintos a los de los hombres, incluyendo los relacionados con los usos de las nuevas tecnologías.

El énfasis en la relación entre las mujeres y el trabajo, y el impacto que las tecnologías tendrían sobre este último, fue la preocupación que movilizó a aquellas mujeres alineadas con el feminismo socialista. Algunas posturas dentro de esta corriente se centraron en los efectos negativos que las tecnologías tendrían sobre el cuerpo de las mujeres (por ejemplo, el efecto de la exposición prolongada a las radiaciones de las pantallas y los equipos informáticos), así como en el impacto que tendría la introducción de máquinas en los puestos de trabajo. Apuntaron además el lugar y la situación de la mujer en la nueva división internacional del trabajo, poniendo en evidencia, por ejemplo, cómo la industria transnacional de la electrónica, encontró una fuente de mano de obra barata en el trabajo de las mujeres que ingresaban al mundo laboral en los países (mal) llamados en vía de desarrollo. Los debates críticos desarrollados desde esta perspectiva hicieron énfasis en el hecho de que las relaciones de producción, tema central para el pensamiento marxista, estaban atravesadas no solamente por relaciones de clase, sino también de género, un aspecto que había sido sistemáticamente ignorado, al igual que subrayaron el lugar que ocupa el trabajo no remunerado, realizado por las mujeres en el ámbito doméstico, para el desarrollo de la economía capitalista (Castaño, 2005; Wajcman, 2006).

El permanente ejercicio crítico y de revisión efectuado por los feminismos ha generado una renovación en las reflexiones sobre las relaciones entre género, ciencia y tecnología en los últimos años, ofreciendo perspectivas menos pesimistas al reconocer las posibilidades que las tecnologías pueden ofrecer para la emergencia de prácticas emancipadoras y transformadoras de la realidad social. Al demostrar el carácter heterogéneo y contingente de su producción social y al concebirlas como susceptibles de transformación, las tecnologías pueden constituirse en aliadas para el cambio, participando activamente en él.

Este cambio hace eco a los cuestionamientos de los estudios sociales y culturales de la tecnociencia en torno al carácter determinista asociado a los artefactos tecnológicos, al igual que la concepción moderna que los interpretaba como neutrales y exteriores a lo social, sin

tener en cuenta su materialidad y considerándolos simplemente como parte del contexto. Este enfoque particular reivindica el hecho que las tecnologías y los objetos asociados a ellas están socialmente conformados, condición que incide no solamente en la forma como son usados sino que atraviesa su diseño y su contenido tecnológico. Igualmente, fue central en esta renovación de las reflexiones sobre la tecnociencia, la teoría del actor-red (Latour, 2008) que considera que la producción de conocimiento, así como de la realidad social, surge de un complejo entramado de articulaciones entre *actantes* —humanos o no e incluyendo también los discursos—, por lo cual se reconoce la condición activa de las tecnologías y su agencia en la producción tanto de conocimiento, como de formas culturales específicas.

A este respecto es interesante la observación de Wajcman (2006) sobre cómo la configuración de las tecnologías y sus desarrollos están atravesadas por formas ideológicas, subrayando el poder que tienen los objetos y los artefactos en la configuración del mundo social. La fotografía y el cine son ejemplos de cómo los objetos técnicos se naturalizan cuando son incorporados en la vida social y ambos están, para esta autora, intrínsecamente ligados con la producción de la “blanquitud”. Retomando las observaciones de Richard Dyer sobre la dificultad que plantea el registro fotográfico o cinematográfico de gente negra, Wajcman resalta el sesgo que tienen estas tecnologías a la hora de producir representaciones debido a que su desarrollo (en términos químicos y ópticos) se dio durante el siglo XIX, momento en el que se asumía que lo blanco era lo que tenía que salir correctamente, afectando por consiguiente la sensitometría de los materiales fotosensibles que se desarrollarían y por ello señala que “la propia química de la fotografía constituye una sutil forma de apartheid tecnológico” (p.65).

De igual manera, esta perspectiva observa cómo en la selección de una tecnología, no solo operan elementos de juicio relacionados con su eficacia, sino que también intervienen aspectos de carácter económico y político y en esa medida, las tecnologías están articuladas a circunstancias sociotécnicas y a juegos de intereses institucionales particulares⁶⁷. Asimismo,

⁶⁷ En el caso de la historia de la fotografía es relevante el hecho que el estado francés comprara a Jacques Louis Daguerre la patente de procedimiento del daguerrotipo y la hiciera pública en 1839. Este procedimiento producía una imagen única sobre una superficie de metal que no podía ser reproducida. En esa misma época, Hippolyte Bayard también había descubierto un procedimiento fotoquímico que producía una imagen positiva sobre papel, similar al desarrollado en Inglaterra por William Fox Talbot, aunque el estado no reconoció su

los desajustes, desfases y variaciones en el uso de las tecnologías, por parte de los usuarios, respecto a la idea o necesidad para lo cual fueron creados y diseñados, es decir, su “flexibilidad interpretativa”⁶⁸, influye en el desarrollo y en los significados que las tecnologías puedan producir y por lo tanto, estas tienen un carácter moldeable y heterogéneo donde radica también su potencia (Wajcman, 2009, pp.54-58).⁶⁹

En esta misma línea, han emergido novedosos discursos desde el ciberfeminismo como los desarrollados por Sadie Plant y las propuestas sobre lo cyborg de Donna Haraway. El primer enfoque se caracteriza por una visión positiva y anárquica respecto a la relación de las mujeres y las tecnologías, al considerar que las mujeres estamos mejor preparadas para asimilar las transformaciones generadas por la introducción de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana, dada la versatilidad que tenemos para adaptarnos a nuevas condiciones. Esta autora reivindica la posición de las mujeres como tejedoras (de lo social) equiparándolas con los programadores de la red y subraya las habilidades femeninas en los ámbitos de las relaciones interpersonales y de la comunicación. En esta medida, la interpretación de Plant (1997) —para la cual se sirve de la metáfora de 0 y 1 propia del lenguaje binario usado en la programación informática— refiere a una transformación de la naturaleza genérica de las tecnologías tradicionalmente concebidas como masculinas, y por lo tanto, evoca y potencia una transformación de la relación entre las mujeres y la tecnología en la medida en que la complejidad de interacciones que se desarrollan en el ciberespacio escapan a los ejercicios de control de los hombres, a la vez que posibilitan la emergencia de sexualidades polimorfas, articuladas a múltiples e innovadoras formas de subjetividad, desmarcadas del carácter heteronormativo hegemónico. En esta medida, para Plant, Internet altera los roles de género y la correlativa organización de cuerpos que se producen, al propiciar un espacio de libertad, factor clave para el empoderamiento y la emancipación de las mujeres, pues pone en entredicho la organización del mundo así como las concepciones tradicionales de la

invento. La desazón que le produjo este episodio, llevó a Bayard a realizar el primer autorretrato la historia de la fotografía, titulado “El ahogado” (Newhall, 2002, p.25).

⁶⁸ Concepto que Wajcman retoma de Pinch y Bijker (1989).

⁶⁹ Un ejemplo de cómo los usos y apropiaciones que tiene la tecnología por parte de los usuarios delinean las posibles innovaciones y desarrollos que puedan tener, lo constituyen las nuevas cámaras digitales compactas que desde hace unos años comenzaron a incorporar además de la pantalla de visualización posterior, una pantalla en la parte frontal —en detrimento del antiguo visor—, lo cual facilita la toma de autorretratos. Las primeras cámaras con doble pantalla fueron introducidas por Samsung en el año 2009.

subjetividad.

Las posturas de Plant han sido ampliamente criticadas, particularmente la relacionada con el carácter femenino de la red, que tiene su contracara en la flexibilización laboral y feminización del trabajo en la nueva división internacional. De igual forma, sus planteamientos apelan a un cierto esencialismo de la condición femenina y distan de las múltiples y disímiles experiencias que las mujeres tienen con las nuevas tecnologías en el mundo hoy, por lo cual uno puede percibir un cierto determinismo tecnológico, en el hecho de asociar las nuevas tecnologías a un escenario de libertad, que no pone en cuestión como opera el poder en el ciberespacio (Wajcman, 2006, p.116). Sin embargo, uno de los aportes interesantes del ciberfeminismo, está en el hecho de transformar la visión negativa y tecnófoba que marcó las primeras reflexiones feministas y abrir así la posibilidad para una apropiación diferente de ellas por parte de las mujeres. Igualmente, es interesante su resistencia a definirse, resistencia que se evidencia en el ejercicio realizado en la Primera Internacional Ciberfeminista, desarrollada el marco de la Documenta X (1997), en donde se formularon las antítesis de lo que no es el ciberfeminismo, en un gesto de rechazo a la determinación⁷⁰. En consecuencia, y como lo afirma Castaño, el ciberfeminismo “es un mito político irónico; es también trasgresión de límites, fusiones poderosas, posibilidades peligrosas que la gente puede explorar como parte del trabajo político” (2005, p. 49).

Me he referido anteriormente a la obra de Donna Haraway, pero considero fundamental resaltar la importancia de su propuesta para mi experiencia. Haraway se interesa por las narrativas que operan dentro de las configuraciones simbólicas que ella denomina Nuevo Orden Mundial S.A y Segundo milenio cristiano, narrativas que son constitutivas de los mundos semiótico-materiales que experimentamos y que tienen como elementos centrales y mediadores, las redes polimorfos de carácter global y el mercado (2004, p.18-23). Esta autora rechaza la noción esencialista y determinista de la naturaleza, sobre la cual se fundamentó el conocimiento científico y moderno, noción que es permanentemente deconstruida a lo largo

⁷⁰ Documenta es uno de los eventos más influyentes en el ámbito artístico contemporáneo y se realiza cada 5 años en la ciudad de Kassel (Alemania) desde 1955. En Documenta X (1997) se propuso un espacio de trabajo híbrido centrado en definir lo que *no* era el ciberfeminismo. Ver “100 anti-theses cyberfeminism is not”. Consultado el 28 de octubre de 2012 de <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/257295/344386>.

de su obra,⁷¹ al tiempo que reconoce el potencial creativo y liberador que la ciencia y la tecnología pueden tener en la producción de nuevas narrativas, nuevos seres y nuevos mundos. Esta autora remarca que en este escenario dominado por la informática, la microelectrónica y las políticas biotecnológicas, se produce una implosión de las categorías dicotómicas que operaron en la modernidad y en él, emerge una nueva forma de subjetivación, una forma cyborg⁷² que surge “de lo técnico, orgánico, político, onírico y lo textual [...] descienden de las implosiones de sujetos y objetos, de lo natural y lo artificial” (2004, p.29) como característica de las entidades y prácticas semiótico-materiales de la tecnociencia de finales del siglo XX.

Haraway apunta que, más que hacer referencia a un universal, lo cyborg refiere a lo global. Al transgredir las fronteras establecidas y posibilitar otras fusiones y vínculos poderosos a partir de la afinidad, puede erigirse en una forma de resistencia eficaz, ya que, al no estar marcada por narrativas de origen —esencialistas y totalizantes— está emparentada con lo monstruoso y lo ilegítimo, lo que le permite una doble visión necesaria para la acción política. Para esta autora, esta doble visión es indispensable para la lucha, ya que posibilita tener otra perspectiva que “revela al mismo tiempo las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico” (1995, p.263). En esta medida, la subjetividad cyborg, al poner en cuestión los límites de lo humano y redefinirlos, también desestabiliza las categorías de género que han estado estrechamente vinculadas a su definición. “El cyborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo” (1995, p.252) afirma, y por lo tanto, se constituye como una posición estratégica para la lucha por los significados, así como otras formas de poder y de placer en las sociedades tecnológicamente mediadas, luchas que son necesarias para la transformación de las narrativas que construyen semiótico-materialmente la experiencia de los seres y la realidad social. Haraway resalta que las tecnologías de la comunicación, así como la biotecnología, son decisivas para la reconstrucción de nuevos cuerpos, y por ende,

⁷¹ Para Haraway (1995) la naturaleza es una producción de la tecnociencia moderna que se fundamenta en la división naturaleza-cultura, de donde se desprenden las categorías dicotómicas y binarias fundamentales para el pensamiento moderno.

⁷² Haraway, al igual que otras feministas posmodernas, consideran que son necesarias nuevas metáforas y figuraciones para el ejercicio crítico y para ello, la ciencia ficción ha servido como inspiradora en las utilizadas en aproximaciones teóricas sobre ciencia y tecnología. En consecuencia, Haraway (2004) subraya el lugar de las figuraciones y afirma: “Las figuraciones son imágenes performativas que pueden ser habitadas. Verbales o visuales, las figuraciones son mapas condensados de mundos enteros” (p.211).

para la producción de nuevas formas de subjetividad, que promuevan nuevas relaciones sociales con/desde/para las mujeres (1995 p. 279) a partir de la profusión de nuevos espacios y nuevas alianzas.

Esta nueva subjetividad cyborg está emparentada con otras propuestas elaboradas por el feminismo de color chicano, como ha evidenciado Chela Sandoval en *Otras inapropiables* (2004), particularmente con la figura de la nueva mestiza, propuesta por Gloria Anzaldúa (1999) a partir de sus reflexiones sobre la frontera y su resignificación. La Frontera, para Anzaldúa, más allá de ser una línea que divide y separa, como tradicionalmente se había definido, crea nuevos espacios intersticiales que posibilitan otro tipo de relaciones, de articulaciones, de conocimientos, de identidades y puede constituirse como un espacio eficaz para la resistencia.

Por ello *cybería*, la metáfora propuesta por Arturo Escobar para referirse al ciberespacio me parece problemática dada la carga de violencia y exclusión que engloba, ya que evoca los territorios en los que fueron erigidos los *Gulag*, campos de trabajos forzados y reclusión de prisioneros políticos y opositores al régimen soviético durante el siglo XX. Por el contrario, *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, perversos, conflictivos, molestos, raros, indocumentados, seres que son considerados por los habitantes legítimos como transgresores, una suerte de “aliens”, independientemente de su origen racial, de su orientación sexual y de su subjetividad de género. Es en este escenario que puede emerger un nuevo sujeto social, marcado por una conciencia mestiza⁷³, que es hermana (seguramente ilegítima) de una cyborg.

⁷³ La conciencia mestiza a la cual se refiere Anzaldúa reconoce las herencias culturales de las cuales es producto, pero que luego de un ejercicio crítico hace una ruptura, rechaza los elementos y las tradiciones culturales que someten y son opresoras, desestabilizando así las dualidades. A partir de esta ruptura también es posible 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. Al igual que Haraway, quien critica la dicotomía objeto/sujeto en la producción de conocimiento en Occidente, Anzaldúa propone que uno de los trabajos de la nueva conciencia mestiza es derrumbar la dualidad dicotómica sujeto/objeto que limita y aprisiona y que está al origen de nuestra vida, nuestra cultura, nuestro lenguaje y nuestras ideas (1999, p.102).

Por ello 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 pensar el ciberespacio. Éste, 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 el ciberespacio es que continuamente se están redefiniendo y renegociando esos límites y fronteras, no sin desconocer que en él, como lo recuerda Wajcman (2006, p.86), también se reproducen las formas de poder excluyentes que operan en otros escenarios de la vida contemporánea.

¿Dónde queda la imagen? Memorias 3½ e imágenes que laten

Hace unos meses, debía realizar un ejercicio visual y decidí trabajar con mi archivo personal. Buscando material, encontré entre mis cosas una caja con disquetes 3½ marcados torpemente con cinta de enmascarar. Mi primera reacción fue pensar: ¿Disquetes? ¿Cómo haré para revisar lo que hay en ellos? ¿Quién podría tener aún un lector para poder recuperar la información? Ese día me di cuenta de que mi computadora tiene una disquetera que nunca había utilizado, al menos no que yo recuerde. Comencé a explorar cada uno de los disquetes. En cada disquete había dos archivos de imágenes en JPEG, algunas de ellas hacen parte de las series de autorretratos que compulsivamente me realizaba hace algunos años, otros contienen fotografías de mi viaje a Grecia en 1999. Unos de los disquetes están dañados: No se puede tener acceso a A:\. Error de datos (comprobación de redundancia cíclica)⁷⁴ ¿Qué imágenes podría haber en ellos? Pensé en revisar también mi archivo de fotografías digitales: Noventa y cuatro gigas de información contenidas en un disco duro externo, además de una caja llena

⁷⁴ La comprobación de redundancia cíclica (CRC) es un código de detección de errores usado frecuentemente en redes digitales y en dispositivos de almacenamiento para detectar cambios accidentales en los datos [...] término suele ser usado para designar tanto a la función como a su resultado. Pueden ser usadas como suma de verificación para detectar la alteración de datos durante su transmisión o almacenamiento. Consultado el 24 de noviembre de 2012

http://es.wikipedia.org/wiki/Comprobaci%C3%B3n_de_redundancia_c%C3%ADelica

de CDrooms. No fui capaz de enfrentarme a visualizar tantas imágenes, mi cuerpo no lo resistiría. Mi computadora tiene cinco años y con estos disquetes puede ser tomada como una ruina...una ruina me que habla de la velocidad de los cambios que han experimentado los diferentes dispositivos tecnológicos y computacionales, cada vez más pequeños, más ligeros, con mayor capacidad. Una ruina que también me habla de mis propios cambios.⁷⁵

José Luis Brea (2007) observa que 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.⁷⁶ En este sentido, 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 (p.186). Según este autor, toda *e-imagen* es una imagen-tiempo (2010, pp. 73-74), en el sentido 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 (2007, p.187).

Es así como el potencial simbólico asociado con la imagen será profundamente transformado gracias a las alteraciones que se han generado en su naturaleza técnica, trastocando radicalmente su disposición mnemónica, de archivo, asociada a su relación estructural con el soporte en la que se inscribe (docu-monumental), hacia una *e-image* efímera y sin permanencia que moviliza otro tipo de energías simbólicas, que se manifiesta bajo otros formatos de distribución y consumo, alterando toda su lógica social y su economía política

⁷⁵ La noción de ruina la retomo de Walter Benjamin, es decir, como signo de la transitoriedad y del carácter efímero y frágil de la historia. Para un desarrollo de los conceptos bejaminianos ver Buck- Morss (1995).

⁷⁶ Brea (2007) define la cultura como un cierto régimen generalizado de representación que articula y condiciona los ordenes discursivos y visuales (p.17).

(p.189). En este sentido, 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. Del mismo modo, su promoción en las sociedades del capitalismo cultural y las particularidades de la imagen digital (su condición psi), propicia su protagonismo en el imaginario público que, distribuido en redes informacionales, conllevan a la formación de imaginarios, condicionando los modos de vida y las fantasías de sujetos de conocimiento y de deseo (p.191).

En sintonía con lo anterior, en el trabajo desarrollado por Edgar Gómez (2012), sobre la fotografía digital, se propone la idea de imagen en red⁷⁷, la cual configuraría una nueva cultura, que él denomina cultura Flickr⁷⁸. 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 (sólo) 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” (Gómez, 2012, 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 materialidad⁷⁹ para ganar en conectividad (p. 234). De igual 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 análogas, sino también en sus usos, ya

⁷⁷ El concepto de “imagen en red” hace eco a la propuesta de Manuel Castells y como lo subraya Gómez “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” (2012, p.232). De igual forma este concepto no hace referencia a imágenes de carácter fotográfico únicamente ampliando el espectro de lo visual (ibíd.)

⁷⁸ Gómez desarrolla una etnografía con un grupo de fotógrafos 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 emergente “la cultura Flickr” haciendo eco y efectuando una actualización sobre el trabajo de Richard Chalfen (1987). Este autor remarca 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.

⁷⁹ Belting (2007) subraya la relación entre imagen y materialidad, en especial la relación imagen – cuerpo – medio. Belting observa que la medialidad de las imágenes digitales “se ha expandido y se ha hecho discontinua, o sea no transparente en el sentido técnico de *discreto*” (p.49). En concordancia con lo anterior, Gómez subraya que, si bien la imagen analógica se materializaba en el objeto llamado fotografía, la imagen digital pierde y gana materialidad, ya que multiplica y diversifica los soportes en los que se inscribe, por ejemplo tazas y camisetas impresas, calendarios etc. Este aspecto es también retomado por Fontcuberta (2010b), quien observa que la fotografía digital opera y “acentúa una fractura entre la imagen y su soporte, entre la información y el objeto” (La página no está referida ya que no hay numeración de páginas).

que la imagen digital funciona en un “presente continuo”, una temporalidad del aquí y el ahora (p.235). Finalmente, Gómez observa que uno de los cambios significativos de la fotografía digital respecto a las prácticas análogas, es la ruptura efectuada con su función ritual⁸⁰ 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).

Dentro de las reflexiones que se han desarrollado sobre este medio, una de las más influyentes es la propuesta de Roland Barthes (1992), quien observaba que las imágenes fotográficas siempre remiten al pasado. Para este autor, la característica central en este tipo de representaciones, su noema, reside en su continua e insistente referencia a *esto ha sido*, por ello para él, la fotografía está estrechamente vinculada con la muerte, con la pérdida. Mientras intentaba abrir los disquetes y descubrir qué imágenes se conservaban en ellos, pensé en un concepto de la fotografía análoga que siempre me pareció fascinante: *la 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 Joan Fontcuberta (2010), para quien este estadio de la imagen en la fotografía analógica constituía un intervalo de suspensión y la puerta a la dimensión mágica en donde se proyectaba el deseo y la ilusión. En ella, el deseo e ilusión se condensarían a partir de la espera, gracias a la distancia temporal entre la toma y su materialización positiva, socavando la incertidumbre al traspasar el umbral de la invisibilidad. Ella, la imagen latente constituye el primer lugar de contacto entre la realidad y su futura

⁸⁰ Bourdieu (2003) observa cómo la práctica fotográfica aficionada en los años 60 en Francia estaba estrechamente vinculada con los momentos significativos y extraordinarios de la experiencia como los bautizos y matrimonios, y en esa medida la fotografía se constituye como un instrumento de integración social:

Puesto que esta siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de sus objetos como en sus técnicas de expresión. Pobre institución que no se lleva a cabo más que en circunstancias y sitios preestablecidos y que, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de “fotografía” todo lo que no se define objetivamente (es decir socialmente) como “fotografiable” y susceptible “de ser fotografiado” puesto que ese es el principio que funda su existencia y determina sus límites (p.79).

representación (p.37)

Parecería que con la fotografía digital se ha suprimido la imagen latente, ya que para la visualización de la imagen luego de la captura ya no se necesita un proceso de revelado. Ella es inmediata y se presenta automáticamente. Por otra parte, se puede afirmar también que todos los archivos digitales o e-image —en palabras de Brea— son imágenes latentes (Fontcuberta, 2010. p.39), 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 devenir⁸¹. Fontcuberta argumenta además que la imagen ha dejado de ocupar el lugar privilegiado en la conservación de las vivencias, para convertirse en la experiencia en sí, por lo cual considera que la fotografía ha dejado de ser un dispositivo para la representación de la identidad, para así ocupar un lugar central en su *producción*, por lo que propone una reactualización del corolario de Descartes: “Fotografío luego existo” (p.17).

Mieke Bal (2006) pone en evidencia la necesidad de reflexionar sobre los conceptos en los análisis culturales desde una perspectiva crítica. Resalta como 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 de la desestabilización, de la relación jerárquica, vertical y binaria entre sujeto y objeto. Algunos de los archivos que he encontrado en los disquetes se han dañado, otros se han transfigurado y distan en calidad de las copias que podría elaborar a partir de mis negativos, en ellas se manifiesta la fragilidad de las imágenes, al igual que sus posibilidades de cambio, su estado de no fijación. Por ello retomo el concepto de imagen latente en el sentido literal y metafóricamente para hablar de las imágenes digitales. Empero, utilizo el concepto de *imagen latente* particularmente para romper el vínculo de la imagen con la muerte y poner en evidencia su potencia política como productora de vida, ser susceptible de transformación y potencializadora de múltiples relaciones y de sentidos, y por lo tanto de múltiples formas de subjetividad. La imagen late, y

⁸¹ El término latencia en informática hace referencia al tiempo decaje 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 intervienen en la comunicación entre procesos(T com)[...] La latencia de una red puede definirse como el tiempo transcurrido desde 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.

en su latir, produce efectos y afectos que se inscriben en el cuerpo.

¿Qué pasa cuando nos autorretratamos?

El retrato y el autorretrato tienen una larga tradición tanto en la pintura como en la fotografía. Ya desde los primeros años de su invención algunos personajes dirigieron la cámara hacia sí mismos, como Hippolyte Bayard, Oscar Gustav Rejlander o Virginia Oldoini, la Condesa de Castiglioni, 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.⁸²

De igual forma, a lo largo del siglo XX, el autorretrato fotográfico fue ampliamente utilizado por los y las artistas, entre las cuales quisiera destacar las imágenes de Claude Cahun, una de las primeras mujeres en utilizar este recurso para cuestionar los roles de género y los estereotipos de belleza, recurriendo a la puesta en escena. Posteriormente, y ante el posicionamiento que tendrá la fotografía en el campo del arte, particularmente después de la segunda mitad del siglo XX⁸³, los autorretratos se convertirán en una forma privilegiada para proponer, por medio de la producción artística, cuestionamientos relacionados con la experiencia y las representaciones de género, como es el caso de los realizados por Cindy Sherman, al igual que sobre otras experiencias relacionadas con la construcción del cuerpo, como los de Jo Spencer, estrechamente vinculados con su experiencia del cáncer, los de Ana Casas Broda, quien en sus diarios de dieta registra por años los cambios de su cuerpo o aquellos de Yasumasa Morimura, quien efectúa una crítica a los sesgos raciales y étnicos presentes, tanto en la historia del arte “universal”, como en la cultura visual occidental.⁸⁴

⁸² Aunque se sabe que las fotografías de la Condesa fueron realizadas por el fotógrafo Louis Pierson, son consideradas autorretratos en la medida que ella planificaba, escogía las poses, el vestuario y las actitudes, decidiendo como se realizarían las fotografías. Algunas de las imágenes que se conocen de ella son consideradas un hito por su carácter trasgresor, teniendo en cuenta tanto los costes como los límites de lo fotografiable propios en la segunda mitad del siglo XIX como por ejemplo la imagen de sus piernas desnudas. Ver <http://wolvesphoto.wordpress.com/constructing-identity/>

⁸³ Según Dominique Baque (2003) la entrada y plena legitimación de la fotografía en el campo del arte es paradójica, ya que lo hace como imagen precaria y frágil vinculada al arte conceptual, al street art, y al land art, entre otros. Sin embargo no se pueden olvidar las reivindicaciones que desde inicios del siglo XX se realizaron en el campo fotográfico como las de Alfred Stieglitz, considerado padre de la fotografía moderna y quien trabajó asiduamente por su reconocimiento como forma artística, al igual que la amplia utilización del medio fotográfico en las propuestas de artistas surrealistas y dadaístas en las primeras décadas del siglo.

⁸⁴ No es el interés de este trabajo realizar un recorrido exhaustivo sobre los y las artistas que han utilizado el autorretrato como vehículo para su creación fotográfica, sin embargo, quisiera mencionar que existe un importante corpus de este tipo de fotografías realizado también por los y las fotógrafas a lo largo de la

Según Barthes (1992), en la práctica del retrato se entrecruzan varios imaginarios, se afrontan, se deforman: aquel quien creo que soy, aquel que quisiera ser, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (p. 45). En el caso del autorretrato, al igual que en otras prácticas autorreferenciales, tanto el sujeto que representa como el objeto representado en la imagen es el mismo, así que estos cuatro aspectos se solapan en una acción que genera una serie de operaciones en su producción y en su recepción que inciden directamente en su significado, dándole peso y sentido a la imagen.

Entre los cambios operados con la digitalización de la imagen fotográfica, en la última década se ha producido una promoción importante de autorretratos de la gente del común, al punto que se le considere una práctica paradigmática (Gómez, 2012, p.174) y sean protagonistas de exposiciones como “A través del espejo”, curada por Joan Fontcuberta (2010b), en la que se recogen y proyectan cientos de autorretratos — denominados reflectogramas— realizados por fotógrafos aficionados y puestos a circular en internet.⁸⁵

La necesidad de profundizar sobre la relación entre imagen y producción de subjetividad es puesta de manifiesto por José Luis Brea. Este autor reconoce los importantes avances de la teoría literaria sobre el poder instituyente de los “actos de habla” para producir posiciones de sujeto, pero evidencia que resulta urgente pensar y mostrar

[...] cómo también en los actos visuales y en el curso de sus realizaciones —en los desarrollos efectivos de las retóricas de lo visual— se cumple también (y aún seguramente más, si recordamos/asumimos la inapelable teorización lacaniana de la escopía en la regulación de la vida del sujeto) un similar efecto de posición, de construcción efectiva del sujeto-en-proceso precisamente en sus actos de visión (en ver y ser visto) (2003, p. 2).

Brea afirma 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 escopía, de su participación en las redes de intercambio —producción, consumo y circulación— de la imagen, de la visualidad” (*ibídem*). Para este autor, la autobiografía es el género literario donde mejor se

historia. Un ejemplo de esto se encuentra en la recopilación de Sobieszek e Irmas (1994) *The Camera I: Photographic Self Portraits From The Audrey And Sydney Irmas Collection*.

⁸⁵ Tanto Fontcuberta como Núñez coinciden en el hecho que gran parte de estos autorretratos son realizados por mujeres, sobre lo cual este último afirma que “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).

puede observar la eficacia productora de subjetividad de los actos de habla, 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 auto-productivo. Brea extrapola su tesis sobre la autobiografía al autorretrato, 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”, reconociendo que finalmente la obra no es la fotografía en sí misma, sino es “el dispositivo reflexivo-producente de visión” (p. 3).

Es por esto que la producción de auto-representaciones, entendidas como un acto performativo, al igual que la producción del género, hacen parte de un repertorio más amplio de acciones performáticas, que son instituyentes/constituyentes y que configuran a los sujetos y sus subjetividades, actuando tanto sobre nuestra autopercepción, como sobre nuestra conducta (De Lauretis, 1992, Cánepa, 2011). Ambas acciones —la producción de auto-representaciones 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).

Nodo 3. ***Maldito feisbú. Una aproximación a la imagen en red***

*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 [...]
perdí el trabajo en helado' bon y mis amigos me hicieron una intervención.
-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 maldito feisbú
Maldito feisbú - Rita Indiana y sus misterios.*

*“La polifonía de los modos de subjetivación corresponde,
en efecto, a una multiplicidad de maneras de vencer el tiempo”
Félix Guattari (1996, p.28)*

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*⁸⁶ 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 los usos de esta plataforma y que dan cuenta de cómo las nuevas tecnologías y las redes sociales virtuales han penetrado la vida cotidiana de las personas y se ha convertido en un lugar de la experiencia común y significativa para gran número de ellas, particularmente las más jóvenes.

En este aparte se recogen las reflexiones que se han elaborado a partir de las observaciones de perfiles de usuarias de la red social que hacen parte de mis contactos, al igual que algunos de sus testimonios. A algunas de ellas las conocía por diferentes motivos —familiares, de amistad, de trabajo—, y otras han ido vinculándose a mi red respondiendo a los intereses de esta investigación y fueron contactadas por medio de Facebook. Durante el último año hemos establecido diálogos sobre la forma como conciben este espacio, al igual que sobre la relación que tienen con sus propias imágenes y las de los otros. Para ello, se ha recurrido al uso constante de la plataforma, a entrevistas en profundidad y conversaciones casuales, al igual

⁸⁶ 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).

que frecuentes interacciones por medio de recursos como el chat o las video-llamadas, herramientas que proporcionan estos nuevos contextos comunicativos.⁸⁷

Asimismo, este nodo se inspira en la polifonía que adquieren las interacciones en las redes sociales virtuales, en ellas, se conjugan las voces de los diferentes contactos en red, que se enlazan y articulan de forma coyuntural promoviendo diferentes narrativas donde se evidencian maneras singulares de relacionarse con el mundo, formas particulares de sentir y de pensar, red de experiencias personales y colectivas que emergen en la articulación de diferentes dimensiones de la existencia en el mundo contemporáneo. Por ello, se han privilegiado sus percepciones y sus testimonios con el ánimo de dar cuenta de la multiplicidad y la complejidad de las articulaciones que se producen en la interacción con, y por medio de, las redes sociales virtuales y su relación con la producción de subjetividades históricamente situadas.

En este sentido, es importante aclarar que los usos y las apropiaciones que ha tenido Facebook por parte de los y las usuarias en diferentes latitudes es amplia y disímil —hoy en día, por ejemplo, es común encontrar perfiles de marcas, organizaciones y empresas que la utilizan para procesos de publicidad y marketing—, igualmente esta red ha sido apropiada para otros usos diferentes al establecido por sus creadores y ha servido para el desarrollo de proyectos que, a mi modo de ver, son innovadores y pueden incidir en otros ámbitos sociales como por ejemplo, el educativo⁸⁸, sin embargo, mi interés se centra en la forma como las mujeres se apropian y utilizan la fotografía en este contexto. El despliegue de actividades, procesos, apropiaciones y formas de actuar mediante esta interfaz son heterogéneas y

⁸⁷ López y Ciuffoli (2012) argumentan que dentro de las características que ha hecho de Facebook una de las redes más utilizadas globalmente está el hecho de recuperar rasgos de la comunicación por chat por ello estas investigadoras afirman que “la brevedad en Facebook es propia de la oralidad: la plataforma se vuelve, así, un espacio donde se dejan pequeñas notas en una conversación continuada” (p.79). Para una reflexión sobre la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea, ver Ardèvol et al. (2003)

⁸⁸ Un ejemplo de ello es *El Proyecto Facebook*, “un experimento pedagógico” realizado en la Cátedra de procesamiento de datos del programa de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Este proyecto fue desarrollado en el 2009 y liderado por Alejandro Piscitelli. Para conocer sobre el proyecto Facebook y su desarrollo, al igual que una amplia producción bibliográfica al respecto consultar <http://www.proyctofacebook.com.ar>. De igual forma, Facebook ha sido un escenario interesante para el desarrollo de propuestas artísticas como la de Intimidad Romero —mencionada en el nodo dos— o como las Thomas Cheneseau (<https://www.facebook.com/thomas.vaneecloo?fref=ts>), Anthony Antonellis (<http://www.anthonyanonellis.com/bliss/> y <https://www.facebook.com/pages/χ00q00εf/188539507829810?ref=stream>) y de Sayuri Michima (<https://www.facebook.com/sayurimichima>) artistas que intervienen los códigos de programación de la plataforma o se sirven de ella como inspiración y para el desarrollo de sus propuestas de netart.

múltiples, y por lo tanto, soy consciente de que estas reflexiones sólo abarcan un pequeño espectro de dicha multiplicidad y dan cuenta de algunas de las formas singulares de interacción y de la experiencia que son posibles en y gracias a Facebook.

Facebook: un espacio de interacción y producción de subjetividad

La red social Facebook surgió en 2004 como una plataforma para el intercambio de información entre estudiantes de la Universidad de Harvard, desde el 2006 es de libre acceso a escala mundial y para participar en ella sólo se necesita disponer de una dirección de correo electrónico. Su popularidad ha sido tal que en la actualidad cuenta con un billón de usuarios activos alrededor del mundo, de los cuales aproximadamente 584 millones lo usa diariamente.⁸⁹ En Colombia se calcula que hay 17 millones de usuarios, estando en el puesto 16 en la lista de países con mayor número en el mundo según los datos ofrecidos por Socialbakers⁹⁰ y siendo Bogotá la ciudad donde mayor acogida ha tenido.

Para vincularse a la red, se solicita crear un perfil con datos personales como el nombre de usuario o *nickname*, información relacionada con la edad, el sexo, la situación sentimental, los idiomas que conoce, 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 en la nueva aplicación, denominada *timeline*, se propone un espacio para una imagen de portada⁹¹. A diferencia de otras redes, los perfiles en Facebook todos son iguales y no existen cuentas preferenciales⁹². 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 como compartirlos con otros usuarios que tenga entre sus contactos según intereses comunes. La plataforma ofrece otros servicios como juegos, suscripciones a páginas y diferentes aplicaciones —Farmville, la galleta de la suerte, el consejo de Buddha, el tarot, suscripción a noticias y canales de información entre otros—, y permite la creación de grupos que pueden ser de carácter abierto

⁸⁹ Datos estadísticos ofrecidos por los *desarrolladores* de la plataforma. Ver <http://newsroom.fb.com/content/default.aspx?NewsArealId=22> consultado el 26 de diciembre de 2012.

⁹⁰ <http://www.socialbakers.com/facebook-statistics/> consultado el 26 de diciembre de 2012.

⁹¹ El registro de los datos e información personal es opcional al igual que la publicación de foto de perfil.

⁹² Como la red Flickr, que tiene un límite para la publicación de 200 fotografías en las cuentas gratuitas o de Linked.in, que permite abonarse para tener acceso a mayor información sobre los contactos.

—cualquier persona vinculada a Facebook puede participar de él— o cerrados —solo las personas invitadas o aceptadas por los administradores del grupo pueden participar—, según las intenciones y motivaciones de quienes los crean y son sus administradores.

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 momentos y experiencias de vida. De la misma forma, 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. Un ejemplo es el caso de Daniela Núñez (ver anexo 9), estudiante de último grado de bachillerato del Colegio Siervas de María en Bogotá de 16 años, quien manifiesta que la forma como se relaciona y hace uso de Facebook —al igual que su participación en otras redes sociales virtuales— se ha transformado a lo largo del tiempo:

Hubo un tiempo que era súper adicta a Facebook, pero es que he tenido mis etapas. Primero era adicta a Messenger y en esa época me la pasaba en Messenger, pero ahora odio Messenger y no me conecto por nada del mundo. Hubo una época en Face, que también comentaba y me la pasaba hablando, otra que sólo me conectaba a Face para los juegos y me volví adicta pero sólo a los juegos, era diario, me conectaba todos los días (Entrevista realizada el 11 de marzo de 2011).

Aunque revisa la plataforma continuamente, la frecuencia en su uso y el tiempo de conexión depende de diferentes aspectos como el lugar donde se encuentre sea el colegio, la casa de sus padres o donde su hermana. Por otra parte, el pertenecer a una u otra red está condicionado por los vínculos afectivos y de amistad entre las personas, como lo demuestra la experiencia de Melissa Olarte. De origen valluno y estudiante universitaria de medios audiovisuales en el Politécnico Grancolombiano cuenta cómo fue su vinculación a esta red:

Es que en un tiempo estaba de moda Hi5 en Cali, acá en Bogotá era Myspace, entonces yo tenía Hi5. Después todos mis amigos de Cali [que] son músicos, se metieron en Myspace, y entonces abrí Myspace. Y luego todos estaban en Facebook, y yo pensaba que yo ya tenía los otros dos, pero todos me decían que Facebook no sé que, yo fui renegada para abrir el Facebook y me demoré pero finalmente abrí Facebook en el 2007 (Grupo de discusión realizado el 3 de marzo).

De la misma manera, Ángela Robles afirma “cuando estaba recién graduada, yo pasé mucho tiempo buscando cosas en internet, además de la tesis, ese fue el momento más productivo de

mi Facebook” (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012). Sin embargo, reconoce que experimentó cierta resistencia para hacer parte de esta red, ella recordaba que: “a mí no me gustaba mucho, de hecho tuve mucha reticencia en entrar a la red, yo recuerdo que lo reconocía como el chismógrafo y me parecía súper complicado que la gente se enterara de mi vida privada” (ibídem). Ella señala que su participación en la red ha sido importante para su construcción como mujer, como feminista y como lesbiana, en este sentido por ejemplo fue por medio de esta plataforma que su familia se enteró de su orientación sexual no normativa lo que motivó a su padre eliminarla de sus contactos. Ángela cuenta:

De cierta forma para mí ha sido supremamente importante porque de hecho mis papás se dieron cuenta de que yo era lesbiana por Facebook [...] Mi papá me dijo que era una aberrada, [fue] todo un problema familiar porque yo me la pasaba publicando cosas respecto al ser lesbiana. O sea, era una enferma [...] Y me pareció súper fuerte cuando me dijo eso, súper fuerte para mí que me diga que soy una aberrada y que le pareció terrible, por ser lesbiana (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012).

En la actualidad, Ángela es una usuaria muy activa de la plataforma y diariamente comparte diversa información en su muro (videos, imágenes, links) y modifica constantemente su estado, además ella hace parte de diferentes grupos y comunidades virtuales⁹³. Es interesante observar cómo las redes sociales virtuales generan también conflictos para los usuarios, particularmente respecto a la productividad del tiempo o en torno a la decisión de hacer público o mantener privados aspectos de su experiencia. Algunos consideran que Facebook puede ser una pérdida de tiempo y por consiguiente, no es productivo. Margaret Sánchez, de 22 años y estudiante universitaria de medios audiovisuales, ha desactivado su perfil de Facebook en varias ocasiones y afirma que:

Yo cerré mi Facebook porque soy adicta a eso [...] Yo soy re paranoica y comienzo vamos a ver a quién le posteo la foto, y miro las fotos de alguien, veo de quien es amigo y entonces me dan las 3:00 a.m. ahí y yo pegada [...] yo soy adicta a eso, no sé en qué pierdo mi vida, yo me puedo perder viendo qué foto le comentó Pedro a Marcelita (Grupo de discusión realizado el 3 de marzo de 2012).

No obstante, Margaret también reconoce que en las redes sociales virtuales existe un espacio para su autocreación, donde experimenta una cierta libertad que no tiene en otros espacios y manifiesta que: “sí me importa, Facebook me importa mucho porque es mi vida virtual, yo

⁹³ Un ejemplo de la constante actividad de Ángela en Facebook es la actividad del día 21 de febrero de 2012. realizó 14 post de información vía su muro y 10 en el de la colectiva Lobas Furiosas. En la inscripción realizada en el diario de campo no se tuvieron en cuenta los comentarios que realizó en otros muros, ni las respuestas dadas a las personas que interactuaron con sus post.

siento que ahí puedo ser lo que yo quiera ser y que en la vida real nunca podré” (Grupo de discusión realizado el 24 de marzo de 2012). Del mismo modo, Daniela Núñez subraya que Facebook “es un medio de comunicación que puede servir para muchos, pero en ciertas ocasiones, no es productivo” (Entrevista realizada el 11 de marzo de 2012)⁹⁴.

Por otra parte, se hace evidente que la relación que se establece con y por medio de redes virtuales como Facebook, al igual que con la fotografía, depende en gran medida de la condición etaria de los sujetos. En las conversaciones que sostuve con las mujeres mayores de treinta años, ellas tienen una percepción muy diferente de las redes sociales virtuales y hacen usos diferenciados del portal respecto a las personas más jóvenes, quienes nacieron y han crecido después de la emergencia de la red, que son usuarias frecuentes de las nuevas tecnologías y que han desarrollado una serie de hábitos específicos relacionados con este nuevo escenario. Lorena Duarte observa en este sentido que el uso de Facebook:

También está regulado por el tema de la edad y de la madures y un montón de cosas. Yo me he dado cuenta de que las chicas más jóvenes son muy dadas a poner como es su estado de ánimo instantáneo, o cosas de su vida muy personal: hoy estoy deprimida, los hombres son una porquería, hoy salí con mi amiga, hice tal cosa. Entre mis intereses no están esas cosas y no lo hago, pero entre las chicas jóvenes sí he visto mucho eso (Entrevista realizada el 18 de abril de 2011).

Lorena Duarte manifiesta “ya no soy una adolescente para poner ahí, ¡ayy! Estoy triste. Mis emociones son personales y mi vida personal la guardo, me gusta más utilizarlo para contactos sociales” (Entrevista realizada el 6 de marzo de 2012). Una postura similar frente percepción y el uso de Facebook es manifestada por Laura Weinstein. Laura tiene 30 años y se desempeña como coordinadora del grupo de apoyo trans-generista G.A.T. Ella afirma:

Ahora como se puede ver lo que hace todo el mundo [...] que Julianita comentó, y uno [se pregunta] ¿es qué estas niñas no duermen? yo las veo, Julianita comentó el estado de Sultanita, y [publican] unas cosas que uno dice que chistosas, o sea, los comentarios que hacen son muy curiosos, pero así pasa y no se despegan de esa cosa. ¿Ves? Como que uno las ve siempre ahí y dice: ¿A qué horas duermen? ¿A qué horas descansan? [...] yo no me voy a poner a contarle mi vida privada a un pocotón de gente que no conozco, si estoy aburrida ¿A quién le importa? O sea estoy aburrida, me quiero suicidar y ¿a 100 personas le gusta? entonces uno dice ¿qué? no

⁹⁴ Quisiera resaltar que a lo largo del último año tres de las mujeres con las que conversé, cerraron temporalmente Facebook, todas motivadas por experiencias emocionales y afectivas relacionadas con sus parejas sentimentales. Igualmente, entre los 492 contactos que tengo en la actualidad, 18 de los perfiles correspondientes a personas que conozco o he conocido han sido desactivados este último año, al igual que 9 perfiles de organización o instituciones diversas.

me conocen por eso es que les gusta, una loca más una loca menos, da igual [...] (Entrevista realizada el 2 de abril de 2012).

En este caso, hay que tener en cuenta que Laura Weinstein y Lorena Duarte son mujeres trans que han sido parte del grupo de apoyo G.A.T. y han tenido una experiencia de tránsito diferente a la mayoría de mujeres trans en Bogotá. En la actualidad Laura y Lorena trabajan para el Distrito y se encuentran vinculadas a procesos políticos y ciudadanos relacionados con la visibilización y las políticas públicas para los sectores sociales LGTB. Ambas son conscientes de su compromiso político así como de su rol público y en consecuencia, esto se refleja en la manera como conciben y utilizan la plataforma. Lorena, por ejemplo, no hace un control de los contactos que pueden acceder a la información que publica, pero es cuidadosa y selectiva con la misma, ya que tiene conciencia de su rol como líder en los procesos relacionados con las políticas públicas LGTB del Distrito. Lorena afirma que:

Tengo muchísimos contactos, mi Facebook es algo público entre comillas, pues por toda la gente que conozco y porque a mí todos los días me agregan personas y yo las agrego. Además, por mi trabajo debo hacer convocatorias entonces también es [importante] cuidar de cierto modo la imagen, si la imagen, pues yo trabajo con redes sociales, trabajo con la población LGTB, yo aparezco como una de las líderes [...]. Entonces, es más que todo eso, es guardar un poco, no la moral, ni las buenas costumbres, ni esas cosas, pero sí cuidar una imagen (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

Laura, por su parte, hace un uso diferenciado de los dos perfiles que tienen en Facebook,⁹⁵ uno de ellos reservado para sus amigos cercanos. En éste, las imágenes de perfil son ilustraciones y no tiene ningún álbum de fotografías creado por ella, las que se observan allí han sido compartidas por sus contactos. En su segundo perfil, por el contrario, el de uso “público”, además de cambiar frecuentemente su fotografía de perfil, Laura tiene más de 50 álbumes de fotografías en diferentes escenarios y actividades: en celebraciones familiares, en sus espacios de trabajo, en manifestaciones públicas de exigibilidad de derechos, con sus amigos y compañeros sentimentales. Laura reconoce que en gran medida, su presencia en la red social, al igual que las motivaciones que la llevan a publicar sus fotografías allí, responden más a sus apuestas políticas como militante por los derechos humanos y en particular, los derechos de las personas transgeneristas. Esta conciencia de su posición se manifiesta cuando Laura afirma que:

⁹⁵ En uno de los perfiles Laura se presenta como Laura Weins en el cual tiene en la actualidad 940 contactos y 1292 suscriptores, es su perfil público. El segundo perfil aparece con el nombre de Lau Weinstein y cuenta con 73 contactos. Consultado el 27 de abril de 2012.

Yo de alguna manera no soy una persona tan del común, soy una persona que viene trabajando con una reivindicación, con una lucha. Yo a veces quisiera por ejemplo cerrar el Facebook, no lo cierro simplemente y llanamente porque ese es un espacio que me permite hacer el trabajo que yo hago [...] En mi caso es muy importante mostrarle a la gente que tengo una familia, o sea, para mí es fundamental decirles Laura Weinstein no es una persona que nació de la nada, sino detrás de ella hay unas personas que la quieren, que la sienten suya, que en medio de las dificultades [...] de los problemas que tengamos, los aciertos y desaciertos, somos familia. Eso para mí es muy importante (Entrevista realizada el 2 de abril de 2012).

Entre las fotografías que Laura ha publicado en su perfil, aquella que hace referencia a su “salida del closet” es significativa para ella (ver anexo 10), aunque haya sido tomada con anterioridad a su vinculación a la red —ella ya había comenzado hacer su tránsito antes de vincularse a Facebook—. Es una imagen que se ha actualizado constantemente desde que fue puesta a circular. Laura observa que, para muchas personas trans, las redes virtuales como Facebook son unos espacios importantes para comenzar hacer la construcción de su identidad y hacer su tránsito.

En el caso de Lorena, ella manifiesta motivaciones similares a las de Laura respecto al uso que realiza de la plataforma: “Mi intención es mostrar quién soy yo, con mi familia, con mis amigos, con los de mi trabajo, en las marchas, que sirva para brindar información sobre los eventos y las cosas que yo hago, yo trabajo como gestora social” (Entrevista realizada el 6 de marzo de 2012). Hablando de sus experiencias en Facebook y de las relaciones y fotografías con su familia y observa cómo las dimensiones afectivas, sociales y políticas se conectan en la plataforma:

Hay dos cosas. Mi apuesta. Pues cuando tú percibes una persona trans, tú percibes a esa persona pero no te detienes a pensar ni en su parte familiar ni en su parte profesional sino que ves a esa persona como sola. Entonces es también una apuesta de mostrar que las personas trans también tenemos familia, también tenemos círculos cercanos y en mi caso, curiosamente yo no vivo con nadie de mi familia, entonces ellos han llegado a formar parte de mi cadena de amigos de Face. Muchas veces la única forma que yo me contacto con mi familia es por ahí (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

En el nodo dos me referí a la introducción en el mercado de *smartphone* así como al crecimiento y ampliación de los servicios de telecomunicaciones, incluyendo los servicios de banda ancha e internet móvil, lo cual repercute en la frecuencia y tiempo de conexión a las redes sociales.⁹⁶ De igual forma, la creciente oferta laboral relacionada con prestación de

⁹⁶ En las reflexiones desarrolladas por Hardt y Negri (2002) sobre las nuevas formas de organización social contemporánea, estos autores subrayan el lugar preponderante de los medios y sistemas de telecomunicación en relación con las nuevas necesidades generadas por las transformaciones de los procesos de producción y de

servicios demanda estar permanentemente conectado a internet repercute en la indefinición entre los tiempos de trabajo y de ocio e incide en el mayor o menor uso de la plataforma. Por ello, la actividad en Facebook está vinculada a los procesos y experiencias singulares y momentos específicos de la trayectoria de vida, incluyendo el hecho de laborar en ciertos sectores, ser estudiante o sencillamente, estar de viaje o en periodo de vacaciones, por ejemplo.

Arquitecturas virtuales - experiencias concretas

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 el caso de Facebook, es importante tener en cuenta que la plataforma, al igual que las diferentes aplicaciones que ofrece, están en continua transformación, propias de la dinámica de la web 2,0, de ahí que haya sido considerado como un *mutante digital* (López y Ciuffoli, 2012)⁹⁷.

Con la intención de generar una experiencia integrada y personalizada de navegación, entre los desarrollos introducidos por Facebook en su última fase, se encuentran las herramientas de vinculación con otras páginas en línea por medio del protocolo *Open Graph*⁹⁸, que busca la convergencia⁹⁹ e integración de diferentes medios y servicios al tiempo que permite conocer datos cualitativos y cuantitativos a partir de la base de datos de los usuarios con

los mercados a escala mundial, cuyas principales características son la tercerización de la economía y el lugar central de la prestación de servicios a partir de “la informatización de la producción” en el marco de lo que ellos han denominado Imperio.

⁹⁷ López y Ciuffoli clasifican en cuatro periodos el desarrollo de Facebook: red universitaria (2004-2006) red pública (2006-2007), Red masiva y abierta (2008-2010) y web social y personalizada (2010-1012) (pp. 25-45). Además, apuntan que Facebook fue una de las primeras compañías que abrió la interfaz para el desarrollo de aplicaciones por terceros en el 2006 lo cual dinamizó y amplió la participación en la red, incidiendo en la gran acogida que ha tenido en los últimos 5 años. Un ejemplo de ello es la participación de los usuarios en la traducción de la página a diferentes idiomas, que hoy en día, ofrece 77 idiomas para su configuración. Ver configuración general de la cuenta <https://www.facebook.com/settings?tab=account§ion=language&view>

⁹⁸ <https://developers.facebook.com/docs/concepts/opengraph/overview/> consultado el 19 de diciembre de 2012

⁹⁹ López y Ciuffoli (2012), subrayan siguiendo a Jenkins (2006) 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” (p.49) y en esta medida, observan que la convergencia “es cultural más que tecnológica y configura un escenario que fomenta la participación y la inteligencia colectiva de los usuarios” (*ibidem*).

información sobre sus gustos y preferencias. De igual forma, *EdgeRank*¹⁰⁰ es el algoritmo que se encarga de gestionar el orden y la importancia de las publicaciones que aparecen en el muro de cada usuario, y por lo tanto, interviene en la visibilidad que tanto las publicaciones como los usuarios tienen respecto unos a otros. De esta forma, 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 en la plataforma se tiene.

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. Sin embargo, 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). El privilegiar el aspecto visual es una de las características que ha incidido en la acogida que ha tenido esta red, especialmente entre los jóvenes, pues como lo manifiesta Daniela:

A mí me gusta ver [Facebook] porque es diferente a una página sólo de escritura, [...] un joven no sabe aprovechar eso, es más didáctico ver imágenes [...] y [para] uno, con lo que sabe, es chévere ver eso y crear su propia opinión, uno verá en lo que cree o en lo que no cree (Entrevista realizada el 11 de marzo de 2012).

La arquitectura de este portal invita a contar la historia personal a manera de biografía, idea reforzada por 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 desarrolladores¹⁰¹.

¹⁰⁰ 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* (a partir del grado de interacción entre los usuarios), *la relevancia* (interacción entre los usuarios y la publicación) y *el tiempo de publicación* (en el caso de Facebook dependerá de la actualidad de la publicación y se estima que no es mayor de 24 horas), elabora los cálculos que redefinen constantemente la información que aparecerá publicada en el muro de cada usuario, a partir de las interacciones que el usuario tenga con otros usuarios y con los contenidos publicados por sus contactos en la plataforma. Para conocer más sobre EdgeRang ver <http://thenextweb.com/socialmedia/2011/05/09/everything-you-need-to-know-about-facebooks-edgerank/>

¹⁰¹ Ver <http://www.facebook.com/about/timeline> consultado el 21 de abril de 2012.

Daniela, al igual que muchos de los jóvenes de su generación, tiene acceso a dispositivos de captura de imágenes y utiliza frecuentemente la cámara de su teléfono móvil o su cámara digital para hacerse autorretratos. Cuando habla de su relación con la fotografía en esta red social, reconoce la importancia de las imágenes para su propia historia afirmando: “tengo muchísimos álbumes, tengo de todo. Es como mi biografía personal por decirlo así” (Entrevista realizada el 11 de marzo de 2012).

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 discutida en el nodo dos. La arquitectura de este portal permite la gestión de la información que se publica por medio de la configuración de las opciones de privacidad. En ella, cada usuario puede gestionar la lista de contactos y determinar quiénes pueden acceder a su información. De esta forma, cuando un usuario publica algo en su perfil, puede establecer quien o quienes tendrán acceso a ésta. Generalmente, los usuarios configuran su información para que solo sea accesible para sus contactos y en algunos casos, para los contactos de los contactos, ampliando así de manera significativa el número de personas que pueden tener acceso a ella. Sin embargo, es importante resaltar la agencia de los algoritmos en esta red, que se conjugan con las decisiones de los usuarios, redefiniendo constantemente los límites siempre ambiguos y porosos entre estos dos universos. Daniela, por ejemplo, afirma que:

Tengo muchísimas fotos, algunas las tengo privadas, para grupos, pero tengo muchísimos álbumes [...] y pues dependiendo de lo quiero que vean, obviamente no tengo nada en público [...] me refiero a que lo que tengo público es para mis amigos y no lo puede ver alguien que no lo tenga como amigo [...] primero porque no me gusta que se enteren de mi vida personas que no me conocen y segundo me parece feo que a uno le vean todo, me parece sin sentido [...] Sólo tengo dos grupos, los amigos en general y la familia [...] tengo muchísimos álbumes privados, tu podrás ver 10 o 11 álbumes pero en realidad tengo 32 o más (Entrevista realizada el 11 de marzo de 2012).

Del mismo modo, Facebook tiene unas políticas de regulación sobre la información que se puede subir al igual que lineamientos relacionados con el uso de la plataforma, como por ejemplo ser mayor de trece años, no proporcionar información personal falsa y no abrir más de una cuenta personal, subir contenidos comerciales no autorizados o utilizarlo para actos ilícitos o engañosos entre otros, reservándose el derecho tanto de suprimir información, como

de eliminar el perfil en caso de que se infrinjan estas políticas¹⁰². Empero, el control que allí se ejerce no solo depende de los desarrolladores de la plataforma, también está en manos de los usuarios de la red, quienes pueden reportar y denunciar perfiles que contengan contenidos considerados ofensivos y que atentan contra la dignidad¹⁰³. Por esta razón, muchos usuarios realizan la gestión de sus contactos y sus publicaciones dejándolas accesibles solo para su lista de amigos. Esta estrategia es una posibilidad de evasión para los diferentes tipos de regulación social que operan allí sobre las conductas de los sujetos y que se expresa por medio de la censura, común en las representaciones que hacen referencia a la sexualidad. Un ejemplo de esto es la experiencia de Ángela Robles, a quien le han cerrado en dos ocasiones el perfil. Ángela observa en este sentido que sus imágenes:

Solo las pueden ver mis amigos [...] porque pueden haber personas que van a denunciar tu perfil cuando vean que hay imágenes cercanas o que hace referencia a la pornografía [...] por ejemplo, un cristiano súper radical puede denunciar mi perfil y evidentemente Facebook me lo bloquea [...] (Entrevista realizada el 18 de noviembre de 2011).

En esta medida, tanto los usuarios del portal como el diseño de la plataforma —algoritmos incluidos— intervienen en las formas de interacción, siempre singulares, en Facebook a partir de afinidades y gustos, y por lo tanto, son agentes activos en la gestión de la información y su visibilidad, efectuándose así una redefinición permanente entre las dimensiones pública y privada de la vida de los sujetos, frontera que se reconfigura y se actualiza continuamente en la plataforma.

Fotografía, producción - presentación de sí

Una de las principales motivaciones para la producción de fotografías ha estado condicionada por la relación de la fotografía con el registro y captura de la realidad, por ello, la imagen fotográfica ha tenido un lugar central en los procesos de producción de la memoria individual

¹⁰² Para conocer sobre las políticas de seguridad y de regulación de Facebook ver <https://www.facebook.com/legal/terms>.

¹⁰³ A comienzos del 2013 ha sido sonado el caso de Thorlaug Agustsdottir, una islandesa que solicitó en varias ocasiones que fuera retirada una fotografía intervenida digitalmente de ella y que invitaba a la violencia contra la mujer. Ante el fracaso de esta solicitud, recurrió a los medios de comunicación de su país. Esto, sumado a las acciones desplegadas en la red, produjo el retiro de la imagen y el consiguiente ofrecimiento de excusas por parte de los responsables. Ver <https://www.facebook.com/notes/thorlaug-agustsdottir/to-a-senior-facebook-staff-member/10151296541438880> y <http://www.wired.com/underwire/2013/01/facebook-violence-women/> y <http://www.lanacion.com.ar/1544117-facebook-se-disculpo-por-aceptar-una-foto-que-incitaba-a-la-violencia>. Consultado el 4 de enero de 2013

y colectiva en las sociedades modernas¹⁰⁴. Esta forma instituida de entender y usar la fotografía socialmente (Bourdieu, 2003), su carácter de prueba, de testimonio de la historia ha marcado la manera como las personas se relacionan con ella. Andrea Gamboa, estudiante de mercadeo y publicidad del Politécnico Grancolombiano afirma al hablar de algunas de sus fotografías de perfil:

Cuando me corté el pelo, casi no me tomé fotos. Esa me la tomó un amigo y fue de las únicas fotos que me dije: ¡Ve! está bien, con el pelo corto me siento bien y la subí para dejar ahí una constancia de que yo tuve el pelo corto. ¿Si me entiendes? De cierta forma para dejar una constancia de un cambio, de una transformación (Grupo de discusión realizado el 24 de marzo de 2012. Ver anexo 11).

Este uso de la fotografía como constancia de la propia experiencia y prueba de los cambios en la trayectoria de vida singular de las personas también se pone de manifiesto cuando Lorena Duarte reflexiona sobre sus imágenes de perfil. Ella, administradora de empresas turísticas de treinta y ocho años y quien en la actualidad se desempeña como gestora social en el Centro comunitario LGTB de los Mártires del Instituto de la Participación y Acción Comunal (Idpac) de la Alcaldía de Bogotá, observa que:

En mis fotos de perfil hay algunas que yo he hecho. Analizándolas uno ha pasado por muchos estados. He pasado por todos los colores de pelo, he pasado por todos los cortes, he pasado por varias cosas. Me gusta ver como [...] desde el 2007/2008 que tengo el Face, cómo uno evoluciona constantemente y eso queda como registro de todas esas cosas (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

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 como se mencionó anteriormente, *tecnologías del yo* donde se articulan relaciones de producción, de significación y de poder (Foucault, 1990).

Arfuch argumenta que, la crisis de la modernidad —de sus relatos universales y

¹⁰⁴ Da Silva, Giordano & Jelin (2010) ponen de manifiesto la relación de la fotografía, la memoria y la identidad, considerando que la imagen sirve como un soporte al recuerdo y un vehículo de la memoria, la cual se constituye como una actualización continua del pasado en el presente (pp. 10-11).

universalizadores— y con ella, el descentramiento del sujeto moderno, promoverá la emergencia y valorización de micro-relatos, historia de vidas particulares, auto-narraciones de carácter heterogéneo que transformarán de manera significativa la valoración de los individuos sobre su propia vida y por lo consiguiente, la interrelación con los otros. De esta manera, señala cómo la vida singular de los individuos se constituyó en una temática central a finales del siglo XX tanto los medios de comunicación masiva (como por ejemplo en los *talk shows* y los *realities*), así como en la producción académica (con el reconocimiento de las historias de vida y entrevistas como vehículos para el conocimiento social). Esta afirmación es también válida para referirse al campo de la producción artística, en donde la autorreferencia y el autorretrato han sido elementos centrales en la producción artística moderna y contemporánea.

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*¹⁰⁵ desarrollada por Intel en alianza con Facebook para promocionar su procesadores en el 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, la cual está 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 se tienen Facebook. La visita a la exposición finaliza con una imagen-mosaico de la fotografía de perfil semejante a los googlegramas¹⁰⁶ que se desvanece en el centro de un diagrama en forma de constelación antes que aparezca la frase “*visualize yourself*” (Ver anexo 12).

¹⁰⁵ Ver <http://www.intel.com/museumofme/r/index.htm>

¹⁰⁶ Joan Fontcuberta designa googlegramas a las imágenes de síntesis a manera de mosaico que surgen mediante un programa de tratamiento digital a partir imágenes resultado de búsquedas en Google por categorías. Una de las mas conocidas de este artista es Prestige, imagen que sintetiza 10.000 fotografías de los barcos petroleros que han causado catástrofes ambientales como la ocurrida frente a las costas españolas en el 2002 por el buque con este nombre. Ver <http://www.fontcuberta.com> Consultado el 4 de enero de 2013.

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 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” (2010, p.61)¹⁰⁷. En el caso de Facebook, es tan importante esta noción de *presencia* que, por ejemplo, el servicio de mensajería no permite la selección de un estado (conectado, ocupado, ausente, invisible) a diferencia de los chat en otras redes como Messenger o Skype.

Ahora bien, la información presentada en los perfiles es susceptible de ser modificada constantemente por los usuarios según sus estados de ánimo o los cambios de trayectoria en sus vidas. Sin embargo, las informaciones que presentan a las personas en la red son poco modificadas a excepción de la imagen de perfil y la de portada (en el caso de quienes utilizan la aplicación *timeline*)¹⁰⁸ al igual que del espacio del muro destinado para la actualización del estado donde se pregunta: ¿Qué estás pensando? ¿qué pasa?¹⁰⁹ En algunas ocasiones, también se modifica la información relacionada con el lugar de residencia y la situación sentimental.

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: 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, del pasaporte, los carnet laborales o de estudiante etc. A diferencia de ellas, las fotografías que se ponen a circular mediante los

¹⁰⁷ Haraway (2004) señala además 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 aun que la presencia o la ausencia absoluta” (p. 234).

¹⁰⁸ Esta aplicación, introducida en septiembre del 2011 desde mediados del 2012 es el nuevo formato de todos los perfiles en Facebook, aunque muchos usuarios no hacen uso del espacio destinado a una fotografía de portada.

¹⁰⁹ Desde hace algunos meses la pregunta cambia continua y aleatoriamente y ha sido personalizada de este modo siempre interpela a manera directa: María ¿cómo te va? María ¿Cómo te sientes? María ¿Qué cuentas? ¿Qué pasa, María?

perfiles no dan cuenta de convenciones estables, estilos o formas particulares, y su carácter es fluido, transitorio, de actualización aleatoria, lo que posibilitan la producción de múltiples y diversas significaciones, en muchos casos, hasta contradictorias, ya que no responde a lógicas unívocas¹¹⁰.

Roland Barthes ha señalado (1986) cómo se articulan procesos de denotación y connotación en el mensaje fotográfico que relacionan diferentes estructuras (visuales y lingüísticas) y que condicionan el sentido de una imagen en un contexto determinado¹¹¹. Para este autor, la denotación en la imagen fotográfica produce un *analogón* perfecto de la realidad, y por lo tanto, el estatuto particular de la fotografía, sería el de ser un mensaje sin código. Por otra parte resalta que es en los procesos de connotación donde la imagen adquiere un segundo sentido que va más allá de denotar sencillamente la realidad. Dentro de los procedimientos de connotación que el autor resalta están: el trucaje, la pose, los objetos, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis, elementos que intervienen en los sentidos que adquieren las imágenes puestas a circular en las redes sociales virtuales¹¹².

Por otra parte, Stuart Hall (1980) pone de manifiesto que la sensación de naturalización en la relación que establecemos con cierto tipo de signos, particularmente los de carácter visual “revelan no la transparencia y la “naturalidad” del lenguaje, sino la profundidad del hábito y la “casi-universalidad” de los códigos en uso y tiene por consecuencia el efecto (ideológico) de ocultar las prácticas de codificación que están presentes” (p. 7). De esta manera, podemos

¹¹⁰ En referencia a lo anterior, es común escuchar comentarios respecto a lo “mal” o “feas” que salen las personas en sus fotos de identidad, que en el caso de Colombia por ejemplo, no deben expresar ni transmitir ninguna emoción. Las diferencias respecto a las percepciones entre la foto de identidad —regida por unos lineamientos técnicos y compositivos específicos— en relación con la foto de perfil es puesta de manifiesto con ironía en Facebook en el grupo “Nadie es tan feo en su DNI ni tan guapo como en su foto de perfil”. Ver. <https://www.facebook.com/pages/Nadie-es-tan-feo-como-en-su-DNI-ni-tan-guapo-como-en-su-foto-de-perfil/117133588307221?fref=ts>

¹¹¹ El caso abordado en el análisis de Barthes refiere a la fotografía de prensa.

¹¹² Sobre este aspecto resultan también enriquecedoras las reflexiones de Pierre Bourdieu (2001) sobre *Las formas del capital* donde afirma que “es imposible dar cuenta de la estructura y el funcionamiento del mundo social a no ser que reintroduzcamos el concepto de capital en todas sus manifestaciones, y no sólo en la forma reconocida por la teoría económica” (p.133). Es así como una fotografía puede considerarse como la representación de diferentes manifestaciones del capital simbólico en un individuo (por ejemplo del capital cultural incorporado representado por medio de gestos y actitudes, del capital cultural institucionalizado en el caso de las fotografías de graduaciones y del capital social cuando la representación nos habla de la pertenencia del individuo a un grupo determinado como ser miembro de una cierta familia). Igualmente, puede constituirse además, un capital cultural objetivado cuando es reconocida como obra de arte. En los diferentes casos, la imagen fotográfica siempre constituye un objeto donde se producen continuos y permanentes intercambios.

observar que, a primera vista, tomar y mirar fotografías parece un ejercicio sencillo —casi automático, natural—, pero que existe un importante número de acciones que intervienen en su producción y en los posibles mensajes que son mediados por la imagen, en su codificación y decodificación, y por consiguiente, en la producción de sentido dentro de la(s) cultura(s).

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 las caricaturas—. Estas formas de autorrepresentarse, más que fijar una identidad estable y permanente, hace eco a diferentes estados de ánimo, momentos significativos —o no—, 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 la tanto, hacen parte del amplio universo de tecnologías que intervienen en la constitución de sí mismo, es decir de subjetividad.

Es común encontrar perfiles en donde los autorretratos se conjugan con imágenes con las que las personas sienten afinidad y que hacen referencia a campañas y acciones de carácter social relacionadas con demandas políticas, preocupaciones ecológicas, manifestaciones de rechazo a la violencia, por solo nombrar algunas. No obstante, es posible encontrar también perfiles que no presentan ninguna imagen personalizada y por lo tanto, no permiten tener ninguna referencia a la persona dueña del perfil, excepto la imagen genérica que automáticamente asigna la plataforma según el sexo que es seleccionado en el momento de registro como usuario en Facebook¹¹³.

Aunque algunas de las personas resaltan que la fotografía que publican está relacionada con un momento importante de la vida, como lo afirma Margaret Sánchez, la elección de la imagen de perfil, particularmente en el caso de los autorretratos responde en la mayoría de los casos a un ejercicio de autorreconocimiento de sí, mediante y con la imagen, configurado por las experiencias anteriores con las propias imágenes y articuladas a los modelos de representación vehiculados en gran medida por los medios de comunicación masiva, que

¹¹³ La plataforma dispone de dos imágenes genéricas diferenciadas según el sexo de los individuos que responden a las representaciones del binarismo sexual. Para un análisis respecto a la representación de género en las redes sociales ver “La identidad de género en las redes sociales”. <http://foroalfa.org/articulos/identidad-de-genero-en-las-redes-sociales> Consultado el 11 de marzo de 2012.

proponen formas estéticas e intervienen la configuración social del gusto. Esto lo resalta Andrea Gamboa cuando afirma que:

Yo no creo que uno ponga una foto en Facebook de perfil, que uno diga, juepucha, salí tan inmundada pero la pongo porque es un momento una chimba. No, uno no pone una foto así, donde uno mismo no se reconozca atractivo. Yo creo que es algo muy de uno, del espejo, sobre uno como se siente. O sea, uno está acostumbrado desde pequeño a verse en el espejo [...], entonces yo creo que es más una relación de [con] la imagen que uno ya he tenido [de sí] y que uno ya sabe cómo se gusta o no se gusta (Grupo de discusión desarrollado el 24 de marzo de 2012).

Ligado con esto, las personas con las que he dialogado durante este tiempo, ponen especial interés en la fotografía de su perfil. Andrea Gamboa comentaba que:

Para mí, la foto de perfil [...] sí es algo importante ¿sí me entiendes? sí me importa el perfil. No tanto lo que yo soy, sino atrapar lo que yo quiero expresar, o sea, que sea una imagen con la que yo tenga alguna conexión, con la que yo tenga una conexión (Grupo de discusión realizado el 24 de marzo de 2012).

Esta preocupación por una coherencia entre la forma como se autopercibe una persona y la manera como se autorrepresenta es constante en varios de los testimonios. Lorena Duarte afirma que su utilización de Facebook es frecuente y considera que los perfiles en la red social son un reflejo de lo que son las personas. Ella subraya el interés y cuidado que le presta a su imagen de perfil: “Pasa con todo el mundo, el ego funciona, no vas a poner la foto en que te ves mal, yo soy muy cuidadosa en eso, las fotos que yo pongo deben tener mi aprobación” (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012. Ver anexo 13).

Del mismo modo, las motivaciones que generan la selección de una u otra fotografía están relacionadas con la imagen que se quiere proyectar de sí misma. Esto se pone en evidencia cuando Lorena habla de sus imágenes en Facebook:

En mi caso, no soy de las que le interesaría mostrar una foto semi- desnuda ni enunciar de pronto la parte sexual, de que estoy buscando, sino una foto más que todo de la cara donde se vea quien soy yo. Y la foto que tengo ahoritica, para mí es muy expresiva, me representa. Yo me llamo Lorena y es lo que quiero que vea, quien es Lorena cuando alguien vea la foto de mi perfil (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

Sin embargo en ciertos casos, como lo señala Andrea Gamboa, las motivaciones que llevan a la publicación de la fotografía y las interpretaciones que otros hacen de ella no son coincidentes. Andrea al hablar de una imagen de perfil publicada el 1 de diciembre de 2010 en donde aparece con un carrito de balineras afirma:

En esta foto yo estoy con un carrito de balineras [...] una persona que no me conoce va a decir, ¡ah! ésta nena monta mucho, a ésta nena le encanta eso [...] ¿Pero tú crees? yo en la vida real, nunca jamás monto en patines, ni monto en balineras, pero fue un momento de esos momentos inolvidables, ese día con mi familia, tirándonos de esa cosa. [...] realmente no fue con la intención de mostrarme como la más skate del mundo, pero igual, unos amigos me preguntaban resto porque eran re skate los manes. ¿Pero sí ves lo que genera en una persona que no te conoce? Es la percepción que genera una foto así (Grupo de discusión realizado el 24 de marzo de 2012).

La mayoría de las personas con las que he conversado reconocen que, en gran medida, el establecimiento de nuevos contactos en Facebook está condicionado con la percepción que se tienen del otro a partir de las imágenes de perfil. Por ejemplo, Luisa Rodríguez, estudiante de fotografía de 22 años, manifiesta que:

Yo siento que a veces la gente lo agrega a uno dependiendo [de] la foto que tengas, como que cambian las personas que te agregan de acuerdo a la foto. Cuando yo pongo las fotos de fotógrafos que me gustan o de cosas que me llaman la atención, me agregan como cierto tipo de personas. En cambio cuando pongo una foto en la que yo siento que salgo bien, me agregan unos manes como todos... uy no, que no sé...[risas] En serio, manes así todos no sé [...] cuando a mí me agregan [me invitan], yo lo primero que veo son las fotos. A mí me enferma que la gente ponga fotos de cosas porque uno no sabe si aceptarlos o no, muchas veces los acepto para ver quién es y me da rabia cuando no tiene fotos (Grupo de discusión realizado el 3 de marzo de 2012).

Este mismo sentimiento de desconfianza ante los perfiles que no publican una imagen fotográfica de presentación lo experimenta Lorena, quien afirma que:

Desconfío mucho de las personas que no ponen foto en el Face. Yo sé que mucha gente lo hace por guardar la privacidad. Pero en mi caso, creo que es también porque hay personas que no les interesa darse [...] y tú sabes que eso también está lleno de locos, hay gente que resulta haciéndote propuestas sexuales, también personas que te escriben groserías, pasa de todo (entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

De esta manera, se puede afirmar que la imagen del perfil constituye la forma primaria con la que nos construimos impresiones de la gente en las redes sociales (Walther et al., 2008, Enguix y Ardèvol, 2009, Van der Heide et al. 2012) y en esa medida, estas imágenes agencian una serie de relaciones de empatía consigo mismo y con los demás. Además, el interés del individuo por controlar su presentación ante los otros lo podemos observar en Facebook, no solo respecto a las imágenes que las personas publican en sus perfiles, sino que también se hace evidente cuando por ejemplo la gente borra imágenes que han publicado de ellas sin su autorización o eliminan las etiquetas puestas por otros usuarios en imágenes con las cuales no se siente representados o identificados. Un ejemplo de ello es el testimonio de

Margaret, para quien la foto de perfil es importante, pero ella prefiere sus dibujos:

La foto de mi perfil a mí sí me importa mucho, y generalmente nunca son fotos mías, siempre son mis dibujos, como autorrepresentaciones [...] Yo tengo un problema como con mi rostro, o sea como conmigo, a mí no me gustan las fotos, no me gusta mirarme en el espejo, no me gustan mis reflejos, no me gusta tomarme fotos (Grupo de discusión realizado en 24 de marzo de 2012. Ver anexo 14).

Y manifiesta que le molesta que otras personas suban imágenes de ella:

A mí me da mucho mal genio que suban fotos mías, a no ser que me digan antes y yo esté muy ebria y diga que sí [risas] [...] porque yo no soporto mi imagen, es más un rollo conmigo misma, entonces [...] ni siquiera yo subo imágenes mías, que yo produzco, o que yo considere que me representan, ¿por qué otros suben fotos de mí? (*ibídem*).

Es frecuente también encontrar que una persona tenga más de un perfil en Facebook. Las motivaciones que las impulsan responden a múltiples circunstancias, necesidades o deseos que van desde facilidad en gestionar la información y mantener separados espacios como el laboral y el personal, la posibilidad de tener otras experiencias y poder jugar con la(s) identidad(es), el eventual establecimiento de contactos para establecer relaciones afectivas o sexuales hasta impulsos por espiar o desenmascarar algún secreto recurriendo a una falsa identidad¹¹⁴. En relación a este aspecto, Lorena Duarte reconoce que:

Muchas de ellas [personas trans] utilizan perfiles falsos, en los cuales no se muestran. Al menos lo sé por dos chicas que conozco [...] muchas otras lo hacen por lo que decía, el tema del exhibicionismo y pues porque [...] todas nos agrupamos en lo que tenemos en común, entonces todas pertenecemos a las redes que trabajan el tema de derechos sexuales” (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012)

Paula Mounts tiene dos perfiles en Facebook. Según cuenta, el segundo lo abrió porque el que el primero se volvió inmanejable con tanta gente. En uno de ellos tiene entre 700 y 800 contactos y en el otro, las personas con las que más se contacta, similar a lo manifestado por Laura Weinstein. Paula considera que “Facebook tiene algunas cosas que aportan, ¿sí? Y es como una forma de compartir información con la gente, [información] a la que no está acostumbrada” (Entrevista realizada el 13 de marzo de 2012). Sin embargo, ella es consciente de que hay que tener cuidado con la forma como se usa la plataforma y la información que

¹¹⁴ Aunque son claros los lineamientos por parte de la compañía respecto a la creación de perfiles, entre los cuales se establece que solo se puede crear un solo perfil, a mediados del 2012 se calculaba que un 8,7 % de las cuentas activas eran falsas, estaban duplicadas o abandonadas. No es extraño que una misma persona tenga dos cuentas para usos y actividades diferentes y conozco varios casos de personas con más de uno. ver <http://blogs.lainformacion.com/con-noticias-de-facebook/2012/08/02/facebook-acumula-mas-de-83-millones-de-cuentas-falsas/> Consultado el 4 de diciembre de 2012.

está presente en el perfil o se publica en el muro. Después de algunas experiencias incómodas que tuvo con una expareja sentimental, Paula gestiona la información que hace pública y utiliza las herramientas de privacidad que la plataforma ofrece, tiene por ejemplo la lista de sus contactos ocultos para toda la red y afirma que “mis contactos están ocultos, porque me pasó un chasco, y me dije, mientras la información la tenga más oculta, voy a estar más protegida” (*ibídem*).

Esta preocupación por la seguridad también la manifiesta Lorena, quien considera que la foto representa un elemento que puede darle una idea aproximada sobre el tipo de persona a quien pertenece un perfil determinado:

Ahí uno tiene que tener también en cuenta el tema de la seguridad ¿no? pues tú no sabes quién está detrás del otro perfil, por eso te decía que no me gustan las personas que no ponen foto, [...] pues por lo menos cuando uno ve una historia de gente con fotos, uno puede detectar quién es, todas esas cosas que se pueden en un momento determinado mirar rápido, cosas como si tiene una relación o no tiene una relación, qué le gusta, qué clase de persona es, dónde trabaja (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

Paula se convirtió en una figura representativa de las mujeres trans en Colombia luego de participar en el programa *Tabú Latinoamérica* del canal de National Geographic. Su aparición en televisión motivó que muchas personas de diferentes partes del mundo la agregaran como contacto en Facebook. La fotografía que sirvió para promocionar el programa es una de las imágenes de su perfil que más le gusta. Aunque Paula no considera que sus actividades estén motivadas por una postura política —para ella la dimensión política está relacionada solamente con participación en instituciones estatales— reconoce que “Tú estás mostrando una cosa desde un punto de vista diferente. Era totalmente desconocido que una persona trans pudiera ser profesional, siempre la relación era con prostitución y con peluquería. Eso sí era un tabú” (Entrevista realizada el 13 de marzo de 2011).

En las fotografías que Paula publica en su perfil, se puede observar un interés por cuidar su imagen y mostrar lo que en sus palabras ella es: “una mujer trans elegante, muy sobria [...] pues tu nunca me vas a ver así mostrona ni nada” (*ibídem*). Por ello, algunas de las fotografías que allí aparecen han sido realizadas por fotógrafos profesionales o se las han tomado para ser publicadas en medios impresos. Paula me muestra sus fotografías de perfil en su Iphone mientras hablamos y cuenta: “He pagado por esas fotos [...] ven te muestro, ésta es de un fotógrafo, éstas me la tomó Isadora [no se entiende en el audio], ésta que es la foto de

Tabú, esta es también de Isadora y esta, esta me la tomaron para la revista Axis” (*ibídem*).

Estas mujeres perciben que hay diversas maneras como se presentan las mujeres trans en Facebook. Lorena Duarte, por ejemplo, manifiesta que: “Lo que pasa es que en la mayoría de los casos es bastante obvio, por alguna razón. Además, si tú te das cuenta, por ejemplo las chicas transformistas ponen siempre fotos en ropa interior o cosas relacionadas con la parte sexual”(entrevista realizada el 18 de abril), y prosigue diciendo,

Yo me atrevería a decir que generalmente las personas transformistas ponen como la parte del fetiche, de lo que les gusta, aparecer en ropa interior. Las personas transgénero que han hecho algún cambio en su cuerpo también se preocupan mucho por mostrar los cambios que han hecho, ¿sí? Y pues, si se sienten orgullosas de sus senos pues muestran sus senos, su cara, en poses eróticas o esas cosas. Y ya en las personas transexuales, me parece que ahí si ha habido como un cambio, pues de hecho la transexualidad es diferente a las anteriores. Cuando tú te sientes como se dice trilladamente en un cuerpo equivocado y haces cambios en tu cuerpo, que también tiene que ver con tu psiquis, con tus emociones, probablemente tu perfil va a parecer más similar al de cualquier mujer biológica (*ibídem*).

Observaciones similares hace Paula Mounts respecto a las personas trans que tiene entre sus contactos. Mientras me muestra imágenes de personas trans, Paula afirma que “uno podría diferenciar totalmente entre personas travestis de clóset con las transexuales” (Entrevista realizada el 13 de marzo de 2012) a partir de observar sus fotografías de perfil. Del mismo modo, Paula hace referencia en sus testimonios a la forma como la edad incide en la forma es percibido Facebook, esto se pone en evidencia cuando manifiesta que algunos miembros de su familia no hacen parte de sus contactos en la red, por ejemplo, cuando hace alusión a la percepción que su madre tiene de esta plataforma: “mi mamá no tiene Facebook y raja de Face todo lo que quieras, mi mamá tiene 80 y pico de años, [...] el instrumento más tecnológico que utilizó fue una licuadora” (*ibídem*).

De esta forma, observamos cómo la imagen fotográfica, cuando irrumpe en el espacio de interacción ofrecido por las redes sociales virtuales, particularmente aquellas de los perfiles implican nuevos escenarios para la presentación de sí ante los otros, constituye un elemento central que condiciona las interacciones entre los usuarios y las potenciales relaciones que pueda establecer. En el estudio de Erving Goffman (1989) sobre el comportamiento de los individuos en la vida cotidiana, éste recurre a la teoría teatral para analizar las diferentes actuaciones de los individuos en la vida social, y observa que la manera cómo se presenta el individuo guía y controla la impresión que los otros tienen de él, y por lo tanto, interviene en

las relaciones que establece con el otro en una situación determinada. Aunque los análisis de este autor 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. La presentación en este espacio resulta central y esto se pone de manifiesto mediante los comentarios y los “me gusta” que recibe una fotografía 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 se 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 (pp.84-85).

Nuevos límites y configuraciones de lo visible

El impacto de las tecnologías digitales también ha promovido un auge de las cámaras fotográficas y otros dispositivos de captura de imágenes, incluyendo los incorporados en los teléfonos móviles. Respecto a esto, Gómez (2012) subraya que “mientras que anteriormente la cámara era un objeto casi ritual, y había únicamente una por familia, ahora se ha vuelto un objeto personal y es muy común que las personas tengan más de una” (p.205), lo que ha transformado de manera sustancial los momentos y los espacios donde se realizan las fotografías, las motivaciones que las generan, al igual que las formas en las que son compartidas las imágenes, cambios que son el resultado de la articulación entre “dos de las herramientas más poderosas en la actualidad: un dispositivo de comunicación-conexión y una herramienta de producción audiovisual” (p. 209).

El gesto de dirigir la cámara hacia sí mismo es hoy en día una acción cotidiana y por momentos casi banal, que se distancia de los usos que tuvo la fotografía en el siglo XX. Esta fascinación por fotografiarse frecuentemente se pone en evidencia cuando Andrea Gamboa sostiene: “Yo sí soy re adicta pero con el photo booth¹¹⁵ del computador, yo soy momentos Kodak de mí misma, a mí me gusta, yo me tomo muchas fotos por eso” (Grupo de discusión

¹¹⁵ Photo booth es una aplicación de Apple que permite modificar y retocar fotografías producidas mediante webcam.

realizado el 3 de marzo de 2012). La promoción de los dispositivos de captura articulados a la valorización de los espacios biográficos, en donde la vida cotidiana y singular de los individuos adquiere protagonismo hace que se produzca una espectacularización de la intimidad en palabras de Sibia (2009) que conlleva unos procesos de estetización de las experiencias y la personalidad. Esta autora afirma 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, aún 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).

Un ejemplo de ello es cuando Daniela reconoce que, en muchas ocasiones se toma fotografías cuando está “despachada”¹¹⁶ y manifiesta que:

Si por ejemplo un día, no sé, me arreglo para salir, y si antes de salir me siento arreglada y bonita, me tomo la foto y ya. [para publicarla] Miro si estoy bonita en la foto, la pongo y ya, por eso cambio mucho la foto de perfil, pues como me la paso tomándome fotos todo el tiempo [...] de hecho, cuando hay veces que tengo dos o tres fotos bonitas, que me gustan mucho [...] la quiero cambiar ya, pero me digo, dejémosla un poquito más de tiempo (Entrevista realizada el 11 de marzo de 2012).

Sin embargo, así como hay diferentes concepciones de Facebook según los momentos y trayectorias singulares de las personas —que se reflejan en la forma como se manifiestan en este espacio y afecta la manera como utilizan la plataforma—, es interesante ver que algo similar sucede con la fotografía y sus prácticas. La concordancia entre la concepción de sí y la proyección exterior que se evidencia mediante los autorretratos, en un momento determinado, 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. Lorena pone en evidencia esto en diferentes momentos de nuestro diálogo, pero en particular cuando reconoce que antes de realizar su tránsito no le gustaba su imagen:

No siempre me han gustado las fotos, antes veía una foto mía y me decía hay algo que no cuadra, no me gusta ese exterior que estoy mostrando. Después del tránsito empieza a pasar algo y se empieza a sentir que algo que estaba desajustado empieza a ajustarse, vale, me veo como me gustaría verme (Entrevista realizada el 18 de abril de 2012).

Por ello en su perfil de Facebook no hay imágenes que hagan referencia a ese proceso de

¹¹⁶ Gómez (2012) y otros investigadores remarcan que las personas se toman fotografías cuando están desocupadas o por pasar el rato, también es un cambio en las prácticas fotográficas asociado con el uso de dispositivos móviles (p. 183).

tránsito, de un antes y un después. Empero, en la medida en que esa imagen externa comenzó a coincidir con sus sentimientos internos, la fotografía comenzó a tener importancia para ella y su vida: “Pero ahora sí me gustan, pues aunque hay fotos que en un momento determinado no me gustan, ahora es normal porque ahora sí me siento orgullosa de mostrar quién soy” (*ibídem*). Al contrario de Lorena, para Paula el lugar de sus propias imágenes cambió después de su proceso de tránsito. En algunas de las conversaciones que hemos sostenido, Paula me ha contado cómo la fotografía le ha gustado desde que era joven, particularmente la fotografía de paisaje y tomaba muchas diapositivas cuando practicaba escalada y montañismo. Del mismo modo, reconoce que en el momento de su tránsito la exploración de su imagen mediante la práctica fotográfica fue central para su construcción como mujer. Recuerda que:

Cuando empecé a explorar todo este mundo, comencé a tomarme fotos. En esa época la cámara digital no existía, entonces imagínate en 35 milímetros, ir a revelar el rollo, esperar [...] [recuerdo] que reclamé esas fotos en Foto Japón y salí en un aburrimiento, porque las fotos no reflejaban lo que yo sentía, no, no lo reflejaban. Mejor dicho, el ánimo se me fue al suelo. Y ahí fue cuando comenzó la investigación y la crítica, ¿qué es en esta foto, qué es lo que me está haciendo sentir mal? en una pues la foto, en otra, la actitud. Entonces, entra una parte mía y es que soy muy autocrítica (entrevista realizada el 13 de marzo de 2012. Ver anexo 15).

En el momento de nuestra conversación, Paula era la única de las mujeres trans vinculadas a mi red, que tenía en sus fotografías de perfil imágenes de su pasado como hombre y de las diferentes etapas de su tránsito. Hablando de este mosaico que ella misma elaboró, Paula reconoce que:

Simplemente me di cuenta de que yo soy yo gracias a una parte de mi pasado, que no lo puedo borrar. Yo hice mi carrera como hombre, no como Paula, entonces yo no puedo borrar eso, yo no puedo borrar que viví tantos años en Estados Unidos, yo no puedo borrar que viví tantos años en Alemania, yo no puedo borrar eso, es parte de mi vida, de mi historia. (Entrevista realizada el 13 de marzo de 2012.)

Sin embargo, ella ha dejado de fotografiarse desde que siente que se ha conciliado con su ser y con su imagen:

Creo que me perdoné, sí, porque hubo momentos en los que me sentía culpable, culpable de ser así [...] Sí, como si yo fuera la culpable de haber nacido así. De esa incongruencia, de esa disforia. Creo que mi proceso [de tránsito] dio un cambio total, yo creo que eso fue en parte, la aceptación de mi condición [...] creo que en el momento que lo tenía asimilado, no lo necesité más [hacer fotografías] no sé, creo que preferí vivir una vida mucho más anónima (*ibídem*)

Otra experiencia que da cuenta de una relación significativa con la fotografía es la de Ángela Robles. Como se mencionó anteriormente, Ángela es artista visual y su experiencia

universitaria ha configurado en ella una sensibilidad particular frente a la imagen, particularmente la fotográfica. Por ende, es importante tener en cuenta que la utilización de las imágenes en su perfil está condicionada por unos marcos de referencia construidos en su trayectoria universitaria y articulada a su experiencia personal. Esta confluencia ha generado unas formas de interpretación y apropiación diferente de las tecnologías, que condicionan a la vez, las actuaciones para la producción de sus imágenes fotográficas. Hablando con Ángela sobre la fotografía, ella recordaba que:

Hablábamos que era muy curioso cómo la gente sólo publicaba imágenes de cuando estaba feliz pero no había fotos de cuando estaban tristes, cuando estaban desechos y vueltos mierda o enfermos [...] Eso me hizo replantearme durante mucho tiempo eso, ¿por qué las fotos de los momentos felices? y pues terminé también fotografiándome a mi enferma, triste, brava, con conjuntivitis (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012. Ver anexo 16).

Además, su pertenencia al campo académico —Ángela ha hecho parte del programa de jóvenes investigadores del Instituto Pensar— ha configurado unos *habitus* (Bourdieu, 2010) y unos marcos específicos de comprensión de la realidad y de actuación en mundo, una mirada crítica del presente y de su propia experiencia como mujer y como lesbiana. Ángela es consciente de que no sólo su paso por la universidad y su acercamiento a las teorías y a las prácticas feministas intervinieron su mirada y sus posiciones políticas, su experiencia familiar también intervino en su construcción como persona. En una conversación que sostuvimos por chat, Ángela me decía:

Claro, yo no puedo negar las ventajas de haberme encontrado a temprana edad con las feministas y encontrarme un espacio de problematización de todo eso que me incomodaba. Como ver a mi mamá siendo ama de casa, sin voz en mi casa. Escuchar insultos por parte de mi papá hacia los negros cuando mi mamá es negra. Ver la diferencia de educación entre mis hermanos y yo. Pero yo creo que cuando a uno le incomoda algo, es que encuentra la forma de darse un espacio de reflexión acerca de ello, cuando a uno no le incomoda nada, se queda así, sin preguntarse nunca si las cosas podrían ser de otra forma. [...] Hay personas a las que... bien por ellas, mal para la transformación social, las cosas les sirven tal cual y como son (Conversación realizada el 22 de febrero de 2012 en Facebook).

En el caso de Ángela, ella manifiesta que el trabajo con la fotografía ha sido importante, no sólo para su producción artística sino para la construcción de sí misma como mujer, en sus palabras: “La fotografía para mí ha sido súper catártica, entonces me ha funcionado un resto para apropiarme de mí misma, y creo que por eso también tantos autorretratos” (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012). Además Ángela sostiene que:

Mira que yo era una persona súper insegura, en muchos aspectos, aún lo sigo siendo, pero la fotografía me ha permitido apropiarme de mi cuerpo [...] así como todos los discursos feministas me lo han permitido, me lo ha permitido la fotografía. Sobre todo en *re-visarme*, *re-verme*, eso me ha parecido súper chévere. Por lo menos para mí ha sido súper benéfico y de hecho me ha parecido brutal, porque me ha hecho, al mejor estilo de Nan Goldin, recordar todos los momentos que quiero recordar, buenos, malos, chistosos, pero me lo ha permitido. Es una memoria absolutamente incompleta pero es mi memoria (*ibídem*).

Para Ángela resulta importante la interacción que se produce con la publicación de sus fotografías como con otros comentarios de los contactos en su red. Ella afirma que “Es brutal, a mí me pasa algo muy curioso porque yo estoy ahí pendiente a ver quién me responde, esa cosa de saber ¿quién está pendiente de uno? A mí me pasa, claro, estoy pendiente” (*ibídem*). Esto evidentemente está relacionado con la necesidad de afirmarse como parte de, estar conectada, pertenecer y sentirse reconocida, pues, como afirma Fontcuberta (2010b) “los reflectogramas son una forma de afirmar el sentimiento de pertenencia a una comunidad. Más que eso: la foto deviene un material para crear comunidad” (La página no está referida pues no existe numeración en el catálogo).

Sibilia afirma que “Al pasar del clásico soporte del papel y tinta a la pantalla electrónica, no sólo cambia el medio: también se transforma la subjetividad que se construye en esos géneros biográficos. Cambia precisamente aquel yo que narra, firma y protagoniza esos relatos de sí” (2009, p.61). Estos cambios en la forma como se concibe la imagen fotográfica, en las representaciones que se producen con ella, al igual que en las subjetividades de quienes las producen y las ponen a circular en Facebook se ponen en evidencia cuando Ángela habla de su experiencia. Ella insiste en que:

Eso es una apropiación de uno mismo brutal, por lo menos entenderse en otros espacios, entender que no solamente los espacios de felicidad son públicos y eso es lo más interesante, permitirle a esos otros momentos, a esas otras circunstancias, un espacio en lo público. Y creo que es de esa misma forma que yo me fotografío un resto con Andrea. Tenemos una serie de fotos mientras estamos peleando. Andrea hace mala cara y yo sólo daba clic con el computador. Ella tiene un resto de fotos súper tristes de cuando hemos estado peleando, como yo también las tengo, tenemos fotos peleando juntas, fotos juntas felices, fotos juntas de viaje, en el motel. Por ejemplo lo del motel fue increíble ¿sí? Yo solamente monté una foto, es una foto del techo que tiene un espejo. Entonces [es] como permitir que todos esos espacios sean visibles, [...] mi trabajo es hacer visibilización y pues finalmente, ya me caló hondo, y entonces terminó siendo como un proceso mío, de apropiación de mi cuerpo (entrevistas realizada el 4 de abril de 2012).

Las transformaciones generadas con la introducción de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información han trastocado los límites de lo decible y lo visible, y por lo

tanto, repercuten en los límites de lo fotografiable. Estos límites, como bien lo observó Bourdieu (2002), están socialmente contruidos y condicionan a la vez, las relaciones consigo mismo, con los demás y con las representaciones fotográficas respondiendo a unos habitus específicos. Esto es observable, por ejemplo, en las fotografías de la intimidad que pública Ángela en su perfil, que a mi modo de ver, responden a la expansión de los límites de lo fotografiable articulados a su propia concepción de lo público, lo privado y lo político en Facebook, más que a una simple espectacularización de la intimidad. Ángela manifiesta que:

Me pasó algo muy curioso con Facebook, y es que he publicado más cosas mías entre comillas privadas, desde que lo entendí como un espacio político [...].Y me pasó, porque entendí que muchas de las cosas que yo consideraba privadas de mi vida sí eran políticas. Llegar a eso de entender que lo personal es político. Fue más como un acercamiento a los estudios feministas y entender como Facebook permitía romper esa cosa de lo privado y lo público. Poder romperla ¿sí? Al menos ahora no entendemos lo privado como lo entendíamos antes (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012 Fotografía de perfil de Ángela Robles subida a Facebook el 19 de agosto de 2011).

Es poco probable que este tipo de fotografías de intimidad entre mujeres hubieran sido realizadas hace algunas décadas, y menos aún, hubieran sido presentadas en espacios considerados “públicos”, por ello, sus fotografías, a mi modo de ver, se constituyen en un gesto político¹¹⁷. En la tipología que hace Joan Fontcuberta (2010b) sobre los reflectogramas en la red, los considera como políticos, toda vez 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, ésta a mi modo de ver, es ambigua, ya que en algunos casos parte de cuándo se realizan los reflectogramas (celebratorios), en otros para que 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 como erótico y pornográfico).

Empero, para mí y para los efectos de este análisis, la dimensión política de las imágenes de

¹¹⁷ Respecto a la visibilidad de las parejas del mismo sexo en el contexto colombiano, particularmente en los medios de comunicación, ver Sánchez (2012)

Alias Angelita está vinculada al desarrollo que hace Jacques Rancière en *La división de lo sensible* (2009) a partir de su interés por replantear la relación entre la estética y la política. Aunque las reflexiones de Rancière se refieren a la constitución de lo político en el arte, 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 —cómo 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 tendrían de entrada una dimensión política—. La política para Rancière hace referencia a “lo que se ve y lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (p.3) y por ello, este autor señala que en la configuración misma del campo del arte y 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) y por lo tanto, efectuó una intervención en la división de lo sensible, es decir en:

[...] ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que el común se presenta a participación y unos y otros participan en esa división (p. 2).

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 sean mediante nuevas articulaciones o interconexiones diferentes entre estos—, es decir, “lo que “hacen” con respecto a lo común” (p.3), lo que constituiría la dimensión política del arte. Por ello, Rancière 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 primero 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 afirma que: “La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y se puede hacer” (2009, p.18), y de esta forma, dan cuerpo también a lo común, delinean un nosotros históricamente situado.

En consecuencia con lo anterior, considero que el trabajo artístico y las imágenes personales que Alias Angelita —al igual que de otras mujeres con subjetividades y sexualidades no normativas— pone a circular mediante Facebook efectúan una intervención en la división de lo sensible al proponer una desestabilización de los límites de la visibilidad del sujeto femenino y de su sexualidad, al igual que operan una desestabilización entre lo público y lo privado mediante la exposición de su intimidad lesbiana, y por lo tanto, sus imágenes intervienen las relaciones establecidas entre lo visible y lo decible, en las “relaciones entre los modos de ser, modos del hacer y modos del decir” (*ibídem*), lo que a mi modo de ver, otorga a sus imágenes una dimensión política.

Finalmente, y como lo propone Gómez (2012), pensar en la imagen en red, conlleva reconocer los diferentes agenciamientos que intervienen tanto en la producción como en la distribución de las fotografías,¹¹⁸ y que van desde la selección del tema y los equipos fotográficos¹¹⁹, 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 esa medida, a lo largo de este aparte he querido poner en evidencia como las múltiples dimensiones y sustratos de la experiencia singular de las mujeres se articulan e intervienen sus autorretratos y autorrepresentaciones, al igual que, en la forma como se

¹¹⁸ El análisis de Gómez (2012), aunque reconoce la importancia del circuito de la cultura desarrollado por Hall (2010b), solo aborda las etapas de producción y consumo (distribución) de las imágenes (p.144).

¹¹⁹ El caso estudiado por Gómez es SortidazZ, un grupo de fotógrafos en la red social Flickr (especializada en fotografía). Los intereses de este grupo, sin embargo, difieren de los de los usuarios de Facebook para centrarse en las cualidades estéticas de las fotografías, por ello, la cuestión de los equipos resulta ser un factor importante en su análisis.

presentan y usan esta plataforma. Asimismo, he querido desmitificar la concepción que todo aquello que publicamos en Facebook es siempre visto por todos y cada uno de los contactos en red y por el contrario, mostrar que sus formas de la visibilidad están intervenidas tanto por usuarios, como por las lógicas mismas de la plataforma. 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).

Nodo 4. **Irrumpiendo en lo visible. Experiencias visuales (y) emotivas**

*“Una loba en el armario
Tiene ganas de salir
Deja que se coma [raye] el barrio
Antes de irte a dormir”
Loba. Shakira.*

*“Tengo tu vos, tengo tu tos, oigo tu canto en el mío[...]
Tengo tu sonrisa en un rincón de mi salvapantallas”
Salvapantallas. Jorge Drexler.*

Fantasmagorías

Buscando caminos para reflexionar sobre las imágenes y las experiencias en las que ellas son protagonistas, he decidido enfrentarme a mi archivo digital. Miro las fotografías de mis viajes, de mis gatas, de las celebraciones familiares. Hay algunas carpetas que no he sido capaz de mirar, pues no quiero recordar el dolor que experimenté hace un tiempo. Muchas veces tuve la intención de borrar esos archivos, pero no fui capaz. Sencillamente los dejé ahí. Hoy los veo y me sorprende, con el tiempo, el malestar que me generaban estos recuerdos se ha mitigado.

Pienso en el fetiche que constituye la fotografía cuando es la de un ser amado y recuerdo las diferentes prácticas materiales en las que participaban esas imágenes cuando eran análogas. Se cargaban en la billetera o se ubicaban en portarretratos para sentir su presencia. Cuando la relación amorosa se terminaba, la materialidad de la imagen era agredida y la ruptura era puesta en evidencia: se fragmentaba, se quemaba, se rasgaba como una forma de exorcizar la pena¹²⁰. En el caso de las fotografías en formato digital, el gesto es suprimirlas, borrarlas, eliminar el archivo y con él, el recuerdo. Observo muchas de las fotografías que tengo de mí en un viaje que hice a Argentina en 2009. Ya no reconozco la mujer que en ellas se ve, ella es

¹²⁰ Mitchell (1996), al cuestionarse por lo que hacen las imágenes y la forma como son capaces de afectar las emociones y las creencias humanas, propone efectuar un desplazamiento de las cuestiones relacionadas con el significado y con el poder hacia el deseo, observa como las imágenes son cosas animadas, que “se presentan cara y cara con el espectador” (p. 72) y recalca como muchas de las actitudes (rituales, simbólicas, mágicas) hacia ellas han sido consideradas como premodernas y primitivas. Sin embargo, más que afirmar que las imágenes tienen un poder social y psicológico —como ha sido puesto de manifiesto en diferentes estudios sobre la imagen y la cultura visual— Mitchell señala que lo importante sería entender como las actitudes tradicionales hacia ellas – relacionadas con la idolatría, el fetichismo y totemismo — funcionan en las sociedades modernas (p.73).

producto de una mirada que ya no existe y por ello, esas imágenes ya no me representan. ¿Cómo poner en evidencia la mirada como productora de sentido? He decidido intervenirlas. Las exporto a Photoshop y comienzo a modificar mis memorias.

Mientras intervengo las fotografías, pienso en mi experiencia en Facebook estos últimos dos años. Recuerdo la profunda tristeza que sentí en el momento que se perdió la conexión y cuyo punto final fue romper con el vínculo en esta red. Si bien este gesto hizo que me invadieran un torrente de sentimientos y me causó una profunda perturbación, ahora veo como también movilizó energías y generó otras conexiones que posteriormente me permitieron moverme y tener diferentes experiencias con el cuerpo, experiencias de sensualidad y de placer. Hoy estas imágenes siguen *latiendo*, sin embargo, ya no me generan el malestar que me impedía siquiera mirarlas hace un tiempo. Las imágenes laten y las memorias se renuevan (ver anexo 17).

Las imágenes, los afectos y sus efectos

¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? es la pregunta que moviliza el texto de Kevin Robins (1997) a partir de los postulados que enunciaban la muerte de la fotografía con la introducción de las nuevas tecnologías digitales en la última década del siglo XX. En este texto, Robins observa la extremada racionalización frente a la imagen que ha generado el cambio tecnológico y que se manifiesta en formas teóricas sofisticadas con un trasfondo progresista que ha marcado el pensamiento sobre las nuevas tecnologías, que consideran que las transformaciones generadas por las nuevas tecnologías han propiciado cambios tanto en la imagen como en la visualidad en términos de rupturas con respecto a unas formas de ver modernas y de carácter positivo¹²¹, y hacen énfasis en la diferencia entre un pasado y un futuro. Para Robins, esto pone de manifiesto una cierta idea progresista, la cual, paradójicamente, hace eco a una forma de racionalización propia del pensamiento moderno. En el caso de la fotografía, esta ruptura estaría asociada a la independencia de la imagen de la representación mimética de la realidad, característica de la fotografía análoga, y por lo tanto, abriría la posibilidad de una mayor libertad en la creación de imágenes posfotográficas (p.

¹²¹ En este sentido, el texto de Robins retoma algunos de los postulados del texto de WJT Mitchell *The reconfigured eye* (1992) para exponer como el pensamiento sobre la cultura visual contemporánea asocia las nuevas tecnologías con una ruptura radical en las formas de visualidad, cambio que se refleja a su vez, en la transformación de los paradigmas epistemológicos de la visión.

50)¹²². Robins propone entonces como punto de partida para su análisis, no las tecnologías, sino los usos de la fotografía y la posfotografía,¹²³ puesto que su inquietud está focalizada en la “referencia existencial” de las imágenes en el mundo y en nuestra capacidad para ser conmovidos por aquello que vemos en ellas, en consecuencia, sus reflexiones ponen en evidencia el lugar de las emociones como fuerzas que, conjugadas con la capacidad de razonamiento permiten desplegar los potenciales creativos, morales y políticos de las imágenes (p. 53).

Las emociones y los afectos han estado relegados por las formas de racionalidad moderna a partir de la dicotomía cuerpo/mente, y por lo tanto, han sido concebidos como aspectos relacionados con la existencia primitiva, asociados a un carácter natural, y en consecuencia, considerados como una dimensión de la experiencia que debe ser controlada y dominada por la razón (Ahmed, 2004). Esto ha tenido como efecto que las emociones hayan sido entendidas socialmente no solo como irrelevantes, sino como irracionales por lo cual también han sido excluidas de los procesos de producción del conocimiento al ser asumidas como un obstáculo para los juicios válidos. Esta jerarquía entre razón y emoción, ha sido fundamental para la producción de un orden diferenciador en donde las mujeres y los otros —sexualizados y racializados— han sido concebidos como ilegítimos (Ahmed, 2004, p.195) al igual que para la valoración diferenciada —y de subordinación— entre la palabra escrita y las imágenes.

Norbert Elías plantea en su ensayo *Sobre los seres humanos y las emociones: un ensayo procesual* (1998), que las emociones son posiblemente uno de los elementos que pueden contribuir a entender la emergencia “de seres vivientes con la características únicas de lo humano” y observa cómo el afecto-aprendizaje¹²⁴ es central en su constitución. En esta

¹²² El problema que plantea la digitalización de la imagen fotográfica en su relación con lo real, su carácter indicial, ha sido uno de los puntos nodales de las reflexiones sobre la fotografía contemporánea. Fontcuberta afirma, por ejemplo, que la disolución de la confianza en la imagen fotográfica trastoca su vínculo con la memoria. (2010, pp. 27-27). Otras reflexiones como la de Gubern (2007) subrayan una doble autonomía de las imágenes digitales —infográficas—, la de su soporte de su soporte magnético (ellas pueden ser modificadas necesariamente sin alterarlo) al igual que la autonomía de las apariencias visibles de mundo físico, por lo tanto del referente (pp.146-147).

¹²³ Esta diferenciación entre fotografía y posfotografía es usada para hacer la referencia entre procesos análogos y procesos digitales. Al igual que la bomba del vacío, constituye una figura metonímica que le permite a Haraway efectuar su crítica a la ciencia; del mismo modo, la invención de la fotografía constituye una ruptura en la producción de imágenes, por ello utilizo el término fotografía como figura metonímica para referirme a la imagen tecnológica en red.

¹²⁴ Elías observa que los seres humanos tienen la capacidad —al igual que muchos animales— de aprender comportamientos y combinarlos con aptitudes de comportamiento no-aprendido. Sin embargo, plantea que

medida, advierte que, sin un cúmulo de conocimiento social, el ser humano, a diferencia de otras especies, no puede sobrevivir, ni siquiera llegar a considerarse humano y que, en el caso del aprendizaje, resulta esencial la experiencia y las relaciones que involucran tanto el afecto y las emociones como el intelecto. En consecuencia, algunas experiencias deben ser aprendidas a través de conocimientos anteriores encarnados en otras personas como por ejemplo el habla o el lenguaje pero también “lo que es amado y lo que responde al amor [...]”. La capacidad de regularse a sí mismo acorde con el estándar aprendido socialmente y el control de las emociones” (p. 309)

Por otra parte, cuando Roland Barthes (1992) se enfrenta a la imagen fotográfica con el ánimo de dar cuenta de un rasgo “universal” que la pudiera definir y sin el cual no habría fotografía, parte de su experiencia íntima y singular con algunas imágenes que le conmueven o le fascinan, entre ellas, la foto de su madre en el invernadero, imagen que motiva su texto pero que nunca nos deja ver. Barthes pone de manifiesto la estrecha relación entre las imágenes fotográficas y las emociones que son provocadas en el espectador, como lo son el deseo o la pena, emociones que movilizan su conceptualización sobre el *punctum*. El *punctum* lo constituye aquello que nos afecta de una imagen, que genera una punzada, un detalle que toca, que perturba en su contingencia, que estremece. El *punctum* es un algo indefinido —un detalle, un gesto, una actitud, un “no se qué”— en la imagen fotográfica pero que la diferencia y la hace singular para el sujeto en el continuo flujo de imágenes que permea nuestra experiencia social (pp. 65-67).

Esta postura está en sintonía con las reflexiones desarrolladas por Sara Ahmed en *The cultural politics of emotion* (2004), quien observa cómo las emociones son de carácter relacional, ellas no residen ni en los sujetos, ni en los objetos, sino que emergen en el contacto —como el *punctum*—, y por consiguiente, producen reacciones y dejan impresiones en las personas, afectándolas (p.8). En el enfoque propuesto por Amhed sobre el afecto, más que un interés por indagar la construcción social de las emociones, el énfasis está puesto en las emociones y los afectos como fuerzas productoras y agentes activos en la construcción de lo social, lo cual hace eco al enfoque dialéctico de los estudios visuales sugerido por Mitchell

como especie, los seres humanos representan un ruptura evolutiva particularmente observable en la relación entre la conducta aprendida y las habilidades innatas no- aprendidas, por lo cual, el ser humano no solo *puede* aprender más, sino que *debe* hacerlo para sobrevivir.

(2003). Este autor, interesado en develar el ver o sea, en poner de manifiesto la no transparencia de la visión y de la mirada, plantea que la investigación en estudios visuales¹²⁵ debe tener en cuenta la visión como un actividad cultural, sin desconocer otras dimensiones como son los mecanismos sensoriales que intervienen en ella, y propone que, más allá de interesarse por la construcción social de lo visual, los estudios visuales deben preocuparse — a la vez— “por la construcción visual del campo social” (p.28).

Por ello, cuando Ahmed se aproxima a las emociones, remarca que, a partir de los “efectos de circulación” se generan ciertas economías afectivas que son productivas en la medida que movilizan y ponen en contacto los cuerpos, manifestando así su potencia política al posibilitar una reordenación del espacio social y sensorial. De igual forma, señala que la emocionalidad de los textos y por extensión, de las imágenes es performativa, ya que involucran actos de habla —actos de visión— que dependen de historias del pasado, pero que a su vez, generan efectos en el presente, produciendo reacciones atravesadas igualmente por diferentes tipos de emociones como la ira, el disgusto, el miedo, la pena o la alegría, por solo nombrar algunas, y de esta manera se producen en la medida en que *performan*.

Revisando mis archivos fotográficos, observo que hace mucho tiempo no me fotografío, al menos, no como lo hacía en otros momentos de mi vida. Me pregunto qué sucedió para que dejara de sentir esta compulsión neurótica de fotografiarme. Hace un tiempo solicité mediante mi muro de Facebook, y con mensajes personalizados a mis contactos, que me publicaran una imagen que pudiera representarme. Poco a poco, comenzaron a aparecer imágenes en mi muro, imágenes que hacen referencia a mis gustos, a paisajes que añoro, a la fotografía, aspectos que muchos de mis contactos relacionan o reconocen en mí. Algunas de ellas me interrogaron profundamente sobre la forma cómo me ven los otros, con otras me siento mejor representada que con un autorretrato.

En la medida que surgieron las imágenes se generaron diferentes reacciones “Perdón que sea metida, no estoy de acuerdo!!!!” (Claudia Rodríguez, intervención en Facebook)¹²⁶ manifestó

¹²⁵ Mitchell, al reflexionar sobre las tensiones disciplinares que acompañaran la emergencia del campo de los estudios visuales, los considera como *suplementos peligrosos* —retomando la propuesta de Jacques Derrida— respecto a las disciplinas tradicionales que se han encargado del estudio de la imagen como son las Estética y la Historia del Arte (2003, pp.20-22) , de la misma forma que se podrían pensar los estudios culturales como suplementos peligrosos de los campos disciplinares en ciencias sociales.

¹²⁶ Ver <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4286404236824&set=p.4286404236824&type=1&theater>

una de mis grandes amigas indignada ante una fotografía de dos chicas ligeras de ropa y en actitud de fiesta. ¿Qué elemento en esa imagen la habrá tocado a ella para que se pronuncie de esta forma? ¿Cuál es el *punctum* en esta imagen para ella? Miro la imagen y observo la mano en la parte superior derecha casi fuera de cuadro, me detengo en el gesto. Unos días después, cuando publiqué esta imagen en mi perfil puse la etiqueta con mi nombre sobre esa mano, indicio de un cuerpo que no es visible en la imagen. “Hasta que por fin te encontraste” (Ricardo Caicedo, intervención en Facebook) comenta quien publicó esta imagen en mi muro.¹²⁷

Cuando se piensa en las imágenes digitales y sobre todo, en aquellas vehiculadas por las nuevas tecnologías y presentes en las redes sociales virtuales 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, pero señala que si se analizan éstos teniendo en cuenta la experiencia sensorial al igual que sus aspectos semióticos, se puede afirmar todos los medios son de carácter mixto y apelan permanentemente al fenómeno de la sinestesia¹²⁸. En consecuencia, argumenta que, por ejemplo, aún si se pudiera excluir de la percepción de una pintura —género artístico considerado visual por excelencia, sobre todo la pintura moderna que encarnaría la pura

¹²⁷ Esta convocatoria fue uno de los ejercicios que realicé durante el trabajo de campo mediante Facebook. Por medio de la plataforma, solicité a mis contactos que buscaran imágenes que me representaran y las publicaran en mi muro. En total fueron enviadas 44 imágenes (no todas de carácter fotográfico), las cuales diariamente ubiqué como imagen de perfil durante el mes de noviembre y parte de diciembre del 2012. Este ejercicio está inspirado por las prácticas artísticas contemporáneas de carácter relacional. En este sentido, Nicolas Bourriaud (2006) observa cómo la utopía de proximidad configuran algunas de las prácticas artísticas contemporáneas, en donde la experiencia y la interacción escapan a la previsibilidad y en ello radica uno de sus potenciales políticos. Por otra parte, una preocupación por el archivo y su relación con la configuración de la memoria atravesó esta propuesta, en la medida que, como lo plantea Rolnik (2010), el archivo, como dispositivo, puede crear condiciones para la emergencia de prácticas que pueden “activar experiencias sensibles en el presente” (p.116). Esta autora pone de manifiesto que, en las prácticas artísticas que se apoyan en los ejercicios de archivo, es “la calidad de la relación con el presente lo que tales acciones eventualmente pueden incitar en aquellos que se disponen a vivirlas” (p.121). En esta medida, los diferentes términos que designan posiciones de sujetos como receptor, participante, observador, productor y obra resultan inoperantes, ya que ellas limitan su dimensión poético-política

¹²⁸ Desde una perspectiva cercana, Mik Bal (2004) en su crítica a la cultura visual, denuncia un tipo de “esencialismo visual” que hace referencia a una cierta “pureza” y predominio de lo visual en relación con las imágenes. En esa medida, remarca como Internet se ha convertido en el objeto fetiche de este paradigma, aspecto que la sorprende ya que considera que “Internet no es primariamente visual en absoluto” (p. 19).

opticalidad del medio— el lenguaje, el espectador estaría en capacidad de reconocer su factura manual, y esto lo efectuaría, a partir de la experiencia táctil.

Por ello, Mitchell resalta que “la noción de medio y de mediación ya implica de por sí una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos” (p.20), lo cual no excluye que puedan manifestarse en ellos de manera diferenciada aspectos visuales, sonoros, olfativos o táctiles. Por lo tanto, la especificidad de un medio, hace referencia, más que a una noción de pureza, a “las proporciones sensoriales específicas que se inscriben en la práctica, la experiencia, la tradición y las invenciones técnicas” (p.21)¹²⁹. En consecuencia, se hace necesaria una nueva taxonomía de los medios —que incluiría las imágenes fotográficas y posfotográficas — que dé cuenta de la complejidad que ellos engloban y que va más allá de diferencias en las proporciones sensoriales, —sean estas visuales, auditivas o táctiles.

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 —como por ejemplo, la propuesta por Descartes o los estudios desarrollados por Berkeley¹³⁰, quienes observan la relación entre tacto y visión en la percepción de la distancia—, 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 anidamiento¹³¹ de lo óptico y lo táctil.

Al igual que la imagen de las chicas de fiesta que publiqué en mi perfil de Facebook tocó a mi gran amiga, del mismo modo las imágenes producidas por mujeres a lo largo de la historia de la fotografía me han tocado, incluyendo la propuesta de Alias Angelita, así que los cambios tecnológicos y los discursos críticos feministas. Por ello, considero entonces que abrir la conexión y pensar en clave de tacto puede ser un camino fructífero para aproximarse a las imágenes que irrumpen cotidianamente en Facebook, a los afectos que movilizan y los

¹²⁹ El término proporciones sensoriales es retomado por Mitchell de los análisis desarrollados por Marshall McLuhan *Understanding media* (1984).

¹³⁰ Aunque las teorías sobre la visión desarrolladas por estos dos autores, son, en cierta medida antagónicas, sus aportes fueron fundamentales en el posicionamiento de la visión y la percepción visual como aspectos centrales en la construcción del conocimiento moderno. (Velázquez, 2008).

¹³¹ Mitchell (2005) denomina anidación al hecho que “un medio [cualquiera que sea] aparece como contenido de otro medio” (p.22), incluyendo la posibilidad que se anide dentro sí mismo. De igual forma, define el trenzado como el fenómeno “que se produce cuando un canal sensorial o función semiótica se va tejiendo con otra de tal manera que de algún modo no deje costuras” (*ibidem*) como por ejemplo, el sonido sincronizado en el cine.

efectos que tienen en los cuerpos, al igual que en el panorama social.

De la red a la manada. Colectiva Lobas Furiosas¹³²

“Sábado 12 de mayo de 2012. Temprano en la mañana recibo un mensaje de Alias en mi smartphone: “A deespertaaaar”. “Hola nena, ¿esta noche vamos a rayar?” Le contesto. “Siii, mamacita, hoy no te nos escapas”, me responde. En la noche, me dirijo hacia La Buhardilla, escuela de pintura y dibujo cerca de la Universidad Javeriana. Cuando llego, me recibe Diana Carvajal, quien allí trabaja y ha ofrecido este espacio para el encuentro de la Colectiva.

Desde las horas de la tarde se encuentran reunidas Alias Angelita, Andrea Barragán, Diana Carvajal y Gia Barón con otras jóvenes que se han respondido la invitación para salir a hacer esténcil esta noche. El fin de semana anterior comenzaron hacer pruebas y la publicación de las fotografías en el grupo de Facebook ha motivado a otras a unirse y participar. Esta noche, la manada cuenta con 12 integrantes. A muchas de ellas las he visto en otros espacios, algunas me conocen por una clase sobre fotografía y género a la que me invito una amiga profesora de la Maestría de Género de la Universidad Nacional. Allí está Chica Pimienta a quien sigo hace un tiempo en Facebook, pero no conocía personalmente. Luego de una tarde de corte, pegue y complicidad, las plantillas están listas y nosotras, preparadas para salir a rayar” (Diario de campo 14 de mayo de 2012. Ver anexo 18)

En noviembre de 2011, Alias Angelita, en compañía de Andrea Barragán —quien era su pareja sentimental— y Ángela María Barón —Gia—, también artistas visuales egresadas de la Universidad Javeriana, crearon la Colectiva Lobas Furiosas, cuyo grupo en Facebook cuenta en la actualidad con 863 miembros¹³³. Esta colectiva, que se autodenomina como lesbo-feminista, reconoce “el lugar de las imágenes dentro de la construcción de subjetividades [...] y los discursos ligados a las teorías de género como fundamentales para el desmontaje de dichas construcciones [de subjetividad]” (Publicado en el grupo de la

¹³² El nombre de la colectiva surge de la apropiación del título de la canción *Loba* de Shakira que fue éxito en el año 2009 y que explota el imaginario relacionado con la sensualidad y el erotismo de la mujer latinoamericana pero inscrita en el sistema heterosexual. Ver anexo 6 (Ángela Robles. Presentación de la Colectiva realizada el día 15 de marzo de 2012. Seminario *Nuevos movimientos Sociales*. Maestría en Estudios Culturales).

¹³³ Perfil del grupo <https://www.facebook.com/groups/lobasfuriosas/members/> Consultado el 27 de diciembre de 2012.

Colectiva en Facebook el 1 de noviembre de 2011)¹³⁴.

El grupo surgió cuando Alias, Andrea y Gia fueron invitadas a participar en el proyecto Expreso Magdalena, para hacer estencil simultáneamente en Cali y Bogotá¹³⁵. Desde un tiempo atrás estaban interesadas en crear un colectivo de investigación-creación y aprovechando la invitación para participar en el Festival Des-generate¹³⁶ en Cali decidieron agruparse y generar una serie de materiales como colectiva: pines, afiches, postales fueron elaborados para presentarse en este espacio como grupo. En ese mismo momento abrieron un perfil y un grupo en Facebook, el cual no ha dejado de crecer, pero que tuvo su momento de mayor actividad entre los meses de enero y agosto de 2012. En la dinámica de este grupo, en su consolidación así como en su transformación, las emociones y los afectos fueron una fuerza que produjo una experiencia significativa y transformadora para muchas de sus integrantes, incluyéndome a mí.¹³⁷

En el muro de las Lobas Furiosas se comparten diariamente una cantidad importante de contenidos que incluyen convocatorias, documentos, noticias, videos, imágenes de diferentes tipos, la producción artística sus integrantes y las fotografías de las actividades en las que participan. Del mismo modo, constantemente se realizan invitaciones a opinar sobre diferentes temas y se generan amplios debates y discusiones, especialmente relacionadas con las problemáticas del género y la sexualidad. En este sentido, Ángela resaltaba el lugar de la Internet y particularmente de Facebook para la Colectiva:

Nos parecía súper importante la red, reconociendo que la red hoy sí moviliza, hoy moviliza

¹³⁴ Ver <http://www.facebook.com/groups/296958646988446/doc/297096383641339/> Consultado el 28 de diciembre de 2012.

¹³⁵ Ver <http://vaginocentricas.blogspot.com/> Consultado el 28 de abril de 2012

¹³⁶ Ver <http://festivaldes-generate.blogspot.com/?zx=3f129deb4cf10532> Consultado el 28 de diciembre de 2012.

¹³⁷ El trabajo de campo para esta investigación fue realizado desde noviembre de 2011 hasta agosto de 2012. Quisiera aclarar que, aunque el grupo sigue abierto y diariamente son publicados contenidos en el muro, la dinámica del grupo cambió sustancialmente a raíz de los problemas surgidos entre Ángela y Andrea, quienes luego de varios meses de tratar conciliar sus diferencias, terminaron su relación de pareja en el mes de noviembre. Sin embargo, Ángela se retiró de la colectiva a finales del mes de Agosto (del 21 de este mes data su última publicación en el grupo) y su retiro repercutió directamente en el carácter de los debates que mediante el muro del grupo se desarrollaban. Igualmente, esto afectó la producción de imágenes y la participación de la colectiva en diferentes actividades relacionadas con la exigibilidad de derechos. En la actualidad, Andrea y Gia siguen siendo activas y publican constantemente en el muro al igual que otras personas que se vincularon posteriormente a él como es el caso de Monik Jt, que vive en Esperanza (México). Hago esta aclaración ya que en el momento de la escritura, encuentro problemático el ejercicio de redacción debido a que los testimonios recolectados durante el trabajo de campo están enunciados en presente.

gente, hoy pone a la gente a discutir. El muro de las Lobas se mueve bastante y es porque desde que empezamos la idea del grupo en Facebook, era que las personas empezaran a publicar cosas que les hacían reflexionar [...] también por nuestra activa participación, pero si se ha generado espacios de debate, lo que nos pareció increíble (Ángela Robles. Presentación de la Colectiva realizada el día 15 de marzo de 2012).

Dentro de las motivaciones que generaron el surgimiento del grupo estaba, como lo enunciaba Ángela, “darnos la voz a las [personas] que no participamos de las representaciones masivas” (*ibídem*). Este interés, conjugado con interrogantes relacionados con “la forma como [nos] interpelan ciertas imágenes, ciertos discursos [y sobre todo una pregunta] por ¿quién los construye? y ¿cómo se construyen?” (*ibídem*), fueron los cuestionamientos que animaron en gran medida el surgimiento de la Colectiva y la producción visual de sus integrantes.

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.¹³⁸ 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. En consecuencia, 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. Del mismo modo, pensar en términos del tocar problematiza la noción de agencia en la producción del conocimiento —problematización que es uno de los intereses que movilizan este texto—, 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, a partir del reclamo como estrategia, busca efectuar una reapropiación de un universo sensorialmente dominante así como del orden epistemológico —ocularcentrista— que lo configura, con el ánimo de

¹³⁸ 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, a la vez que efectúa una crítica al oclularcentrismo como paradigma hegemónico en la producción del conocimiento moderno.

buscar y proponer formas alternativas de ver (p. 299).¹³⁹

Es así como 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. Estas tecnologías, más que ser prótesis del cuerpo, son, para esta autora, herramientas existenciales que conectan y ponen en *con-tacto* a las personas con sus redes deslocalizada de afectos (p. 304), e insiste además en el hecho que, estas tecnologías tocan materialmente a la carne, se in-corporan¹⁴⁰. 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 ¿Quién no ha sonreído cuando esa pequeña ventana emergente indica una de estas acciones por parte de un contacto que nos interesa?

En esta medida, las nuevas tecnologías y las redes sociales, al igual que la fotografía han posibilitado poner en contacto a seres que comparten experiencias y sentimientos comunes — como la pena, el miedo, la vergüenza, la indignación o la rabia—, como es el caso de la colectiva. Gracias al grupo en Facebook se han establecido vínculos entre un número importante de personas, muchas de ellas mujeres que han experimentado emociones similares en relación con el hecho de reconocerse como lesbianas en sociedades machistas y androcentradas como las latinoamericanas. En el grupo han encontrado 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 a régimen heterosexual de la sociedad. Igualmente en la colectiva, los anhelos¹⁴¹ por una realidad distinta y un mundo más vivible han sido hilos que con los que han

¹³⁹ En sintonía con Puig de Bellacasa, Donna Haraway (2004), haciendo referencia a las tecnologías de visualización, observa: “El sistema de oposición ideológica que opera entre significados del tacto y visión continua siendo obstinadamente esencial en el debate político y científico en la cultura occidental moderna. Este sistema es un campo de operaciones que elabora la tensión ideológica entre cuerpo y máquina, naturaleza y cultura, femenino y masculino, tropical y nórdico, blanco y coloreado, tradicional y moderno, y experiencia vivida y objetivación dominante” (p. 205).

¹⁴⁰ La conciencia de la corporalidad motiva el rechazo de Puig de Bellacasa (2009) a la idea que, en el contexto del capitalismo cognitivo y la economía del conocimiento —en los términos propuestos por Hardt y Negri— el trabajo afectivo sea considerado como inmaterial (p.305).

¹⁴¹ El lugar del anhelo y la esperanza es resaltado por Ahmed como fundamentales para los movimientos feministas (2004, pp.183-189)

elaborado una urdimbre para tejer allí nuevas historias y entrelazar de manera diferente los cuerpos y los sentimientos.

De igual forma, las mujeres que están en la colectiva comparten unas formas de sensibilidad particular en relación con la creación artística y el trabajo visual, sensibilidad que se traduce en un interés por trabajar con las imágenes, por explorar diferentes técnicas expresivas, por actuar con ellas, sobre ellas y a través de ellas, interés que alimentado por las reflexiones que desde los feminismos se han propuesto, moviliza la configuración de *la manada* que se presenta como una comunidad afectiva.¹⁴²

El lugar de la estética ha sido una de las preocupaciones que ha movilitado en pensamiento filosófico a lo largo de su historia. Anteriormente me he referido a la rearticulación que propone Rancière entre estética y política en relación con la configuración de lo sensible que delinea las experiencias comunes de los sujetos. Por otra parte, Félix Guattari (1996) señala que, en la actualidad, el paradigma estético ocupa una posición privilegiada en la conformación de subjetividad, siendo un elemento transversal que permea las diferentes dimensiones y universos de valor que se articulan para la configuración situada de modos y formas de ser y de estar en el mundo. Es la centralidad de la estética, —y por lo tanto, de la dimensión de la creación— la que genera, para este autor, un reencantamiento de las formas de expresión que se constituyen como vitales y que se manifiestan en las heterogéneas y a la vez, singulares formas de subjetividad de nuestra época (pp. 125-129).

En su análisis, Guattari deja claro que la dimisión estética a la que hace referencia no solo remite al campo del arte, sin embargo, reconoce que la producción artística y los cuestionamientos que propone, renuevan y promocionan nuevos de perceptos y afectos, que a su vez promueven una reevaluación de las dimensiones creativas que atraviesan los diferentes universos que construyen y constituyen a los sujetos. Para él, las “máquinas estéticas”¹⁴³ son el lugar donde se encuentran posibles focos de resistencia a la

¹⁴² La manada de las Lobas Furiosas es desde mi punto de vista una encarnación del concepto de multitud propuesto por Hardt y Negri (2004). Resulta pertinente señalar que este concepto no hace referencia a una identidad única, ni tampoco a la masa o un pueblo sino que es “una red abierta y expansiva, en donde todas las diferencias pueden expresarse de un modo libre y equitativo, una red que proporciona los medios de encuentro que nos permitan trabajar y vivir en común” (p.16).

¹⁴³ Es importante aclarar que, para Guattari (1992), el concepto de máquina es opuesto al de la mecánica y recoge las elaboraciones desarrolladas por Maturana y Varela en el campo de la biología sobre los sistemas

unidimensionalidad promovida por las subjetividades capitalísticas y observa que

Todo descentramiento estético de los puntos de vista, toda desmultiplicación polifónica de los componentes de expresión pasan por lo previo de una desconstrucción de las estructuras y de los códigos de vigor y por una inmersión caósmica en las materias de sensación. A partir de ellas volverá a ser posible una recomposición, una recreación, un enriquecimiento de mundo (un poco como se habla de uranio enriquecido) una proliferación no solamente de las formas sino de los modos de ser (1996, p.112)

Este descentramiento de la mirada y desconstrucción de los códigos establecidos de carácter hetero y androcentrado se pone de manifiesto en el trabajo que desarrollaron las Lobas Furiosas en el primer semestre del 2012 por medio de la producción y resignificación de imágenes relacionadas con la diferencia de género y que respondían a una preocupación común para las integrantes del grupo, preocupación que Ángela subrayó en diferentes ocasiones: “Te diré lo mismo que escribí en la marcha de las putas. Las imágenes convocan, ¿pero cómo es que convocan? Ese es el punto, ¿cómo?” (Conversación por chat en Facebook desarrollada el 22 de febrero de 2012). De igual modo, el trabajo creativo de las Lobas Furiosas responde a la sugerencia de De Lauretis (1992) respecto la necesidad de reflexionar sobre y con las imágenes, la relación entre el sujeto femenino, la representación y la visión — dominante—, al igual que poner de manifiesto en y con ellas, las tensiones y contradicciones que conlleva no reconocerse en la mirada hegemónica, con el fin de posibilitar escenarios para reconstruir y reorganizar unas formas del deseo de maneras diferentes.

Las emociones, en un primer lugar —las jóvenes fundadoras de la colectiva comparten vínculos fuertes de amistad, afecto y solidaridad que se han construido a partir de trayectorias e historias compartidas, como lo es la vivencia universitaria de Ángela, Andrea y Gía, que gracias a Facebook se han puesto en contacto con otras mujeres—, los intereses y las sensibilidades compartidas, al igual que ciertos consensos éticos, resultan elementos articuladores en la consolidación de esta colectiva ya que son centrales para la vinculación, la permanencia y la activa participación de sus integrantes en las diferentes acciones que desarrollan. Estos vínculos y los afectos que los atraviesan generan nuevos significados y alianzas que dotan de sentido las experiencias vitales de cada una de ellas a la vez que nutren su experiencia como colectiva. Y aunque las integrantes de la colectiva comparten posturas

vivientes como máquinas autopoieticas. Guattari, retomando este concepto que hace referencia a la capacidad de autoreproducción de una estructura, lo extrapola a otras máquinas como las sociales, las económicas e incorporales (p. 115).

en común, también reconocen y valoran las singularidades de cada una de sus integrantes. Ángela subraya la forma de trabajo de la colectiva:

Cada una tiene una forma particular de aproximarse a los discursos y a las imágenes distinta, y eso también posibilita unas reflexiones que, aunque estén emparentadas, pues evidentemente nuestra colectiva parte del hecho que tenemos muchas cosas que trabajar en común, implica la posibilidad [también] para cada una de aproximarnos a las imágenes de manera distinta. (Presentación de la colectiva el 15 de marzo de 2012)

Sara Ahmed hace hincapié en el papel que tienen las emociones en la politización de los sujetos y cómo este gesto ha sido central en el caso del feminismo, que es considerado por ella, más que un ejercicio racional, una respuesta emocional sobre el mundo, respuesta que, en la medida que se produce, involucra una reorientación corporal en relación con las normas sociales. Ella recalca que, argumentar que el feminismo es racional más que emocional (como ha sido defendido por algunas feministas) es de entrada aceptar la dicotomía entre razón y emoción, que ha sido central en la subordinación de la feminidad (asociada a la naturaleza) y por lo tanto, que ha incido a su vez, en la deslegitimación del mismo discurso feminista (2004, pp.170-171).

En su análisis, esta autora subraya que sentimientos como la rabia y el enojo están estrechamente vinculados con las políticas del dolor que han sido centrales para la emergencia del feminismo. Recuerda cómo los testimonios sobre las experiencias dolorosas, de discriminación y de violencia hacia las mujeres han sido importantes no solo para la configuración de un sujeto feminista, sino que, en gran medida, las emociones que generaron movilizaron la organización de colectivos de mujeres en contra de la injusticia y violencia. Asimismo, la rabia y el enojo fueron importantes en la conformación de grupos de apoyo y autoconciencia promovidos por las feministas en los años 70, que transformaron el dolor en formas de movilización colectiva y de resistencia, a partir de los puentes y las conexiones que establecieron entre su experiencia personal y sus sentimientos en relación con las estructuras de poder.

Aunque resalta cómo algunas posturas también han rechazado el dolor, al igual que la rabia y el enojo como condición de posibilidad para la adscripción al feminismo, Ahmed señala que lo importante es reconocer cómo las emociones y los sentimientos generan movilidad, potencializan un “trabajo de traslación” y por lo tanto, posibilitan el cambio en la medida que

se mueven (p.173). De igual forma, nos invita a ser conscientes de que las emociones están involucradas en las formas como entendemos y construimos el mundo afectando nuestra mirada sobre la realidad, al igual que son activas y centrales para establecer puntos de contacto con los otros y por lo tanto, ellas vinculan a los sujetos con lo colectivo.

En el caso de Lobas, los sentimientos furiosos, surgidos de la rabia y del enojo por la invisibilización de las mujeres lesbianas, movilizaron una fuerza creativa en cada una de sus integrantes que se expresó en la amplia producción visual que la colectiva realizó durante aproximadamente ocho meses¹⁴⁴. Mediante la producción de postales, estencil, botones promovieron campañas en las que manifestaron su indignación, su inconformidad, su malestar ante la organización de un mundo en donde el maltrato hacia las mujeres y su exclusión son corrientes. Un ejemplo de ello es el rechazo a todo tipo de violencia, sea esta por motivos de lesbofobia, racismo o clasismo, tal como lo evidenciaron con la campaña que generaron en contra de la polémica imagen sobre las mujeres de la élite caleña publicada a finales del 2011 en la revista española *Hola* —imagen con un carga simbólica violenta que hizo visible la articulación entre la clase social y el racismo que aún opera activamente en el presente de este país—, y que tuvo una amplia resonancia tanto en los medios de comunicación nacionales como extranjeros al igual que en las redes sociales (Ver anexo 20)

145

Adi Kuntsman (2012) observa cómo en la cultura digital se produce una intersección densa y compleja entre lo emocional y lo informacional, entre lo que sucede *online* y *offline* que configuran ciertos regímenes afectivos que emergen en el ciberespacio. Por ello propone la noción de *cybertouch*¹⁴⁶ que hace referencia a los eventos que se manifiestan en la pantalla y

¹⁴⁴ La producción realizada durante este periodo por la Colectiva se encuentra publicada en los diferentes álbumes que tienen en el perfil y en el grupo en Facebook. Entre ellos se encuentran las campañas (8 imágenes), las postales (8 imágenes), los diseños para las plantillas de estencil (17 imágenes), las plantillas para las máscaras de lobas (3 imágenes), e invitaciones a eventos y reuniones de la colectiva (4 imágenes). En el perfil además han publicado las propuestas en contra de la penalización del aborto, al igual que la relacionada con cuentos infantiles no sexistas recopilados bajo el título *Parasitando Disney* (Ver anexo 19).

¹⁴⁵ Para conocer algunas de las reacciones que circularon respecto a la polémica fotografía ver <http://www.semana.com/nacion/articulo/proposito-polemica-imagen-violencia-simbolica-medios-comunicacion/250480-3>, http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10893284.html, http://www.elcomercio.com/mundo/fotografia-reportaje-crea-polemica-Colombia_0_607139345.html

¹⁴⁶ Kunstman pone en evidencia su interés por un lenguaje que pueda dar cuanta de articulación entre afectos, tecnologías y política y propone el término *cybertouch of war* ya que sus reflexiones surgen en el contexto de una etnografía virtual sobre la violencia.

mediante tecnologías táctiles que nos afectan, que mueven energías sensoriales y que nos tocan dada su carga emotiva, subrayando su carácter semiótico-material y productivo, ya que ellos pueden generar respuestas emocionales y aportar a la experiencia sensible. Consecuente, podemos considerar que muchas de las imágenes que irrumpen en Facebook, como algunas de las fotografías de perfil que nos interpelan y hacen que aceptemos o no un nuevo contacto en nuestra red o imágenes como aquella de la revista *Hola* a la que me acabo de referir, funcionan como un *cybertouch* que moviliza sensaciones y afectos, que generan diversas interpretaciones y a su vez, una serie de reacciones que vinculan lo afectivo con lo tecnológico y lo político.

En este caso, la imagen de “las mujeres poderosas del Valle del Cauca, en la formidable mansión hollywoodiense de Sonia Arzur en el Beverly Hills de Cali” (Revista *Hola* publicada en diciembre de 2011. Ver anexo 20) con sus empleadas negras atrás, no solo generó la indignación en las redes sociales como Facebook, sino que además propició diferentes reinterpretaciones y apropiaciones como lo fue la fotografía publicada por la revista *Soho* en su carátula del mes de marzo del 2012 o la realizada por las Lobas Furiosas y publicada el día 22 de ese mismo mes.¹⁴⁷ Independiente de las posturas que se pueden asumirse ante alguna de estas imágenes, el hecho concreto fue que generaron respuestas emocionales que fueron productivas y movilizaron a la gente.

Por esto, es importante señalar que cuando Ahmed pone de manifiesto la importancia de los afectos, insiste en el hecho que, al politizarse las emociones, más allá de interesarnos por lo que sentimos — sin por ello desconocerlo—, es importante tener en cuenta que los afectos, lo que sentimos y cómo lo sentimos, al igual que las sensaciones que ellos generan, están estrechamente vinculados a otras construcciones (interpretaciones) que del mundo se han efectuado previamente y que nos afectan también. En esta medida, conocer no puede separarse de cómo experimentamos y somos afectados por las emociones, y de cómo esta

¹⁴⁷ No es objeto de esta discusión un análisis de las imágenes referidas, sin embargo, quisiera hacer un breve comentario al respecto. En la fotografía publicada por la revista *Soho* cuyo titular es “Elogio de la mujer negra” se observan cuatro mujeres negras desnudas en el primer plano y dos sirvientas blancas en el fondo con una composición similar a la de la fotografía publicada por *Hola* pero tratando de invertir los roles raciales, tratando de subvertir el mensaje de la hegemonía de lo blanco sobre lo negro, en un intento, a mi modo de ver, poco afortunado. Y digo “tratando”, pues aunque esta imagen pretende reivindicar la mujer negra, el hecho que estén desnudas refuerza los estereotipos raciales que vinculan lo negro con unas formas de sexualidad particulares, que como bien lo ha apuntado Hall (2010c), que tienen como efecto reforzar la idea de la diferencia (ver anexo 21).

afectación se inscribe en nuestra piel, en nuestro cuerpo.

Igualmente, los sentimientos relacionados con el dolor de las mujeres y movilizadores de acciones feministas, han involucrado el reconocer el dolor de los otros. En esa medida, aunque se tenga conciencia de la imposibilidad de experimentar el dolor y las sensaciones que este produce en los demás, el hecho de hablar sobre el dolor hace que se pueda aproximar, aprehender, en alguna medida y por ello, responder al dolor hablando sobre él (o a otro tipo de afecto), permitiendo que diferentes historias de dolor emerjan y circulen, conlleva a que esos “actos de habla” sobre/del afecto se constituyan en la condición de posibilidad para la conformación de un nosotros donde el otro devine un objeto de la emoción también (Ahmed, 2004, p.174).¹⁴⁸ Por ello, además de aprender, reconocer y compartir el dolor, hay que hacer un trabajo con él, una traslación y una opción para hacerlo es llevarlo al espacio público, ya que, en la medida que se moviliza el afecto y las sensaciones que genera, igualmente se transforman.

Entre las preocupaciones que interpelaban a Ángela desde su trabajo de grado al igual que a las demás integrantes — además de Gia y Andrea, fundadoras del grupo, participaron durante este periodo activamente en él, Mónica Erazo y Diana Carvajal, también artistas plásticas¹⁴⁹—, era el hecho de que no hubiera incidencia en el espacio urbano y sus intervenciones estuvieran limitadas al ciberespacio. Por ello, las Lobas decidieron dejar la guarida en Facebook y hacer presencia en la ciudad. Así que además de las actividades y los diálogos que sostuvieron diariamente en la red, la colectiva realizó una serie de acciones y proyectos de carácter artístico y activista —como es el caso de la propuesta de estencil y de afiches—, y participó activamente en diferentes manifestaciones y acciones colectivas con las

¹⁴⁸ Al igual que es necesario que el dolor emerja y se encarne en palabras, las imágenes de dolor también resultan importantes para esa toma de conciencia de la experiencia del otro y para su devenir en un objeto de la emoción. En este sentido, las reflexiones de Susan Sontag (2004, 2004a) ponen de manifiesto como las imágenes de guerra que representan el sufrimiento, ponen en contacto y generan sentimientos como compasión, miedo, angustia o rechazo en los espectadores. Igualmente, señala la forma como han sido instrumentalizadas y están atravesadas por componentes ideológicos y políticos, particularmente aquellas utilizadas con intensiones propagandísticas que están estrechamente relacionadas con lo que Ahmed refiere como políticas del dolor. Sin embargo, Sontag remarca que ante el caudal de imágenes del horror que circula en la actualidad, ellas se han convertido en un objeto más de consumo y que dada la saturación de acontecimientos de horror y de dolor en las sociedades contemporáneas, en muchas ocasiones estas imágenes no generan nada más que un interés surgido del morbo o la apatía de los espectadores.

¹⁴⁹ Igualmente Camila Esguerra, Alanis Bello, Susan Herrera y Luz Mary Seta, proveniente de las ciencias sociales e militantes por la igualdad de género y los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres participaron y apoyaron activamente las actividades de la colectiva durante el primer semestre del 2012.

que sus integrantes sentían afinidad.

Desde su creación, la colectiva, además de participar en el Festival Des-géntrate en la ciudad de Cali, estuvo presente en el Encuentro Latinoamericano y del Caribe de Acción y Prácticas Feministas ELECAP, realizado en el mes de noviembre de 2011 en Bogotá. En el primer semestre del 2012 participaron en la Marcha de las Putas del 25 de febrero, convocada por diferentes colectivos y para la que elaboraron una serie de máscaras lobunas con el fin de promover la auto-producción de imágenes mediante la estrategia de *hazlo tú misma* (Ver anexo 22). Haciendo referencia a ello, Alias expresaba con alegría y euforia las sensaciones que le produjo esta experiencia: “eso da una potencia increíble, haber salido a la calle por primera vez, es como que estamos preparadas para todo” (Ángela Robles, 2012).¹⁵⁰

Igualmente, la colectiva estuvo presente en diferentes manifestaciones que se desarrollaron en la ciudad en torno a la exigibilidad de los derechos de las mujeres, como por ejemplo, los plantones realizados en rechazo a la propuesta de nuevamente penalizar en cualquier caso el aborto, promovida por funcionarios públicos como el procurador General de la Nación, Alejandro Ordóñez. También participaron en la Marcha por la ciudadanía plena de los sectores LGTBI realizada el 4 de julio para la cual, además de las máscaras, compusieron una serie de estribillos y rimas: “Ni estados, ni clósets ni familias nucleares, queremos revueltas de escandalosas transexuales. Ni estados, ni clósets ni familias nucleares, queremos revueltas de coños radicales” fueron los aullidos que acompañaron sus pasos ese día (Ver anexo 23).

En relación con esta marcha, las lobas manifiestan su incomodidad y recalcan que las políticas públicas relacionadas con diversidad sexual y su visibilización en el espacio público generan en ellas una serie de conflictos y cuestionamientos a partir de las nuevas tensiones que emergen, particularmente respecto con la participación de las mujeres lesbianas en el campo político. Ángela observa por ejemplo que:

Tenemos ciertos problemas con la sigla LGBT, nos parece una aglomeración de letras y ya, que en realidad no tiene preocupación por lo que ocurre con esos cuerpos que pretenden representar. Entonces las lesbianas nos vemos en gran medida invisibilizadas [...] Específicamente acá en nuestro contexto, la visibilizaciónlésbica desde el ámbito LGBT es

¹⁵⁰ Reunión de la Colectiva Lobas Furiosas el 3 de marzo de 2012 que contó con la participación de Ángela Robles, Andrea Barragán, Ángela Gia Barón, Diana Carvajal y Mónica Erazo.

casi nula, de hecho uno ve que las guías gay son de chicos, en realidad no hay cuerpos lesbianos representados (Presentación de la colectiva el 15 de marzo de 2012)

Por ello, la campaña “En Bogotá se puede ser lesbiana, gay, bisexual y transgenerista” (promovida por la Dirección de Diversidad Sexual dependencia de la Secretaría de Planeación Distrital) fue motivo de muchos debates entre las integrantes del grupo y generó una propuesta visual para poner de manifiesto que desde su experiencia sensible en Bogotá “no se puede ser lesbiana” (ver anexo 24).

En las conversaciones que sostuve con las integrantes del grupo, las emociones y las sensaciones emergían en sus experiencias singulares y colectivas como fuerzas movilizadoras: “Me molesta mucho cuando se refieren a mí como una homosexual, porque yo no me considero homosexual, yo me considero lesbiana; creo que es una categoría política” afirma Ángela (Presentación de la Colectiva. 15 de marzo de 2012).

En esa medida, aspectos relacionados con las políticas de la memoria también se ponen en manifiesto en el actuar de la colectiva, que se preocupa por la consolidación de un archivo relacionado con el feminismo lésbico y las teorías de género. Por ello, desde finales del 2011 crearon un blog que sirve para sistematizar y conservar la información pues son conscientes de la dinámica de Facebook y de lo problemático de la gestión de la información allí¹⁵¹. Ángela comentaba al respecto:

Para mí, personalmente es una mierda no encontrar un archivo lésbico feminista gordo que no solamente tenga teóricas sino que también tenga referentes visuales, que tenga videos, que tenga canciones, que tenga publicaciones que sean propias de las personas que están en las lobas. [...] entonces la cuestión es que eso como archivo igual se va a perder en Facebook [...] pero ese tipo de archivo es bien importante y son los que uno no tiene en cuenta. Por ejemplo, por lo menos para mí, que quiero hacer una investigación sobre invisibilización lésbica, cuando los voy a buscar no están, no existe y [el blog] es una posibilidad que existan en un lugar determinado (Reunión de la Colectiva realizada el 23 de febrero de 2012).

“Responder al dolor, es un llamado a la acción, y para ello se necesita enojo” argumenta Ahmed (2004, p. 174) y esto es justamente lo acontecido en las intervenciones que realizaron Lobas Furiosas, quienes con sus aullidos y con sus imágenes, manifestaron su rabia y sus reclamos haciendo un trabajo de traslación con el dolor. Lo hicieron moverse y esto ya hace parte de la propia transformación. “Por sus por sus existencias, por sus memorias usurpadas,

¹⁵¹ Ver <http://lobasfuriosas.blogspot.com>. Igualmente las Lobas Furiosas cuentan con un perfil en Flickr <http://www.flickr.com/photos/lobasfuriosas/page11/>

y porque nos negamos a ser una cifra más, mujeres emputadas, unidas y sin miedo en contra de la violencia” fue el reclamo de la jornada de protesta ante el cruel y absurdo asesinato de Rosa María Cely¹⁵², una de las últimas intervenciones públicas que realizaron como Colectiva.

Kuntsman (2012) observa que los sentimientos y los estados afectivos *reverberan*¹⁵³ tanto dentro como fuera del ciberespacio, intensificándose y transformándose continuamente gracias a la circulación y repetición digital. En esta medida, la información digitalizada sobre un evento puede ser objeto de sentimientos cambiantes y diferentes, puesto que las energías sensoriales que movilizan son fluidas y dinámicas, en algunos casos de carácter efímero pero en otros potentes e intensas. En sintonía con lo anterior, podemos reconocer que tanto el trabajo visual de Alias Angelita y de la Colectiva Lobas Furiosas, como las emociones y sentimientos que los atraviesan y producen, han reverberado continuamente fuera y dentro de la red — al igual que la fotografía de la revista *Hola* o las informaciones sobre feminicidios como el de Rosa Cely. Por ello, este texto también entra y sale, moviéndose entre afectos y emociones, tanto míos, como de otros—.

Ángela subraya que, gracias a Facebook, su producción artística se ha dado a conocer más ampliamente que mediante las otras estrategias de difusión, como por ejemplo los carteles y las postales que elaboró para su tesis de pregrado¹⁵⁴. Ángela remarca que:

Me he dado cuenta [de] que mi trabajo en gran medida se ha visualizado en redes sociales, a pesar que he puesto cosas en la calle y todo eso. Los carteles de areperas tenían la dirección de mi blog y mi correo, pero fue muy poca la gente que se acercó por medio de eso. En cambio, en Facebook pasó otra cosa, y fue que la gente sí se acercaba rápidamente, por la inmediatez de la información, la inmediatez de compartir imágenes y todo esto (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012).

Asimismo para ella, una de las motivaciones para utilizar Facebook —entre otras

¹⁵² El 24 de mayo del 2012, fue violada y asesinada Rosa María Cely en un hecho que conmovió la opinión pública nacional ante la magnitud de los ultrajes y vejaciones a las que fue sometida esta mujer. (Ver anexo 25)

¹⁵³ Concepto viajero que provienen de la teoría musical y del análisis acústico, que es opuesto al de representación, narración o impacto, y que le permite a Kuntsman pensar no solo el movimiento de las emociones dentro y fuera del ciberespacio, sino también su movimiento a través de los cuerpos, las mentes, las máquinas, a la vez, que evidencia la multiplicidad de efectos que el mismo movimiento puede generar. En este sentido, este concepto hace referencia a su vez, a la presencia y multiplicidad de velocidades y momentos de quietud en los portales y paginas online, a las distorsiones o resonancias, intensidades y desvanecimientos propios de los contornos digitales (pp. 1-2)

¹⁵⁴ Este trabajo fue abordado en el Nodo 1.

plataformas¹⁵⁵—, está en el hecho que muchas de las redes feministas a las que pertenece se han construido gracias a la Internet y las redes sociales virtuales. Ángela ha resaltado en diferentes oportunidades cómo la red se constituye en un espacio privilegiado para la consolidación lazos y vínculos que apuestan por otras formas de relaciones entre las personas y sobre todo apuntan y trabajan por un cambio de las condiciones de vida para las mujeres, ella sostiene que:

Me parece súper importante, yo en realidad lo máximo que publico además de mis aspectos feministas, artículos y cosas por el estilo. Para eso lo uso, para eso ha sido importante porque también considero que, muchas de las redes feministas en las que yo estoy ahora han sido construidas a partir de lo virtual [...]. En Cali, con Claudia Bicharraca, que está en todas las redes sociales posibles, estábamos diciendo: qué sería de las feministas sin internet, sin todas estas redes que permiten encuentros. Evidentemente el ciberfeminismo se trasladó, se trasladó a Facebook, a los blogs, a los grupos que se pueden armar por ejemplo en Facebook, porque ha significado armar redes de feministas. (Entrevista realizada el 4 de abril de 2012)

Esta compleja imbricación de dimensiones de la experiencia configura *tejidos afectivos* (Kuntsman, 2012) los cuales hacen referencia a *estructuras del sentir* digitales (Williams 2000), por lo cual pensar y explorar la articulación entre afectos, tecnologías y política y su compleja relación con las formas de poder, resulta necesario y urgente, pues los afectos constituyen una condición de posibilidad para la producción de subjetividad (Athanasίου & Pothiti & Yannakopoulos, 2008).

La dinámica de la colectiva en Facebook ha cambiado significativamente en los últimos meses debido a la división del grupo, en la cual tuvo mucho que ver la ruptura entre Andrea y Alias, que motivó el retiro de Ángela de la colectiva. Sin embargo, la fuerza y la potencia que los afectos y las emociones tienen para movilizar a los cuerpos y crear *manadas* —que posibiliten alternativas para la experiencia singular y potencialicen la producción de un común diferente—, al igual que su permanente performatividad han hecho que los debates y las polémicas que se daban en el muro de las Lobas Furiosas se trasladen a otros muros en Facebook, que se generen nuevas inquietudes pero también nuevas motivaciones para seguir proponiendo visiones más creativas e incluyentes, que repercutan en el respeto por la diferencia, en particular en las condiciones de vida de las mujeres (lesbianas) en Bogotá. De igual forma, los *cybertouch* siguen reverberando e invitando(nos) a seguir luchando por

¹⁵⁵ Ángela, además del perfil en Facebook, tiene cuentas en Flickr, Google + y Twitter y además es administradora del blog de Lobas Furiosas, así como del grupo de Facebook. Además utiliza la aplicación *What's up* en su smartphone.

reivindicar espacios para la diferencia y para la construcción de un mundo más equitativo y vivible en donde crear y expresar nuestras singularidades. Cada una de las integrantes de Lobas Furiosas, así como de quienes acompañamos sus actividades, fuimos tocadas íntimamente y cambiamos gracias a esta experiencia. Los afectos y las emociones, al igual que las imágenes, siguen reverberando y latiendo, y en *los tejidos afectivos* que conforman se incuban nuevos sueños, nuevos proyectos, nuevos contactos, nuevas experiencias colectivas y alianzas significativas a partir de un anhelo de transformación.

Post scriptum. El lugar de las emociones y los afectos

Cuando Keith Moxley (2009) reflexiona sobre la idea de presencia señala que “los objetos (estéticos/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no puede ser pasados por alto” (p. 8), qué puedo decir. En la enseñanza de la fotografía, la producción de emociones en los espectadores es uno de los aspectos que continuamente son subrayados y casi exigidos a las imágenes, sean ellas de carácter informativo o destinadas para publicitar productos. La necesidad de conmover, de generar reacciones, de fascinar e interpelar son una de las tantas exigencias que se le hacen a la imagen fotográfica¹⁵⁶.

Las emociones y los afectos estuvieron presentes durante toda mi exploración y atraviesan este trabajo de punta a punta, sin embargo, fue una dimensión de análisis que constantemente esquivé hasta que su fuerza y su presencia fueron tales que fue imposible ignorarlas. ¿Y por qué? Porque pensar en la dimensión afectiva conlleva a involucrarse íntimamente consigo misma, a mirarse de frente y reconocer el lugar que los sentimientos y las emociones han tenido y tienen en nuestra experiencia vital. En esa medida, las emociones y los afectos también se manifiestan como fuerzas que empujan y mueven, delineando constante y materialmente los cuerpos. En mi caso, la fuerza de las emociones y los sentimientos, y la forma como algunos de ellos me afectaron a lo largo de estos dos últimos años, me llevaron a moverme por territorios movedizos e inestables en el ciberespacio, a lo mejor, franqueando umbrales de lo que es considerado como íntimo, y en esos recorridos, entendí cuan frágiles y vulnerables eran los límites de lo consideramos como privado y privado —en especial

¹⁵⁶ Entre tantas otras exigencias que se le hacen a la fotografía y que pendula “entre demasiado y demasiado poco”, como es expuesto por Didi Huberman en el caso de las fotografías de los campos de concentración en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004).

Lo que queda

*“No creo que sea necesario saber exactamente lo que soy.
En la vida y en el trabajo lo más interesante es convertirse en algo que no se era al principio.
Si se supiera al empezar un libro lo que se va a decir al final,
¿Usted cree que tendría el valor para escribirlo?
Lo que es verdad de la escritura y de la relación amorosa también es verdad de la vida.
El juego merece la pena en la medida que no se sabe en qué va a terminar”
Michel Foucault (1990)¹⁵⁷*

Los últimos días han estado cargados de una gran ansiedad y cierta angustia de sentarme a escribir, muchas veces he comenzado y desistido, lo he vuelto a intentar y luego, cada letra desaparece rápidamente detrás del cursor y mis pensamientos se diluyen mirando cosas en Facebook. Ahora, cuando el pánico se apoderaba de mi cuerpo, vi una foto de Foucault y recordé una anécdota reciente. Esta foto estaba en mi muro, acompañada por el epígrafe con el que inicio, palabras que mágicamente han devuelto una cierta calma al pensamiento. Es claro: si uno supiera antes de comenzar donde va a terminar, probablemente no hubiera tenido el valor para hacerlo.

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 también estaba presente un cuestionamiento relacionado con lo que hacen las imágenes y por ello tuve presente continuamente el desplazamiento que propone Mitchell (1996) cuando se pregunta: ¿qué quieren las imágenes realmente?

Por ello, en un primer momento mi interés estuvo relacionado por entender cómo la fotografía, al igual que otras tecnologías de *imágenes* —como la ciencia moderna— estuvieron estrechamente vinculadas con la producción diferenciada de subjetividades de género enmarcadas en una matriz heteronormativa, que establece una correlación entre sexo, género, prácticas sexuales y deseo, la cual, está profundamente arraigada y naturalizada en nuestra sociedad, marcando diferencias y siendo la causa de las múltiples violencias y

¹⁵⁷ En: *Verdad, individuo y poder*. Una entrevista con Michel Foucault. Rux Martin.

exclusiones que sufren quienes que no se reconocen en esta lógica. Sin embargo, también es posible que estas tecnologías de producción de sí, sean apropiadas de manera subversiva y cuestionen la mirada hegemónica —masculina y androcentrada—, a partir de hacer visibles las tensiones que surgen en las fronteras respecto a la no necesaria correlación entre sexo-género-deseo como es el caso de las mujeres lesbianas, y que se pone de manifiesto en el trabajo de Ángela Robles y Andrea Barragán, los cuales, a mi modo de ver, intervienen las “políticas de la visibilidad” que operan en el panorama contemporáneo, a la vez que, perturban los límites sensibles de la experiencia.

Ahora bien, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y su amplia penetración en la vida cotidiana en la última década, han generado escenarios novedosos para la interrelación social y la producción cultural como lo son el ciberespacio, particularmente las redes sociales virtuales como Facebook. Allí no solo se han trastocado de manera importante las relaciones con el tiempo y con el espacio, y la forma como nos comunicamos con los otros, sino también el lugar que ocupan las imágenes que se presentan como *e-image* (Brea, 2010), imágenes que laten y en red, y entre éstas, los autorretratos fotográficos irrumpen como una práctica paradigmática de la fotografía digital (Gómez, 2012) cuya producción se constituye como una experiencia en sí misma significativa (Fontcuberta, 2010, 2010b).

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 descodificadas a partir marcos fijos y estables inspirados en los análisis textuales y lingüísticos. También creo que las imágenes no quieren hacer parte de una sola historia¹⁵⁸ —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

¹⁵⁸ *El peligro de una sola historia* es puesto en evidencia por la escritora nigeriana Chimamanda Adichie, ver: <http://www.youtube.com/watch?v=4gH5oB1CMYM>. Consultado el 22 de noviembre de 2012

toman posiciones particulares y que reconfiguran permanentemente su singularidad, sobre todo, cuando ellas se manifiestan y materializan en espacios virtuales. Es por ello también 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, obturar la mirada y así poder percibir las en otras dimensiones y desde otros lugares. Sin embargo, creo 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 contacto con nosotros y con los otros, y ahí radica para mí, su gran potencia. Los autorretratos y las autorrepresentaciones que se ponen a circular en los perfiles, más que representar(nos) ante los otros, hacen parte de un amplio y complejo repertorio de técnicas de producción de sí que configuran formas de ser y de estar en el mundo históricamente situadas (Brea, 2003) y que, gracias a su carácter performativo, se constituyen como formas privilegiadas de presentación en estos espacios biográficos (Arfuch, 2010). Por consiguiente, las imágenes de perfil condicionan las posibles relaciones y conexiones que allí se pueden establecer, posibilitando a su vez, experiencias significativas de encuentro con el otro como aconteció conmigo y las integrantes de la colectiva Lobas Furiosas al igual que con las otras mujeres con las que he dialogado durante este tiempo.

Recuerdo que en las primeras clases de la maestría no lograba entender —ni dimensionar— aquello de los efectos materiales de la producción teórica y académica, me parecía un argumento algo místico, a decir verdad, no muy alejado de esos que se proclaman sobre los poderes sobrenaturales y mágicos de ciertos ungüentos o de algunos lugares, sobre todo era extraño para los ojos de una fotógrafa que partía del hecho que las palabras —al igual que las imágenes— y las cosas hacían parte de dos dimensiones separadas e independientes del mundo, de la misma forma que otras divisiones parecían ser tan claras y tan evidentes en ese momento.

Ahora que me miro ante el espejo y observo la mujer en la que me he convertido después de mi paso por los estudios culturales, veo como ellos produjeron un cortocircuito en la mirada, como me tocaron reconfigurando los límites de mi cuerpo y las posibilidades de mi experiencia. Sin duda alguna el contacto conmigo misma, con la mujer que soy hoy, ha sido el más relevante de este transcurrir y esto fue posible a ese sentimiento de sospecha que

instalaron en mí, un cierto malestar que ahora me acompaña cuando me levanto cada día y veo un mundo organizado de una forma tan caótica y desigual, tan violento y excluyente que me incomoda. Sin embargo, este malestar ya no es como aquellos que me perturbaban en otros tiempos al punto de inmovilizarme, por el contrario, se ha convertido en un impulso que me ha llevado a poner en cuestión permanentemente aquellos aspectos de la realidad que parecen tan claros y tan obvios, a transitar por lugares menos seguros y cómodos, en donde a veces la soledad ha sido una compañera inquietante. La bestia de la sombra (Anzaldúa, 1999) ha despertado en mí. Pero, de igual manera, este malestar me ha llevado a ponerme en contacto con otras experiencias, en especial de tantas mujeres que desde los bordes han puesto en cuestión de manera creativa y políticamente comprometida las formas que ha tomado el mundo, las cuales —afortunadamente— siempre podremos volver a delinear. Es por ello que hoy creo necesario y urgente repensar el mundo, al igual que el lugar que en él tienen las nuevas tecnologías y las imágenes, así como sus potenciales para intervenir en la transformación de nuestras condiciones de vida, y por ello, considero que la producción académica comprometida políticamente resulta indispensable, ya que en carácter y la forma que puedan tomar estas conexiones, las intenciones que las motiven, los propósitos que ellas persigan al igual que los sentidos que de ellas puedan emerger no están determinados y su forma dependerá no solo de los diversos agenciamientos que en ellas interviene sino también de las maneras subversivas y creativas desde las cuales reflexionemos. Es así que nuevamente creo en la utopía y su topografía singular “no [como] un lugar inexistente para siempre, que se diría atópico, sino un lugar aún inexistente, todavía no encarnado, no en acto sino soberbiamente en potencia” (Onfray, 1997, p.131) que es posible materializar fugazmente con nuevas conexiones, nuevos puentes y nuevas alianzas, pero sobre todo en los pequeños gestos cotidianos, con intervenciones modestas.

Ahora escribo desde mi cuarto propio conectado (Zafra, 2012) consciente, de sus limitaciones y sus riesgos, pero también reconociendo sus potenciales creativos y transformadores. Reviso mi perfil en Facebook, entro y salgo de la red y pienso en los diferentes ejercicios con imágenes que he realizado en este tiempo, en mi experiencia digital. Observo cómo las imágenes y los afectos están en cierta medida emparentados. Imágenes y afectos —al igual que las mujeres—han sido invisibilizados por el pensamiento moderno marcado por una racionalidad fundamentada en un entendimiento de la visión como descorporizada, distante y

por lo tanto, considerada como objetiva. En consecuencia, las imágenes y los afectos han sido excluidos como formas y herramientas potentes para la producción de conocimiento y puestos en un lugar inferior ante la hegemonía de la razón, encarnada en el texto escrito. Paradójicamente, y aunque los estudios culturales y visuales se posicionan como alternativas para superar esta dicotomía y apuestan por otras configuraciones del conocimiento, a la hora de escribir estas conclusiones he debido ubicar las imágenes, que motivan mi texto, en los anexos, y así cumplir los lineamientos institucionales para la presentación de los trabajos de grado en relación con su extensión, cuestión que lamento. E igualmente ahora siento la imposibilidad que conlleva traducir —o intentarlo— algunas sensaciones e ideas a palabras ya que solo puedo imaginármelas en imágenes. Lamentablemente la naturaleza de las imágenes no siempre es compatible con nuestros tiempos y con nuestros espacios pero sospecho que ellas también desean ayudarnos a pensar, y en esa medida, a reconfigurar los límites en nuestras formas de conocer el mundo e intervenirlo.

Es por ello que, a lo largo de este trabajo, he tratado de poner en evidencia cómo las imágenes, las tecnologías y los afectos — al igual que la producción de conocimientos sobre ellos— tienen efectos materiales, al concebirlos en sus dimensiones como presencia y por lo tanto, vinculados al presente, se potencian las posibilidades de su agencia en la configuración de las experiencias que se producen en y a través las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. En este espacio de Frontera (Anzaldúa, 1999) las imágenes emergen dentro de *tejidos afectivos* que posibilitan el contacto entre los seres y los afectan y por ello, pueden intervenir en la división de lo sensible ya que trastocan los límites de lo visible, lo decible, lo pensable y lo tocable, es decir esos límites que nos delinear como sujetos, y que a su vez, delinear marco común para nuestra experiencia.

Del mismo modo, he tratado de dar algunas pistas de posibles puntos de fuga y alternativas de pensamiento que pueden repolitizar a las imágenes y los afectos al mismo tiempo que contribuyan a su reubicación en la producción de conocimiento. Las imágenes y los afectos, en su constante latir y reverberar en los espacios fronterizos fluyen y tienen efectos en la configuración de formas de experiencias situadas que dan cuerpo a nuevas figuras de la subjetividad con potencialidades para la transformación social. Prefiero ser un cyborg antes que una diosa, por ello, esta propuesta atiende a la invitación de Donna Haraway (1995)

quien subraya cómo, por medio de la escritura, herramienta y tecnología del cyborg, es posible desestabilizar los mitos y narrativas de origen, y por lo tanto, la escritura —como las imágenes— resultan estratégicas para proponer nuevas narrativas a partir de límites parciales e inestables ya que “no existe impulso en los cyborg para producir una teoría total, pero si una experiencia íntima de las fronteras, de su construcción y deconstrucción” (p. 310).

Referencias bibliográficas.

- Adichie, C. (2009). El peligro de una sola historia. En: *TED Ideas worth spreading*. [en línea]. Recuperado de http://www.ted.com/talks/lang/es/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html el 22 de noviembre de 2012.
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Bogotá, Editorial Tupac Amará.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural politics of emotion*. Edinburg, Edinburg University Press.
- Anzaldúa, G. (1999). *The Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Ardèvol, E., Beltran, M., Callen, B. y Perez, C. (2003). Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea. En: *Athenea Digital. N° 3. Primavera 2003*. [en línea]. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34111/33950> el 17 de abril de 2012
- Ardèvol, E. y Gómez E. (2011) *Imágenes revueltas. Los contextos de la fotografía digital*. (pp.89-102). En: *QuAderns-e. N° 16 (1-2) ISSN:1696-82-98. Institut Català d'Antropologia*. Recuperado de [http://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e16\(1-2\)_Gómez-Ardèvol.pdf](http://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e16(1-2)_Gómez-Ardèvol.pdf)
- 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.
- Athanasidou, A, Pothiti H y Yannakopoulos, K (2008) Introduction Towards a New Epistemology: The “Affective Turn (pp.5-16). En: *Historein beta n° 8*. [en línea] Recuperado de <http://www.historeinonline.org/index.php/historein/article/view/33/31> el 22 de noviembre de 2012.
- Austin, J. (1990)/[1962]. *Como hacer las cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Bal, M. (2004)/[2003] El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. En: *Estudios visuales n° 2*. [en línea] Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf> el 25 de noviembre de 2012
- Barthes, R. (1986). La imagen (pp.11-67). En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- _____ (1992). *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Editorial Paidós Iberoamérica.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kayros.
- _____ (2000). *Pantalla total*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Belting, H. (2007)/[2002]. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos* (pp. 17 -57). Madrid, Taurus Ediciones
- Berger, J (2012) /[1975]. *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Berlant L. y Warner M. (1998). Sex in public. (pp. 547-566). En: *Critical Inquiry*, Vol 24, N° 2, Intimacy. Recuperado de <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1344178?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21101640894137> el 4 de octubre de 2012.
- Boyd, D. M., y Ellison, N. B. (2007). Social network sites: Definition, history, and scholarship. En: *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13, [en línea] Recuperado de <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/boyd.ellison.html> el 24 de marzo de 2011.
- Brea, J. (2003) *Fabricas de identidad. (Retóricas del autorretrato.)*. En: *EXIT N° 10*. Madrid. Recuperado de <http://www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf> el 20 de mayo de 2011.
- _____ (2005). Los Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización (pp. 5-145). En: Brea J. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal
- _____ (2007). *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Ediciones Gedisha.
- _____ (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal.
- Bourdieu, P. (2001). Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social (pp. 131-164). En: *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer
- _____ (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A.
- _____ (2010). Estructuras, habitus, prácticas. (pp.85-105). En: *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Buck- Morss, S. (1995)/[1989]. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor Editores.
- Butler, J. (2002). *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "Sexo"*. Buenos Aires, Editorial Paidós

- _____ (2007). *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Cabrera, M. y Gómez, M. (2011). *Abrir el archivo de la sexualidad; intervención urbana y visibilidad lésbica*. Presentado en XVII Congreso de las asociación de Colombianistas Narrar Colombia: Colombia narrada Bogotá. (Artículo para publicar).
- Cánepa, G. (2011). Imágenes del mundo, imágenes en el mundo. Del archivo a los repertorios visuales (Documento para publicación). En: *Cátedra Jaime Michelsen Uribe. Imago y Keres: Reflexiones en torno a la imagen y la violencia*. Bogotá, Politécnico Gran Colombiano.
- Cartel Urbano (2011). *Drag kings*. Recuperado de <http://www.cartelurbano.com/node/3841> el 24 de noviembre de 2011
- Castaño, C. (2005). *Las mujeres y las tecnologías de la información. Internet y la trama de nuestras vidas*. Madrid, Alianza editorial.
- Castells, M. (1999)/[1996]. La sociedad Red (Vol. I). En: *La era de la información: Economía sociedad y cultura*. Madrid, Siglo Veintiuno editores.
- _____ (2004)/[1997]. El poder de la identidad. (Vol II). En: *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Madrid. Siglo Veintiuno editores.
- Crimp, D. (2003). Los muchachos en mi alcoba. En *Imágenes, Prácticas artísticas y enfoques contemporáneos*. Traducción Víctor Manuel Rodríguez. Bogotá. Instituto distrital de cultura y turismo – Universidad Nacional de Colombia.
- Costa, J. (1991). *La fotografía entre sumisión y subversión*. México, Editorial Trillas.
- Da Silva L., Giordano, M. y Jelin E. (2010). *Fotografías e identidad. Captura por la devolución de la cámara*. Buenos Aires, Nueva Trilce.
- Debord, G. (2000)/ [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Pre-Textos.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona, Editorial Paidós.
- De Beauvoir, S. (2009) /[1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Debolsillo.
- De Diego, E. (1992). *El andrógono sexuado. Eternos ideales y nuevas estrategias de género* Madrid. Editorial Visor Dis.
- De Lauretis, T. (1992)/ [1984]. *Alicia, ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- _____ (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En: *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*; María C. Cangiano y Lindsay DuBois. (comp.); Buenos Aires, Centro Editor de América Latina; 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%2Fsujeitos-excentricos-teresa-de-lauretis.doc&ei=DVroUIOpNYf68QSF4Ew&usq=AFQjCNFrXgmy_HIU1yY7sQiSfuG95PUtSw el 15 de noviembre de 2011.

_____ (1999) Tecnología de género. Tomado de *Technologies of genders. Essay on Theory, Film and Fiction* (pp.1-30). London, Macmillan Press. Recuperado de http://www.laranyacreacio.net/paginaweb/Tecnologias_del_Genero.pdf el 10 de noviembre de 2011.

Deleuze G. y Guattari F. (2004)/[1972]. *Rizoma. Introducción*. México, Ediciones Coyoacan.

Díaz, C (2011). Ventas de smartphones superarán las de portátiles en 2012. En: *Enter.Co* [en línea]. Recuperado de <http://www.enter.co/internet/ventas-de-smartphones-superaran-las-de-portatiles-en-2012/> el 21 de abril de 2012

Didi-Huberman, G. (2004)/[2003]. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Editorial Paidós.

_____ (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Ediciones Cátedra.

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

Enguix, B y Ardèvol, E. (2009). Cuerpos “hegemónicos” y cuerpos “resistentes”: el cuerpo objeto en webs de contacto. Presentado en el congreso El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias sociales y humanas. Barcelona (28 al 31 de enero de 2009). Recuperado de http://mediaciones.es/wp-content/uploads/copy_of_csic_enguix_ardevol_def.pdf el 20 de diciembre de 2012.

Elías, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá, Editorial Norma.

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

Estalella, A. y Ardèvol, E. (2007). Ética de campo. Hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet. En: *Forum: Qualitative social research FQS Vol 8. N° 3. Art 2*. [en línea]. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/277/610> el 12 de marzo de 2011.

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

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

- _____ (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- _____ (2010). *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona. Editorial. Gustavo Gili.
- _____ (2010b) La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en internet. En: *A través del espejo*. Fontcuberta (Ed.) Barcelona, La Oficina.
- Foucault, M. (1990) *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Editorial Paidós.
- _____ (1991). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. I. México, Siglo Veintiuno Ediciones.
- Fox Keller, E. (1991)/[1985]. *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia, Edicions Alfons el Magnanim.
- Giddens, A. (1998)/[1992]. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Gómez, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre la fotografía digital*. Barcelona, Editoria UOC.
- Grossberg, L. (2003)/[1996] Identidad y estudios culturales ¿No hay más que eso? En: *Cuestiones de Identidad cultural*. Hall & Guy (Comps.). Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- _____ (2009) El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad (pp.13-48). En: *Tábula Rasa, Revista de humanidades Enero- junio 2009, n°.10*, ISSN 1794-2489. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Gruffat, C. y Schimkus, R. (2010). “La arquitectura es la política de la red. Facebook y sus rivales”. En: *El proyecto Facebook y la posuniversidad. Sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje*. Piscitelli, Adaime, Binder (Comps.). Barcelona, Ariel. Recuperado de <http://www.proyectofacebook.com.ar/> el 10 de abril de 2012.
- Guattari, F. (1996). *Caósmosis*. Buenos Aires, Ediciones El Manantial.
- Gubern, R. (1987) La revolución fotográfica (pp.145 -179). En: *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- _____ (2007)/[1996]. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Guedón, J. (2002). Las guerras de internet (pp. 59-72). En: *Las post-televisión. multimedia, internet y globalización económica*. Ramonet, I. (Ed). Barcelona, Icaria Editorial

- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. Traducción Silvia Delfino. Recuperado de <http://www.mseg.gba.gov.ar/ForyCap/cedocse/capacitacion%20y%20formacion/educacion/Codificar%20y%20Decodificar.%20Stuart%20Hall.pdf> el 25 de abril de 2012. Versión Original En: *Culture, media and language, London, Hutchinson* (Pág. 129-139).
- _____ (2003)/[1996]. Introducción ¿Quién necesita “identidad”? (pp. 13-39) En: *Cuestiones de Identidad cultural*. Hall & Guy (Comps.). Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- _____ (2010a). El trabajo de la representación. En: *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 447-482). Restrepo, Walsh & Vich (Eds). Bogotá, Envión Editores.
- _____ (2010b)/[1997] Representación. Representaciones culturales y prácticas significantes. Introducción. En *Textos de antropología contemporánea*. (pp. 59-73) Cruces Francisco y Pérez Beatriz. (Comp.). Madrid, Universidad Nacional de Educación a distancia.
- _____ (2010c) El espectáculo del otro (pp. 419- 446). En: *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo, Walsh & Vich (Eds). Bogotá. Envión Editores.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La Reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- _____ (2004). *Testigo Modesto @ Segundo milenio. HombreHembra ©_conoce_oncoraton®*. Barcelona, Editorial UOC.
- Hardt, M. y Negri, A. (2002). *Imperio*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- _____ (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires, Debate.
- Hine, C. (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona, Editorial UOC.
- Hoggart, R. (1958). *The Uses of literacy*. Harmondsworth, Penguin Book.
- Jamrich, J. (2008). *Conceptos de computación. Nuevas perspectivas* (10ª Ed.). México, Cengage Learning Editors.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós Editores.
- Krauss, R. (2002). Los espacios discursivos de la fotografía. (pp.40-59). En: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires, La Marca Editora.

- Kuntsman A. (2012) Introduction: Affective fabrics of digital cultures. En: *Digital Cultures and the politics of emotion* Fellings, affects and technological change. Karatzogianni & Kuntsman (Eds.) Hampshire. Macmillian Publisher Limited. Recuperado de <http://www.palgrave.com/PDFs/9780230296589.pdf> el 18 de noviembre de 2012
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Ediciones Manantial
- Levy, P. (2007) *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona, Antropos Editorial.
- _____ (2004) El Planeta nómada. Prólogo. En: *La inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Biblioteca virtual em Saude BVS. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/21792749/Inteligencia-Colectiva-Pierre-Levy#> el 20 de noviembre de 2010.
- Lister, M. (1997) Ensayo introductorio. En: *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Lister, M (Comp). Barcelona, Ediciones Paidós.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- López, G. & Ciuffoli, C. (2012). *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. Tucumán, La Crujía Ediciones
- Marcus, G. (2001) Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal (pp. 111-127). En: *Revista Alteridades N°11. Vol.22* México, Universidad Autónoma metropolitana. Iztapalapa
- Martínez, B. (2006). *Homo Digitalis: Etnografía de la cibercultura*. Bogotá, Ediciones Uniandes – CESO.
- Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (2012). *Boletín Trimestral de las TIC*. [en línea]. Recuperado de http://www.mintic.gov.co/images/documentos/cifras_del_sector/boletin_3t_banda_ancha_vive_digital_2012.pdf el 20 de enero de 2013
- Mitchell, W.J.T. (1996). What the pictures “really” want? (pp. 71-82). En: *October n° 77*. Recuperado de <http://www.jstor.org/discover/10.2307/778960?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21101688119677> el 25 de marzo de 2011
- _____ (1998). *The reconfigure eye. Visual truth in the postphotographic Era*. Cambridge, MIT Press.
- _____ (2003). Mostrando el ver (pp. 17-39). En: *Estudios visuales n° 1*. [en línea] Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> el 4 de noviembre de 2012.

- _____ (2005). No existen los medios visuales. (pp.17-25). En: Brea J. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Ediciones Akal.
- _____ (2009). Teoría de la imagen. Madrid, Ediciones Akal
- Moulin, A. (2006). El cuerpo frente a la medicina (pp.29-79) En: *La historia del cuerpo Vol. III*. Jean-Jacques Courtine (Ed.). Madrid, Ediciones Tauros.
- Moxley, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. En: *Estudios visuales N 6*. [en línea] Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf el 14 de noviembre de 2012.
- Mulvey, L. (2001)/[1975]. El placer visual y el cine narrativo. (pp. 365-377). En: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brain Wallis (Ed.). Madrid, Ediciones Akal
- Newhall, B. (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Onfray, M. (2011) *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- O'Reilly, T. (2005)/[2004]. What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. En: *O'Reilly. Spreading the knowledge of innovators* [en línea] Recuperado de <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> el 24 de septiembre de 2012.
- Pallasmqa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Plant, S. (2012) /[1997]. *Zero + One. Digital women + the new technoculture*. Recuperado de http://monoskop.org/images/f/fc/Plant_Sadie_Zeros_and_Ones_no_OCR.pdf el 25 de septiembre de 2012.
- Preciado, B. (2008). *Testoyonqui*. Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Primera Internacional ciberfeminista (1997). *100 anti-theses cyberfeminism is not*. Documenta X. Kassel, Alemania. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/257295/344386> el 28 de octubre de 2012.
- Puig de Bellacasa, M. (2009) Touching technologies, touching visions. The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking. (pp. 297-315). En: *Re-tooling Subjectivities: Exploring the Possible with Feminist Science and Technology Studies*. American journal of cultural sociology N° 28. [en línea] Recuperado de <http://www.palgrave-journals.com/sub/journal/v28/n1/pdf/sub200917a.pdf> el 15 de noviembre de 2012.

- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Ediciones Akal.
- Rancière, J. (2009) *La división de lo sensible*. Centro de estudios visuales de Chile: Jacques Rancière. Señas y reseñas. Recuperado el 24 de septiembre de 2012 de <https://www.box.com/s/382d32f38fabacf82f33>
- _____ (2011)/ [2009]. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Robins, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En: *La imagen fotográfica en la cultura digital*. (pp. 49-75). Lister, M (Comp). Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Robles, A. (2010). *Las palabras y los cuerpos*. Tesis de grado obtenido no publicada. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia. Recuperada de <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis235.pdf> el 20 de septiembre de 2012
- Rolnik, S. (2010) Furor de archivo (pp.116-129). En: *Estudios visuales n°7* [en línea] Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf el 22 de noviembre de 2012.
- Romero, I. (2011). Llámalo X. Entrevista a Intimidad Romero. En: *Nicola Mariani. Arte y sociedad*. [en línea]. Recuperado de <http://nicolamariani.es/2011/09/21/llamalo-x-entrevista-con-intimidad-romero/> el 25 de noviembre de 2012.
- Rubin, G. (1986) El tráfico de mujeres. Notas sobre una “economía política del sexo”. En: *Revista Nueva antropología. Vol VIII, N° 030* (pp.95-145). México, Universidad Autónoma de México
- Sanchez, C (2012). Hasta que el amor les dure. Debates en torno a las parejas del mismo sexo en el contexto colombiano. Tesis de grado obtenido no publicada. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.
- Said, E. (2002)/[1978]. Introducción (pp.19-54). En: *Orientalismo*. Madrid, Editorial Debate.
- Sandoval, C. (2004). Nuevas Ciencias. Feminismo cyborg y metodología de las oprimidas. En *Otras inapropiables. Feminismos desde la frontera*. Madrid, Editorial Traficantes de sueños. Recuperado de <http://www.nodo50.org/ts/editorial/otrasinapropiables.pdf> el 6 de octubre de 2011
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y practicas interculturales*. Universidad de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Schwarz, A. (2012). Constructing Identity. Pierre-Louis Pierson and The Countess de Castiglione: Portrait Photography beyond the Daguerreotypical Ideal. En: *Innovations of photography 1861-1880* [En línea]. Recuperado de <http://wolvesphoto.wordpress.com/constructing-identity/> el 20 de octubre de 2012

- Silva, A (1998). *Álbum de Familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá, Editorial Norma.
- Scott, J (2012) [1992]. Experiencia. Traducción de Moisés Silva. Versión original The evidence of experience (pp. 773-797), En: *Critical Inquiry*. N° 17. Recuperado de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf> el 28 de abril de 2012.
- Sibilia, P. (2009). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sobieszek, R. y Irmas D. (1994). *The Camera I: Photographic Self Portraits From The Audrey And Sydney Irmas Collection*. Los Ángeles, Angeles County Museum of Art.
- Sontag, S. (2005)/[1973]. *Sobre la fotografía*. México, Santillana Ediciones.
- _____ (2004)/[2003]. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Santillana Ediciones.
- _____ (2004a) Ante la tortura de los demás. En: *Revista El malpensante* N° 55 junio-julio. Recuperado de http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1114 el 26 de septiembre de 2011.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Tanenbaum, A (2003). *Redes de computadoras*. México, Pearson Educación de México.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Turkley, S. (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica.
- Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. New York, PAJ Publications.
- Van der Heide, B., D'Angelo, J. & Schumaker E. (2012). The effect of verbal vs photographic self-presentation in impression formation in Facebook (pp. 98-116). En: *Journal of communication* 62. [en línea] 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> el 10 de noviembre de 2012.
- Vega, A. (2012). Identidad de género en las redes sociales. Los avatares y los modos que se construye la identidad de los usuarios en internet. En: *ForoAlfa*. [en línea] Recuperado de <http://foroalfa.org/articulos/identidad-de-genero-en-las-redes-sociales> el 11 de marzo de 2012.
- Velázquez, A. (2008). De lo visible a lo invisible. La teoría de la visión en Berkley vs. Descartes. (pp.145-151) . En: *Anuario de Filosofía*. Vol. 2. Universidad Autónoma de México. Recuperado de

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/afil/article/view/31555> el 10 de diciembre de 2012.

Walther J., Van der Heide B., Kim S., Westerman, D. & Tog S. (2008). The role of friends' Appearance and Behavior on Evaluation of Individuals on Facebook: Are we known by de Company We Keep? (pp. 28-49). En: *Human Communication Research n° 34*. [en línea]. Recuperado http://stong.wayne.edu/files/HCR_2008.pdf el 10 de mayo de 2012

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

Williams, R. (2001) *Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Cambirdge a Orwell*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

_____ (2000)/[1977]. Estructuras del sentir (pp.150-158) En: *Maxismo y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península.

Wittig, M. (2006) [1976/1982]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (Sáez J. y Viarte P. Trad.). Madrid, Editorial Egales.

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. Ciber(espacio) y (auto)gestión del yo*. Madrid, Fócola Ediciones. Recuperado de http://forcolaediciones.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/cuarto_propio_remedios_previsualizacion.pdf el 11 de enero de 2013

_____ (2011). Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera publico-privada online. (pp.115-119). En: *Aspeakía. Investigació feminista n° 22*. [en línea] Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/257292/344383> el 11 de enero de 2013.

Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona, Editorial Melusina.

Anexos

Anexo 1

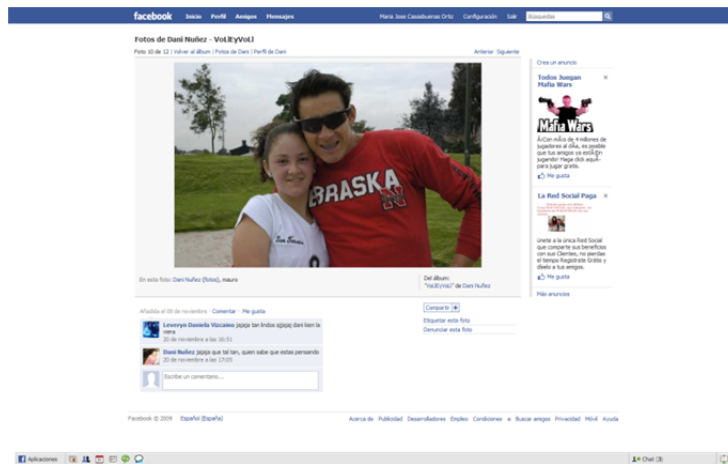
En el segundo semestre del 2009 fueron realizados una series de retratos con mujeres para publicar en los perfiles y álbumes de fotografías en Facebook. Estos retratos surgieron de la pregunta: ¿cómo desean representarse? La intención era observar las interacciones que ellas podrían generar



Andrea García Becerra – Álbum Andrea Cotidiana

Recuperado de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=183080858051&set=a.183078818051.129062.557773051&type=3&theater> el 4 de enero de 2013.

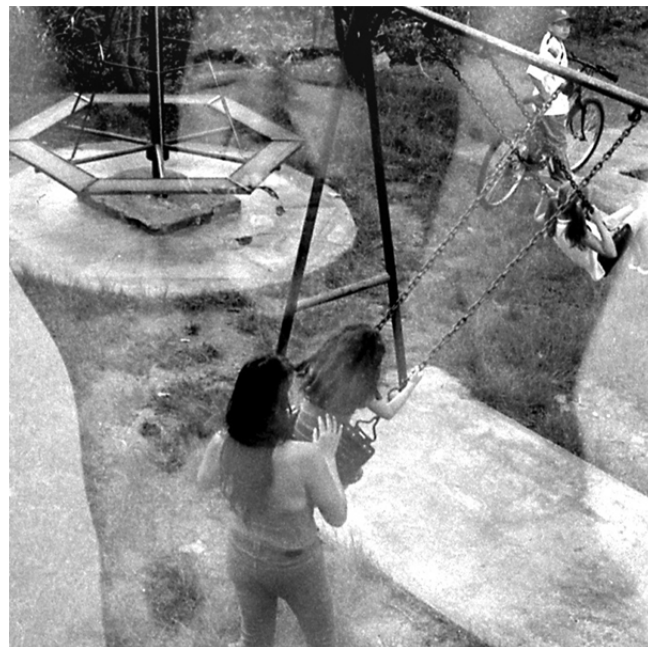
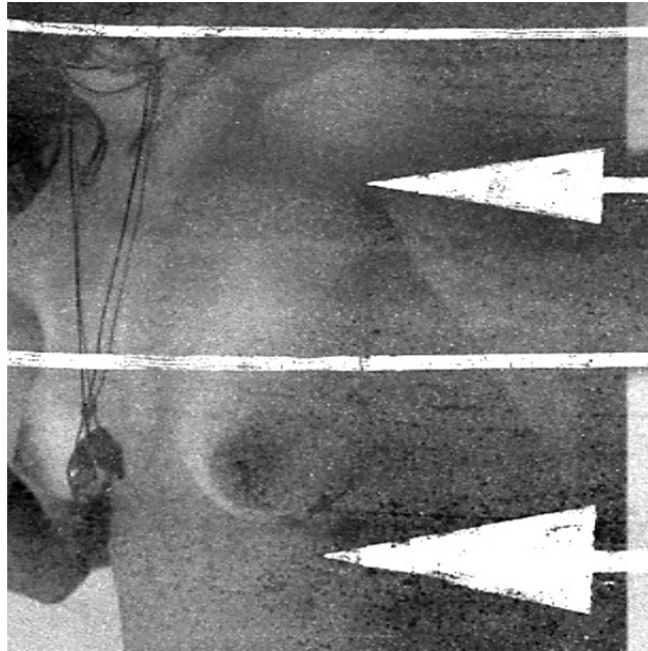


Perfil de Daniela Núñez Ortiz¹⁵⁹

¹⁵⁹ El álbum con estas imágenes ha sido borrado del perfil.

Anexo 2

De la serie *Encrucijada* (2005)



Anexo 3

Fotografía, género e interseccionalidad.



Ana Lucía Rodríguez- Trabajadora en labores domésticas.



Ximena Stahelin - Animadora en 3D y madre divorciada.



Andrea García. Antropóloga y docente universitaria.



Mercedes Meneses. Psicóloga jubilada y cuidadora.



Daniela Mosquera. Estudiante de mercadeo y publicidad y modelo.

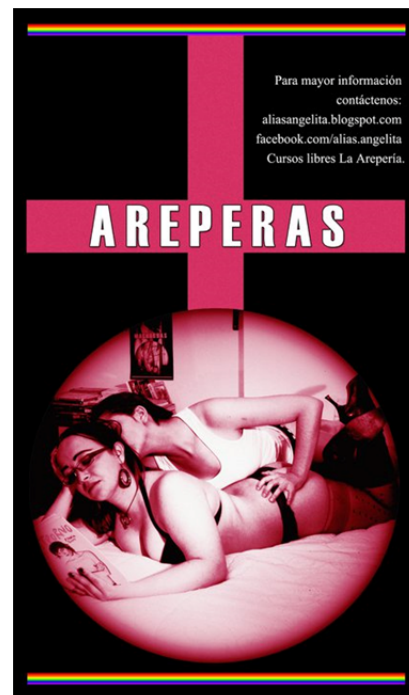


Alcira Cárdenas. Ama de casa y costurera.



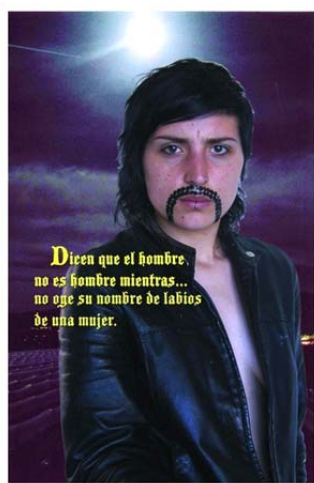
Maria Jose Casasbuenas Fotógrafa y docente. Testigomodest@.

Anexo 4



Carteles de la serie *¿Dijo usted lesbiana?* (Ángela Robles, 2010)

Anexo 5



Serguei Ltda. Propuesta *DragKing* de Andrea Barragán.

Recuperado de <http://www.flickr.com/photos/lamismandrea/6283107137/in/photostream>
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150853819983105&set=pb.620858104.-2207520000.1360163546&type=3&theater> el 2 de enero de 2013

Anexo 6

Intervenciones de Alias Angelita en el espacio público de Chapinero



Recuperadas de la cuenta en Flickr el 29 de diciembre de 2012 de
<http://www.flickr.com/photos/aliasangelita/5331916019/in/photostream>
<http://www.flickr.com/photos/aliasangelita/5331949157/in/photostream>

Anexo 7

Intervenciones de Andrea Barragán en redes sociales virtuales (youtube.com)



Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=EDLt-iufTIU> 3 de enero de 2013.

Anexo 8

Perfil de Intimidación Romero



Recuperado de <https://www.facebook.com/intimidacionromero?fref=ts> el 26 de enero de 2013



Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=459415007456873&set=pb.100001651347088.-2207520000.1360165037&type=3&theater> Publicada el 11 de enero de 2013



Recuperado de <http://arcobloggers.com/2012/12/12/llamalo-x-entrevista-con-intimidad-romero/> el 20 de diciembre de 2012



Recuperado de <http://www.notonidas.com/2011/09/llamalo-x-entrevista-con-intimidad.html> el 20 de diciembre de 2012

de The Facebook Team <info-jcqrfr.aeae6hp2e6d4ki4k7ox23y@support.facebook.com> >

asunto: **Re: problema con nombre**

para: Intimid Romero

Hola Intimid,

Le pedimos disculpas por las molestias causadas. Hemos reactivado su cuenta y ahora debería poder acceder a ella.

Gracias por su comprensión.

El equipo de Facebook

User Operations
Facebook

-----Original Message to Facebook-----
From: Intimid Romero (intimid@romero@gmail.com)
To: The Facebook Team
Subject: Re: problema con nombre

Según sus normas

- Los apodos están permitidos, pero solo si constituyen una variación de su nombre o apellidos reales*

entoncesyo no estoy contraviendo sus normas,*

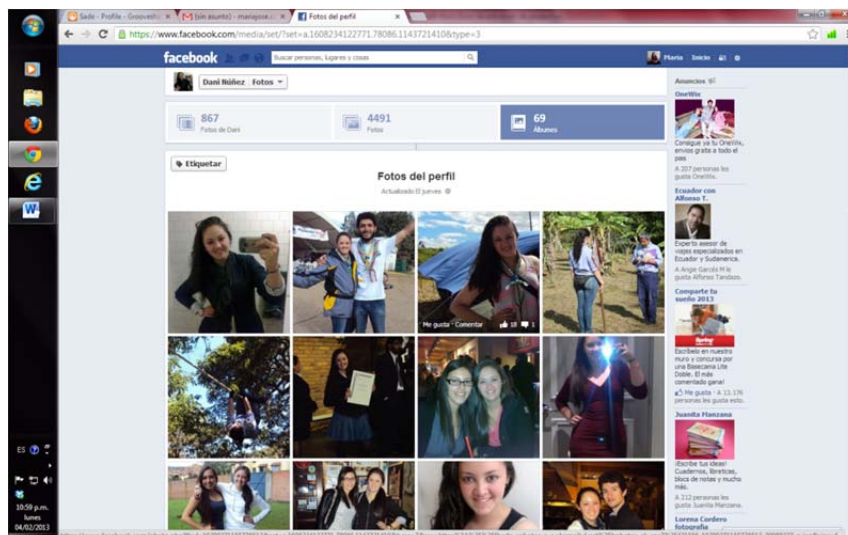
Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=247737868601071&set=o.212968872095086&type=1&theater> el 20 de diciembre de 2012

Anexo 9

Perfil de Daniela Núñez en Facebook



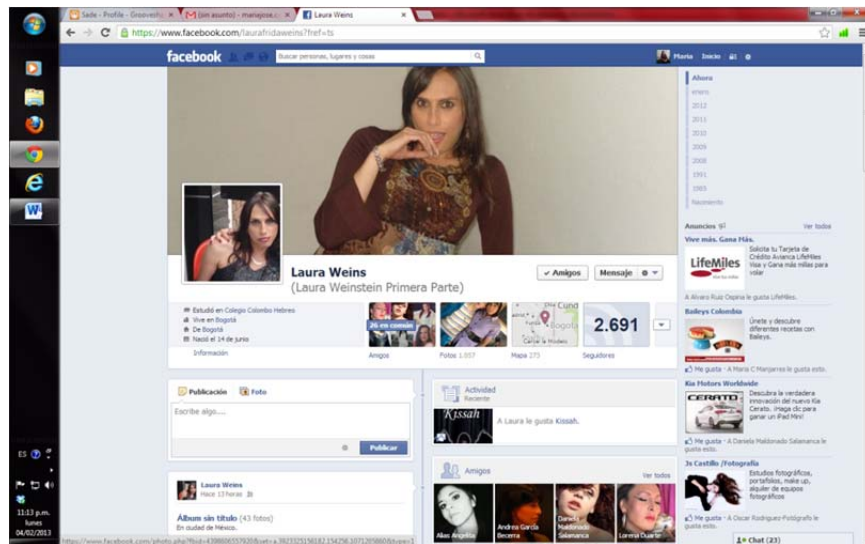
Recuperado de <https://www.facebook.com/dani.nunez.376/?fref=ts> el 4 de febrero de 2013.



Recuperado de <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1608234122771.78086.1143721410&type=3> el 4 de febrero de 2013.

Anexo 10

Perfiles de Laura Weinstein.



Recuperado de <https://www.facebook.com/laurafidaweins?fref=ts> el 4 de febrero de 2013.



Recuperado de <https://www.facebook.com/laurafweinstein?fref=ts> recuperado el 4 de febrero de 2013.

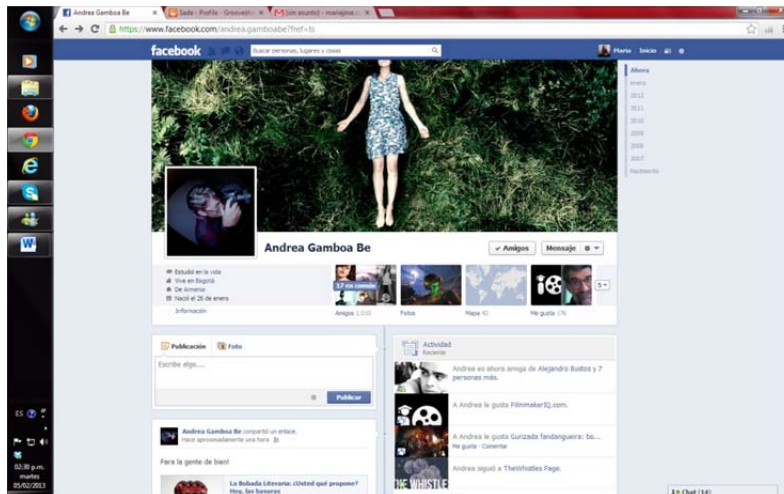
Fotografía de Laura Weinstein “saliendo del closet” publicada en Facebook el 10 de octubre de 2011



Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=259980707380409&set=a.259980604047086.66322.10001054454070&type=3&theater> el 4 de febrero de 2013.

Anexo 11

Fotografías de perfil de Andrea Gamboa

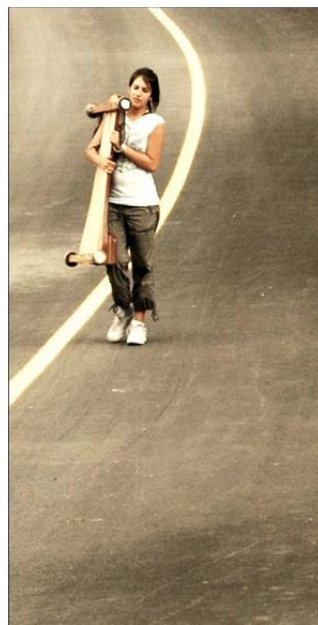


Recuperado de <https://www.facebook.com/andrea.gamboabe/?fref=ts> el 5 de febrero de 2013



Recuperada de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150421247905002&set=a.10150285909870002.529242.824210001&type=3&theater> publicada el 8 de febrero de 2011



Recuperada de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150245427405002&set=a.10150285909870002.529242.824210001&type=3&theater> publicada el 16 de julio de 2012 y

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150357839755002&set=a.10150285909870002.529242.824210001&type=3&theater> publicada el 1 de diciembre 2012

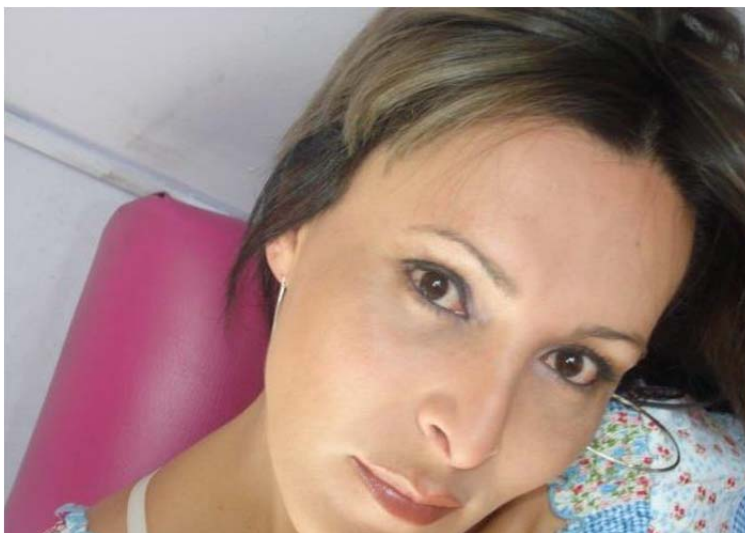
Anexo 12



Recuperado de <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10150319523693084.409929.770863083&type=3> el 20 de diciembre de 2012.

Anexo 13

Fotografías de perfil de Lorena Duarte



Recuperada de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=59862601784&set=a.442299116784.209496.612351784&type=3&theater> Publicada el 23 de enero de 2009

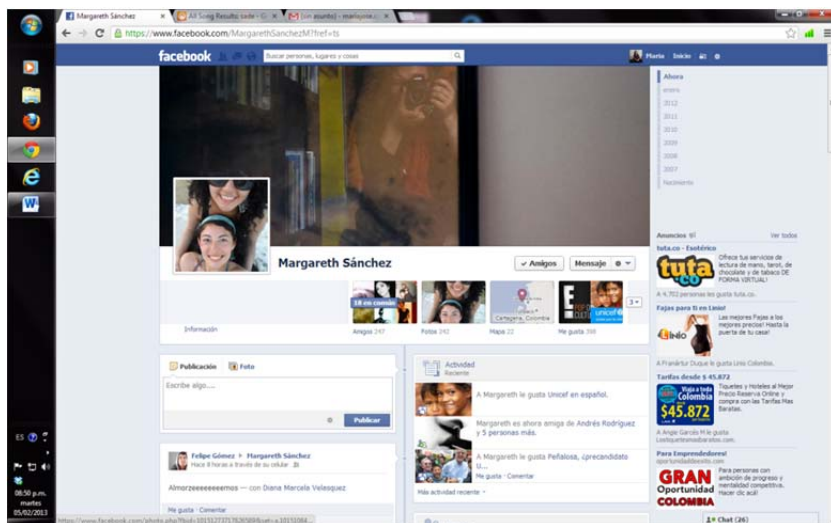


Recuperada de

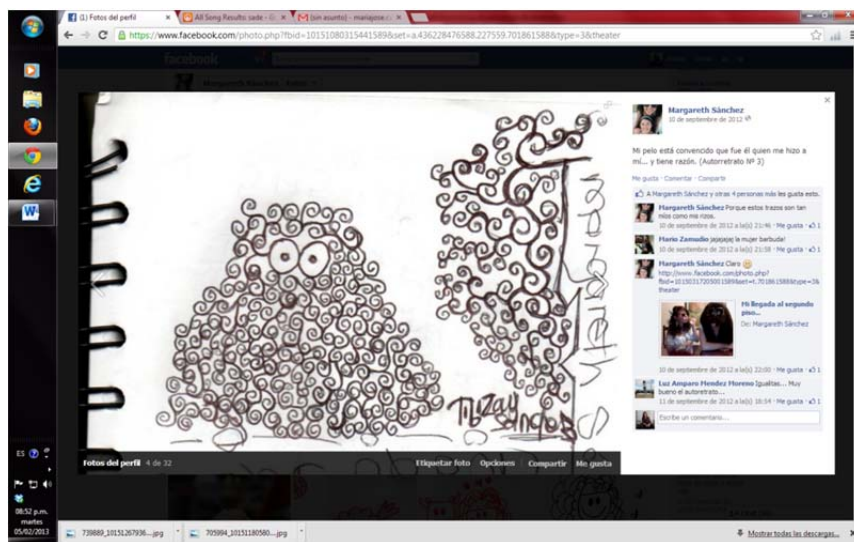
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150239218431785&set=a.442299116784.209496.612351784&type=3&theater> Publicada el 27 de junio de 2011

Anexo 14

Perfil de Margareth Sánchez.



Recuperado de <https://www.facebook.com/MargarethSanchezM?fref=ts> el 5 de febrero de 2013



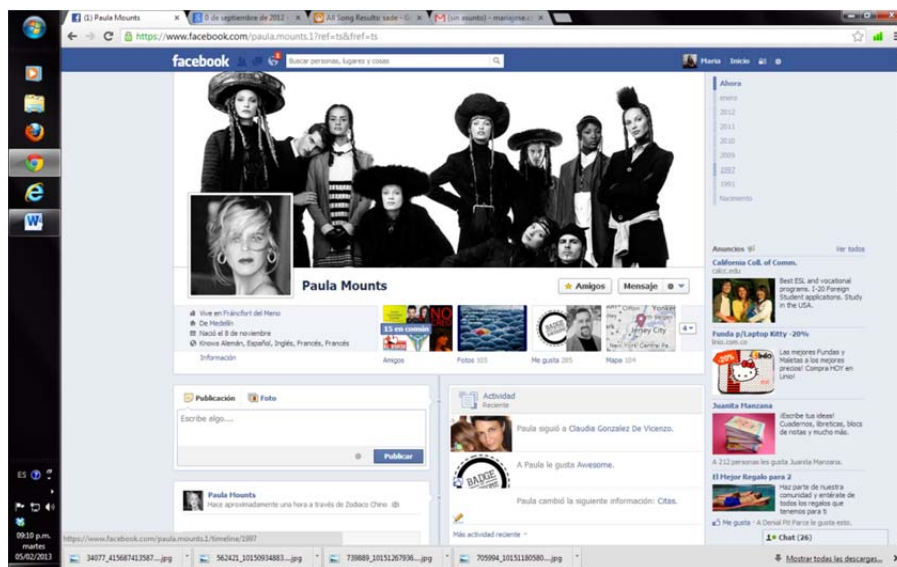
Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151080315441589&set=a.436228476588.227559.701861586&type=3&theater> Publicada el 10 de septiembre de 2012

Anexo 15

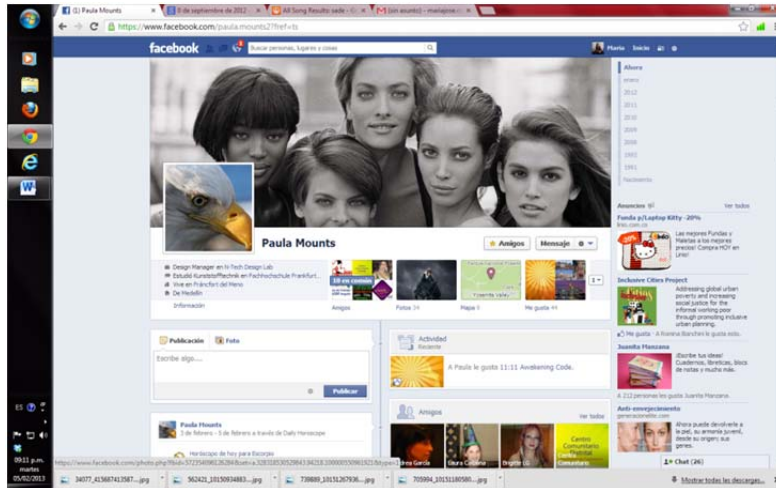
Perfiles y fotografías de Paula Mounts



Mosaico de fotografías de las etapas de transito de Paula Mounts. Esta imagen fue retirada de los perfiles de Facebook.



Recuperado de <https://www.facebook.com/paula.mounts.1?ref=ts&fref=ts> el 5 de febrero de 2013



Recuperado de <https://www.facebook.com/paula.mounts2?fref=ts> el 5 de febrero de 2013



Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150934883558588&set=a.432803048587.206510.521303587&type=3&theater> Publicada 21 de febrero de 2011 y el 26 de mayo de 2012 en el segundo perfil

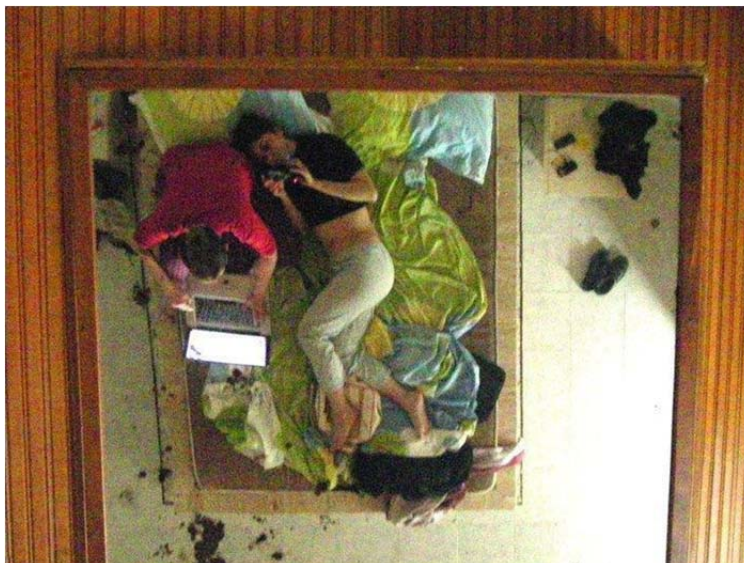
Anexo 16

Fotografías de perfil de Alias Angelita (Ángela Robles)



Recuperada de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=159572984092303&set=a.126579890724946.15222.10001188069181&type=3&theater> 26 de enero de 2011



Fotografía de perfil de Alias Angelita (Ángela Robles) Subida a Facebook el 19 de agosto de 2011¹⁶⁰

¹⁶⁰ Esta fotografía fue subida por primera vez el 19 de agosto de 2011 pero ha sido publicada en el perfil en otras dos ocasiones (12 de septiembre de 2011 y 6 de febrero de 2012). Sin embargo, todas las fotografías en las que aparecía en compañía de Andrea Barragán fueron eliminadas de los álbumes incluyendo ésta.



Recuperada de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=184579158258352&set=a.126579890724946.15222.10001188069181&type=3&theater> Publicada el 20 de mayo de 2011

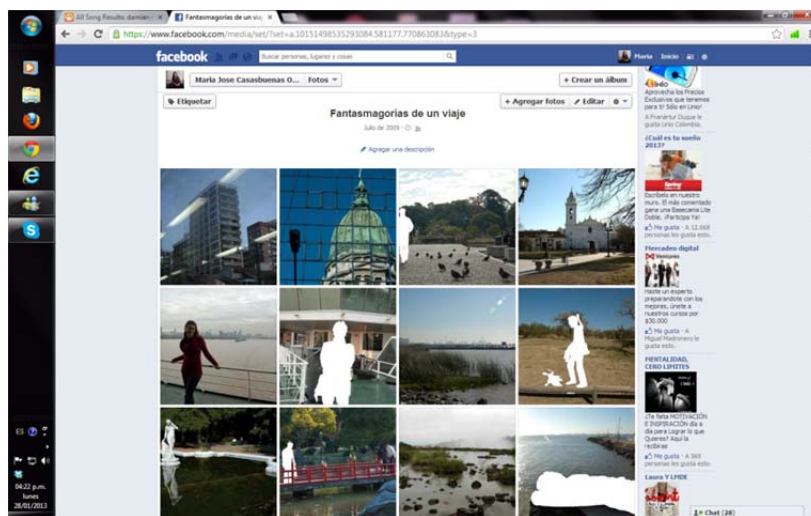


Recuperada de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=429069957142603&set=pb.10001188069181.-2207520000.1360117505&type=3&theater> Publicada en el muro el 2 de noviembre de 2012

Anexo 17

Fantasmagorías



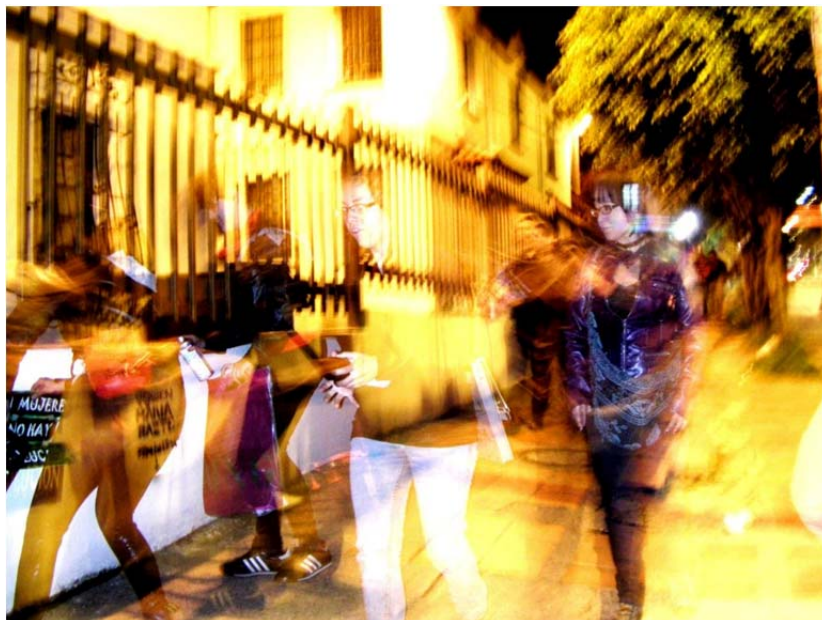
Álbum publicado el Noviembre de 2012. Recuperado de el 26 de enero de 2013 de <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10151498535293084.581177.770863083&type=3>

Anexo 18



Antes de salir a rayar. Fotografía subida al muro de Lobas Furiosas en Facebook por Diana Carvajal el 14 de mayo de 2012. Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150819475806045&set=a.395964166044.174.618.667831044&type=3&theater>

Imágenes del álbum Lobería. Grupo Lobas furiosas



Fotografía publicada el 14 de mayo en Facebook. Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=361086480607618&set=oa.427654563918853&type=1&theater>



<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150819404736045&set=o.296958646988446&type=3&theater> Publicada el 14 de mayo de 2012

Anexo 19

Producción visual de la colectiva Lobas Furiosas.



Recuperado de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=116576391821736&set=pb.100004081264491.-2207520000.1359410662&type=3&theater> el 26 de enero de 2013



NI VÍCTIMAS NI PASIVAS
¡MUJERES COMBATIVAS!



LOBAS
FURIOSAS!



L
O
B
A
E
N
C
U
E
R
A
D
A

Anexo 20



Fotografía del fotógrafo Andrea Savini publicada en la revista española *Hola* en su edición de diciembre de 2011. Recuperada de <http://lamula.pe/2011/12/06/foto-publicada-en-revista-hola-genera-polemica-en-las-redes-sociales/davo> el 2 de enero de 2013.

Anexo 21



Carátula de la revista colombiana *Soho* edición de marzo de 2012. Recuperada de <http://www.soho.com.co/web/articulo/elogia-mujer-negra/26041> el 2 de enero de 2013



Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=328441947205405&set=oa.344605172223793&type=1&theater> publicada el 22 de marzo de 2012

Anexo 22



Publicado el 24 de marzo de 2012 en Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151423316375285&set=oa.389100644440912&type=1&theater> el 10 de enero de 2013.

Anexo 23

Máscaras Lobunas



Recuperado de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=387258071323792&set=o.296958646988446&type=3&theater> Publicada el 2 de julio de 2012



Recuperado de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=387800541269545&set=o.296958646988446&type=3&theater>. Publicada el 3 de julio de 2012.

Anexo 24

Afiche de la campaña *En Bogotá se puede ser*, promovida por la Oficina de Diversidad Sexual adscrita a la Dirección de Planeación Distrital.



Recuperada de <http://www.kienyke.com/wp-content/uploads/2011/11/postal-les1.jpg>

Propuesta Lobas Furiosas



Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150984301443105&set=o.296958646988446&type=3&theater> Publicada el 19 de enero de 2012

Anexo 25

Jornada de protesta por el asesinato de Rosa Maria Cely.



Recuperado de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=372653679450898&set=o.296958646988446&type=3&theater>. Publicada el 4 de junio de 201



Recuperado de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150874864678105&set=o.296958646988446&type=3&theater>. Publicado el 2 de junio