

Imágenes que (nos) miran

Experiencia, visualidad e identidad narrativa

Agustina Triquell

Doctorado en Ciencias Sociales UNGS-IDES 2009-2010. Becaria CONICET

Mail: atriquell@gmail.com

Introducción¹

El siguiente ensayo toma como punto de partida las diversas manifestaciones de la ubicuidad de la imagen fotográfica en la cultura contemporánea, como soporte de identidades -nunca estables, siempre múltiples- y materialidad específica de los relatos visuales producidos por los sujetos, y puestos en circulación y encuentro con otros. En este diálogo de relatos visuales que circulan en los ámbitos sociales más diversos, los sujetos modelan su identidad, exponen su experiencia y la confrontan con la del otro, que le devuelve a su vez una imagen de sí mismo otra, y en este encuentro, se generan empatías y distancias, afinidades y desacuerdos.

Para abordar este fenómeno tan amplio y complejo, nos centraremos en un caso específico: la circulación de fotografías en internet, en diversas plataformas desarrolladas para el intercambio y la comunicación entre sujetos, conocidas como redes sociales.

Los modos de manifestación y presentación de las subjetividades constituyen un conjunto de procesos y dinámicas que conforman lo propio de la experiencia y existencia humana consistente en dar y crear sentidos a esta experiencia específica, apropiándose de la historia en una

existencia única, en un modo particular de transitar e interpretar la historia. Este conjunto de procesos posee un componente dialógico con el otro, en el que mediante el encuentro con la alteridad se definen y delimitan los contornos del sujeto.

Si pensamos en las subjetividades contemporáneas, debemos alejarnos de las visiones modernistas del sujeto ligado a la idea de "sujeción a" la estructura social. La noción de sujeto en la que estamos pensando, debe capitalizar los cambios que en el sujeto mismo están sucediendo (Castoriadis, 1992).

Las subjetividades contemporáneas ya no pueden ser limitadas o entendidas, por ejemplo, desde la separación de los dominios público/privado. En este sentido, las prácticas que aquí son de nuestro interés se inscriben en esta tensión: los modos en que las imágenes provenientes del dominio de lo privado -incluso de lo íntimo- adquieren un carácter público en su circulación por la web. A esto se le suma que, puestas en relación con otras imágenes, establecen modos de relación y de diálogo con la alteridad que dan como resultado nuevas modalidades de lazo social.

Los modos de enunciación y las narrativas que las imágenes proponen, permiten dar cuenta de la relación de la subjetividad como territorio de frontera, como el espacio vinculante entre lo individual y lo social, en donde el sujeto produce y es producto de la imagen del otro, donde la alteridad conforma al sujeto.

¹ Trabajo final para el seminario "Temas sobre subjetividad y construcción del lazo social" dictado por Susana Kaufman. Agosto de 2010

En este proceso, las imágenes fotográficas constituyen una materialidad específica de la experiencia discursiva, en las que se condensan miradas sobre la experiencia personal, mediante la utilización de un recurso técnico particular -la cámara fotográfica- orientadas a ser vistas por un otro. La fotografía como tal se completa al momento de su contemplación, al momento en que es presentada, compartida, exhibida a otro. Las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo (Belting, 2007).

I La imagen como materialidad y soporte del relato

Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas.

Paul Ricoeur, Temps et récit

Con la aparición de la posibilidad de subir fotografías a internet, las lógicas de visionado y recepción de los relatos fotográficos dio lugar al nacimiento de otros guiones para articular y dar sentido a la experiencia narrada de las subjetividades contemporáneas.

En el caso de las fotografías que circulan en este medio, esto se manifiesta en la especificidad de las imágenes que son publicadas en una plataforma u otra. Los modos de organización y el tipo de imágenes que son elegidas para ser puestas en circulación y diálogo con la de otros sujetos, remiten a un mismo universo estético y de contenidos, pudiendo diferenciarse claramente unas de otras.

Los modelos preestablecidos de organización y disposición de las imágenes habilitan y configuran ciertos tipos de relatos, que dan origen a modos específicos de subjetividad. La construcción del relato en el formato de álbum digital, dialoga con el álbum tradicional, aunque sus unidades suelen ser mucho más repetitivas. Esto se encuentra en estrecha relación con las características propias del dispositivo digital de producción ilimitada de imágenes -siempre tenemos la posibilidad de borrar-, sin costo

ninguno.

II Fotografías y relatos, imágenes y memorias

No es realmente una elección entre realidad y ficción. Es que son ficciones que estructuran nuestra realidad, si sacamos de la realidad las ficciones simbólicas que la regulan, perdemos la realidad misma (...)
Percibir la realidad contenida en la ficción misma, para entenderla debemos ficcionalizarla.

Slavoj Zizek, The Pervert's Guide to cinema.

El interés por la narrativa a los fines de este trabajo radica en su centralidad en el proceso discursivo de puesta en sentido, siendo un lugar privilegiado de construcción de temporalidad de la experiencia, en el que se constituyen subjetividades e identificaciones (Arfuch, 2009). Hacia el final de su vida, Barthes señalaba igualmente que la narrativa es "simplemente como la vida misma", internacional, transhistórica y transcultural, no es un relato que se desprende de la vida de los hombres y las mujeres, sino que más bien la constituye y le da consistencia. En la misma línea, Hayden White agrega:

La narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común. La narrativa que surge como dice Barthes, entre nuestra experiencia del mundo y nuestros esfuerzos por describir lingüísticamente esa experiencia, sustituye incesantemente la significación por la copia directa de los acontecimientos relatados. De ello se sigue que la falta de capacidad narrativa o el rechazo de la narrativa indican una falta o rechazo de la misma significación (White 1992 : 17).

Nos resulta más fácil pensar en el carácter construido del texto escrito o del relato oral, ambos filtrados por los dilemas de la memoria y el olvido. Al constituirse como materialidad concreta de una imagen referente al pasado -más o menos lejano- abre una dimensión imaginaria, conecta con las vivencias personales y su correspondiente

abordaje desde el presente. Al hacer recordar, las fotografías se tornan soportes y vehículos de memorias. Sin embargo, no tienen por sí solas el poder de construir memorias, sino que están atadas al ejercicio sentimental y al sistema de referencias que ellas evocan y provocan en un tiempo y espacio singulares (Catela, 2010).

La fotografía construye con la realidad del pasado –como señala Nelly Richard (2000)- un nexo doblemente demostrativo. Por un lado, funciona como testigo de un tiempo que fue, y lo inscribe necesariamente en el registro del pasado, asegurando su anterioridad y además, pone de manifiesto que lo que vemos es real: una realidad objetivamente comprobada por un dispositivo técnico. Por fuera de esto, las relaciones de la fotografía con la temporalidad son bastante más complejas. Esto se funda en

La ambigüedad de la tensión que instaura la foto entre la fugacidad del instante y su posterioridad grabada, entre lo instantáneo y su huella: una huella que la serie mecánica hace perdurar en el para-siempre de la memoria técnica. Por un lado, el registro fotográfico desempeña una función constativa al documentar la existencia del sujeto fotografiado: al testimoniar de esa existencia gracias a la prueba de autenticidad de una demostración técnica de semejanza y de identidad (Richard 2000: 165).

Además de esto, la fotografía muestra al sujeto fotografiado tal como era en cierto momento del pasado, fijando un instante irreplicable, único en el tiempo. Esta posibilidad mecánica de hacer perdurar la imagen en el tiempo, pone a la fotografía en estrecha relación con la muerte y la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, por lo que se vuelve un pilar fundamental de las prácticas de memorias que en un plural habitan la fotografía en general y las prácticas de construcción de subjetividad en particular. Así Deleuze señala:

El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por lo que el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser

(...) (Deleuze 1995: 70).

Esta posibilidad, este “volver a ser” se funda en el relato mismo, que narra los acontecimientos desde un nuevo tiempo y un nuevo lugar. La memoria se pone en juego cada vez de manera diferente, según las exigencias de cada relato, de cada ritual de recepción, construyendo una mirada específica sobre una experiencia concreta.

Pensar la fotografía como una práctica de memoria, implica pensarla en relación su condición técnica de registro testimonial de lo vivido, de aquello que conforma la experiencia de los sujetos y que corre el riesgo de perderse. Mirar fotografías habilita el impulso al regreso, al recuerdo. Pero no se recuerda todo, ni tampoco esto sería posible o deseable (pensemos en el personaje borgeano, “Funes el memorioso”). Ante la arbitrariedad de los procesos de memoria, la fotografía viene a sistematizar y ordenar los acontecimientos importantes para la vida del sujeto, amenazados por la presencia del olvido.

La técnica fotográfica brinda cierta percepción de cercanía con los sujetos representados, gracias al valor testimonial de la imagen. Pero la posibilidad de la imagen fotográfica de recuperar cierto espíritu de la experiencia se limita a generar una experiencia de segundo orden, en la que los sujetos alcanzan a recuperar parte de lo vivido: la imagen fotográfica plasma un fragmento espacio temporal, de un pasado cercano o lejano. Pero es justamente su carácter fragmentario el que habilita prácticas de memorias que desbordan el contenido intrínseco de la imagen. La imagen fotográfica funda un espacio para la proyección de lecturas e interpretaciones, de memorias y de olvidos por parte de los sujetos.

Las imágenes no constituyen un relato unívoco, testimonial, que clausura cualquier tipo de ensoñaciones y derivaciones del sujeto, sino que por el contrario, habilita el despliegue de toda una serie de imaginarios y proyecciones del mismo que lo amplían, complejizan y lo convierten en materia narrativizable. Haciendo referencia al valor de la narratología, Hayden White señala:

Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y solo puede ser imaginaria. La idea de que las secuencias de hechos reales poseen los atributos formales de los relatos que contamos sobre acontecimientos imaginarios solo podría tener su origen en deseos, ensoñaciones y sueños (White 1992 : 18).

Todas las decisiones estéticas - correlativas a las decisiones estilísticas de los relatos escritos- dan cuenta de los modos en que el sujeto se construye ante la cámara. Así, los elementos constitutivos de la imagen -pose, gesto, encuadre, color- son combinados para dar lugar a un resultado visual específico. Como señalábamos más arriba con Bourdieu, estas decisiones no están deliberadas al azar sino que son el lugar específico en donde podemos advertir las elecciones que el sujeto toma al momento de representarse a sí mismo en su relato.

La construcción de esta identidad narrativa (Ricoeur, 1996) entendida como el punto intermedio entre historia y ficción, sobre el cual el sujeto se narra a sí mismo y en ese acto se interpreta y se vuelve significativa. Esta perspectiva le otorga centralidad a la dimensión temporal de construcción de la identidad, entendida como un proceso que necesariamente se despliega a lo largo del tiempo de la experiencia vivencial. La permanencia en el tiempo de la identidad narrativa estaría dada para el autor por dos elementos: el carácter y la palabra dada. Estos elementos introducen la dimensión moral al relato que sostiene toda identidad narrativa: el carácter define el "conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona" (Ricoeur 1996: 115) mientras que la palabra dada hace referencia a un mantenerse a sí en la fidelidad de la palabra dada (Ricoeur 1996: 118).

III Sobre la noción de experiencia

La realidad de hoy es la realidad de las imágenes. La fotografía pues, baraja tres

bazas: la realidad, la imagen de la realidad y la realidad de la imagen. Su equidistancia es inestable y las imágenes del mundo están cediendo predominancia al mundo de las imágenes; nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad misma como de las imágenes que de esa realidad se han diseminado. Y como en la caverna platónica, el mundo de las cosas nos parece abstracto y remoto, porque a lo único que tenemos acceso inmediato es a sus sombras.

Joan Fontcuberta, La cámara de Pandora.

Considerar la dimensión de la experiencia como espacio que habilita a mirar los modos en que los sujetos disputan y construyen su identidad en los diversos campos en los que se manifiestan visibles mediante la imagen fotográfica de sí mismos, nos permite dar cuenta del carácter procesual, dinámico, cambiante y conflictivo de esta construcción. Además, de permitir posicionarnos en la mirada específica de los agentes, vuelve relevante lo específico de su subjetividad singular. Al respecto LaCapra advierte:

El giro experiencial ha provocado un creciente interés en la historia oral y el rol que ésta desempeña en la recuperación de las voces y experiencias de los grupos subordinados u oprimidos, de los que quizás no ha quedado rastro suficiente en los documentos e historias oficiales (La Capra 2006: 17).

Para abordar la noción de experiencia el autor comienza su recorrido a partir de una exhaustiva consideración de la definición que el diccionario propone. Así, pone en relación la doxa sobre la noción con variables más complejas, provenientes de los universos del psicoanálisis y la sociología.

Considero esencial tomar en cuenta el proceso de "pasar por algo" para cualquier definición aceptable de experiencia, proceso que implicaría una respuesta afectiva -y no sólo acotadamente cognitiva- donde la emocionalidad estaría significativamente relacionada con el intento (cauteloso, constitutivamente limitado, no nivelador, imperfecto y en ocasiones fallido) de comprender al otro (que a veces puede ser opaco o indiferente en los aspectos más cruciales) (La Capra 2006: 68).

La elección de la imagen fotográfica como recurso para la realización de este tipo de relatos, implica la materialización de un instante significativo de ese continuum temporal: un breve instante, una fracción de segundo, que merece ser seleccionada como representativa de un tiempo más extenso, y se condensa como una experiencia específica.

La interacción entre imagen y tecnología sólo puede entenderse si se la observa a la luz de las acciones simbólicas. La producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales. Las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales. El medio portador les proporciona una superficie con significado y una forma de percepción actuales. (Belting 2009: 25)

Las imágenes fotográficas son una expresión de la presencia de un cuerpo que mira, que da consistencia y testimonia una experiencia específica. La fotografía es una imagen concreta -mediada por una técnica- e imaginaria -situada en el interior del sujeto- a la vez, siendo las permanentes relaciones entre estas dos dimensiones el terreno más rico para abordarlas.

IV En primera persona: construcciones de identidad en fotografía

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

Si miramos comparativamente las imágenes que circulan en Internet con aquellas provenientes de álbumes fotográficos familiares tradicionales, podemos pensar en continuidades y rupturas de sus lógicas de narración, la construcción de sus

personajes -sus héroes y aliados- así como las figuras narrativas a las que se recurre.

En este recorrido, lo que se vuelve evidente es que nos encontramos ante un desplazamiento de un sujeto colectivo -una primera persona plural- hacia un sujeto individual, singular. En este sentido, no quiero decir que no existan sujetos colectivos en estos relatos, sino que quien narra y articula los fragmentos de distintos relatos es siempre un sujeto singular, miembro de distintos colectivos y comunidades. Al respecto Hornstein señala:

Las imágenes que el yo construye de sí mismo tienen siempre como referencia su propia imagen, pero también la que le brindan los otros. El yo debe articular esas dos referencias: su reconocimiento y el reconocimiento de él mismo por parte de la mirada de los otros (Hornstein, 1991: 73).

Si bien el acceso a cámaras fotográficas analógicas domésticas había bocetado ya una tendencia, lo que la digitalización de la imagen fotográfica genera -junto con la convivencia de lentes fotográficos en dispositivos de uso cotidiano- viene a fortalecerla y desplegarla hacia otros terrenos de la práctica social. La inmediatez de obtención de la imagen, genera un juego promiscuo, donde el dispositivo fotográfico funciona como espejo que devuelve al sujeto una imagen de sí mismo, que puede ser borrada y reconstruida una y mil veces, a la orden de su deseo.

No se debe idealizar la identidad como algo benéfico per se, pero tampoco demonizarla o considerarla una (por no decir "la") fuente de (todos) los males políticos del mundo moderno. Tampoco se la debe fundir ni confundir con la identificación, en el sentido de fusión total con los otros, en la que toda diferencia es obliterada y cualquier crítica es sinónimo de traición. Pero la identidad implica modos de ser con otros que van de lo real a lo imaginario, virtual, buscado, normativamente afirmado o utópico (La Capra 2006: 60).

La relación de la fotografía de uno mismo materializa una imagen específica,

una máscara elegida para interactuar con los otros en las diversas esferas de la vida social. Por fuera o por detrás de la máscara no es posible pensar una identidad esencial sobre la cual la máscara es colocada, como un ocultamiento.

La máscara es un pars pro toto de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. La máscara proporciona al respecto nuevamente la imagen más concreta. Se la coloca en el cuerpo, ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad material (Belting 2007: 44-45).

Lo que se torna visible no es un rostro esencial, sino más bien un rostro construido, una máscara que es, en definitiva, una imagen. El rostro deviene imagen, que a su vez en este caso se condensa y plasma en una fotografía.

Cada una de las imágenes que presentan al sujeto en las diversas plataformas de internet, dan cuenta de esta diversidad, de las tensiones que habitan al sujeto y de los distintos modos que posee de abordar su propia imagen. El autorretrato fotográfico en internet presenta un abanico de máscaras posibles, que puede construir desde un sujeto desfazado de su presente - que recurre a imágenes de su pasado remoto, de su infancia-, pasando a un sujeto institucionalizado -donde la imagen que lo presenta es la misma que la de su documento de identidad- hasta un sujeto dúctil -cuya imagen cambia casi cotidianamente, utilizando incluso fotografías de otros. En esta diversidad de imágenes posibles, se abre un campo de estudio interesante, sobre los modos de construcción de la subjetividad contemporánea.

V Sobre la potencialidad de las imágenes como acceso al sujeto

“Ningún autorretrato entonces podrá desprenderse del marco de una época, y en

ese sentido, hablará también de una comunidad”

Leonor Arfuch, El espacio autobiográfico

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

Que la entrevista con fotos abra muchos más sentidos que aquella que se estructura alrededor de la pregunta hace que muchas veces los entrevistados se “corran” de la interpelación inicial asumida y empiecen, ya sea a mirar las fotos desde otra trama narrativa y personaje identitario o, algo también bastante común, dejen de prestarle totalmente atención a la foto y comiencen a discutir temas que la foto muy mediadamente gatilla (Vila, 1997 en Jelin 2010 : 173).

Nuestros cuerpos poseen la capacidad natural para transformar en imágenes y conservar en imágenes los lugares y las cosas que se les escapan en el tiempo, imágenes que almacenamos en la memoria y que las activamos por medio del recuerdo. Con imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos. El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen (Belting, 2009: 83). En este sentido, la fotografía ha sido el medio elegido para plasmar estas imágenes, materializarlas y preservarlas.

Los mecanismos que operan desde la reconstrucción oral de la propia historia se vuelven prácticas fundantes de la subjetividad. El relato en primera persona, permite al sujeto dar testimonio de su experiencia, acompañado por las imágenes fotográficas en los que plasma fragmentos significantes de la misma. Michael Pollak (2007) enumera una serie de elementos

constitutivos de la memoria, tanto individual como colectiva:

En primer lugar, los acontecimientos vividos personalmente. En segundo lugar, son los acontecimientos que yo llamaría "vividos indirectamente" o sea acontecimientos vividos por el grupo o por la colectividad a la cual la persona se siente pertenecer. (...) Si vamos más lejos, a esos acontecimientos se le suman todos los eventos que no se sitúan dentro del espacio-tiempo de una persona o de un grupo. Es perfectamente posible que, por medio de la socialización política o de la socialización histórica, ocurra un fenómeno de proyección o de identificación con determinado pasado, tan fuerte que podamos hablar de una memoria casi heredada (Pollak 2007: 34).

Siguiendo a Pollak, el testimonio excede las prácticas de memoria, incluyendo además "la reflexión sobre uno mismo" (1990: 12). Dentro del relato aparece no sólo la narración de los acontecimientos sino también las apreciaciones sociopolíticas de los sujetos sobre los mismos, en especial en relación a su propio lugar dentro de una historia más general, la Historia con mayúsculas.

El testimonio representa el espacio fundante de identidad dentro de las prácticas de memoria. Como la memoria busca representar la ausencia, se encuentra en estrecha relación con una construcción en imágenes en la que se ponen en juego lo irreal –lo fantástico, la utopía- y lo anterior – la ausencia de lo que antes existió- (Ricoeur: 2002). De alguna manera, el pasado se escenifica en imágenes, que corren el riesgo de caer en lo imaginario, lo irreal.

La fotografía entonces, se convierte en testimonio -de lo vivido- y documento – prueba de veracidad-, que limita el universo de lo irreal a un espacio más pequeño, en relación al contenido de su referente, estableciendo desde el contrato social de verosimilitud propio del registro, la reconstrucción más fehaciente de la propia

historia.

VI A modo de cierre

En la fotografía que tus ojos vuelven dulce
hay un rostro de perfil, tu boca, tus
cabellos, pero cuando vibramos de amor
bajo el oleaje de la noche y el clamor de la
ciudad
tu rostro es una tierra siempre desconocida
y esa fotografía el olvido, otra cosa.
Juan Gelman "Foto", Velorio del solo, 1961

A lo largo de este breve recorrido hemos alterado algunas diferencias y particularidades de la circulación de fotografías en internet, los relatos que de ellas se desprenden y la centralidad de los actores que los conforman. La imagen es siempre sustituto, siempre se encuentra "en lugar de". No hay posibilidad de conocer más que la imagen que se nos muestra, sobre la que proyectamos deseos y suposiciones, la volvemos estable para vincularnos con ella.

Así como pensamos en la performatividad del lenguaje, de la misma manera debemos entender la de la imagen, pero prestando especial atención a sus particularidades. La imagen nos presenta la ficción de que está transcurriendo ahora, en un tiempo siempre presente, excluyendo el pasado y el futuro (Gauthier, 1992).

Las sensibilidades y modelos perceptivos que de la imagen digital se desprenden -y de sus posibles plataformas de circulación- establecen un nuevo modo de mirar, narrar y representar el mundo y la experiencia subjetiva. En convivencia con modelos anteriores, con los que se establecen juegos de relaciones, de poder y de sentido en constante transformación, fundan y modifican las performatividades de la subjetividad contemporánea y sus respectivos relatos.

Bibliografía

- Arendt, H.: *La vida del espíritu*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1984.
- Arfuch, L. y Devalle, V. (comp.): *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- Arfuch, L.: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- Belting, H.: *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007.
- Bourdieu, P.: *La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili Editor, Barcelona, 2003.
- Candeau, J.: *Memoria e identidad*, Ed. del Sol, Buenos Aires, 2001.
- Castoriadis, C.: *Psicoanálisis, proyecto y elucidación*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.
- Deleuze, G.: *Proust y los signos*, Ed. Taunus, Madrid, 1995.
- Fontcuberta, J.: *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- Jelin, E.; Catela, L. y Giordano, M (eds.): *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*, Ed. Nueva Trilce, Buenos Aires, 2010.
- LaCapra, D.: *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- Lister, M.: *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- Pollak, M.: *Memoria, olvido, silencio*, Ed. Al Margen, La Plata, 2007.
- Ricoeur, P.: *Sí mismo como otro*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1996.
- Richard, N. (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- White, H.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.