

USOS Y SENTIDOS OTORGADOS POR LOS ACTORES SOCIALES
A SUS FOTOGRAFÍAS PERSONALES:

Abordajes metodológicos entre la antropología y la historia

ANA D'ANGELO • ANDREA TORRICELLA

En este ensayo se realiza un balance metodológico entre aportes de la antropología y de la historia sobre el uso de fotografías personales en la investigación social. En el mismo se expone una aproximación metodológica que recupera el lugar de los actores sociales en la interpretación de las imágenes. Este acercamiento se propone conjugar pendularmente la doble cualidad de la imagen fotográfica como representación y presentación, los contextos de creación, uso y preservación, y las interpretaciones de sus creadores/poseedores.

INTRODUCCIÓN

La importancia de las imágenes para las ciencias sociales resulta incuestionable. Sin embargo, no hace mucho tiempo su valor heurístico era ignorado y los registros visuales estaban reducidos a ilustrar las producciones escritas. Ante este redescubrimiento creemos necesaria una revisión de las más recientes contribuciones metodológicas de la historia y la antropología al análisis de fotografías. Nuestro objetivo es establecer qué tipo de aproximaciones metodológicas se pueden reconstruir desde la investigación interdisciplinaria para recuperar los usos y sentidos otorgados por los actores sociales a sus fotografías personales. La división disciplinaria entre antropología e historia supone un punto de partida analítico, que no restringe nuestras lecturas y apropiaciones intelectuales. El recorrido

que vamos a realizar nos permite cuestionar, junto con E. Edwards, el “límite” establecido entre lo que las disciplinas consideran propio y lo que excluyen, de modo de problematizar qué es lo que define a ciertas fotografías como objetos de análisis de cada disciplina.¹

Este texto es una discusión y explicitación metodológica a partir de nuestras prácticas concretas de investigación con fotografías. Una de ellas fue llevada a cabo en el marco de un taller de fotografía al que asistían jóvenes de un barrio de pocos recursos del *conurbano* sur de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en el año 2005.² Las interacciones durante el taller, la observación participante durante algunas tomas fotográficas y las entrevistas realizadas a los jóvenes fotógrafos en torno de sus imágenes nos permitieron indagar en los sentidos y los usos que le

DOSSIER

asignaban a las mismas, para investigar la relación de sus representaciones con las imágenes que circulaban en los medios de comunicación sobre jóvenes, pobreza, villas miseria,³ etcétera.

Este texto es una discusión y explicitación metodológica a partir de nuestras prácticas concretas de investigación con fotografías. Una de ellas fue llevada a cabo en el marco de un taller de fotografía al que asistían jóvenes de un barrio de pocos recursos del conurbano sur de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en el año 2005

La otra investigación indaga procesos de generización y las representaciones familiares a través del análisis de fotografías personales.⁴ Está centrada en colecciones de imágenes que pertenecieron a grupos de personas unidas por vínculos familiares y afectivos entre 1940 y 1970 en Argentina, y la modalidad de trabajo es a partir del análisis de casos. Estas imágenes fueron recopiladas a través de entrevistas a los custodios de tales fotografías. Algunos resultados preliminares permiten observar los modos en que la propia imagen operó en la vida cotidiana de los sujetos como un medio de construir subjetividades y relaciones filiales, pero también a través de la fuerza demostrativa que ellos le daban, permitió reapropiaciones y desplazamientos de los cánones socio-culturales.

Durante los trabajos de investigación, tuvimos en cuenta tres instancias de la práctica fotográfica: 1) el momento de la toma (la puesta en acto de una representación); 2) el sentido de la imagen para quien es retratado (el sujeto-objeto de la fotografía), y 3) los usos otorgados a esas imágenes (como productos que se guardan y/o se muestran).

La recuperación de los usos en el análisis de las fotografías evita que “el investigador”⁵ ponga en práctica relaciones autoritarias con los otros sujetos (que estudia), impide el confinamiento tradicional de tales documentos a una ilustración decorativa de sus hipótesis. El subjetivismo exagerado que solo atiende a lo dicho por los sujetos entrevistados tampoco nos parece una

alternativa que subsane lo anterior, ya que excluye la interpretación esencial a cualquier proceso de investigación.⁶ Por ello, recuperamos el contexto de significación (de la época, el lugar, el sector social, etcétera) en nuestros estudios y nos distanciamos de un análisis semiótico de las imágenes consideradas como textos aislados. Concebimos lo fotográfico como *medio* con capacidad para cuestionar la realidad, comunicar valores, negociar realidades o expresarla desde otras voces.⁷ Este potencial abre puertas para indagar desde las ciencias sociales el papel de los sujetos involucrados en nuestras investigaciones. A su vez, evita lecturas simplistas que descontextualizan esta capacidad agencial, ya sea de los sujetos como de las imágenes.

En lo que sigue, el trabajo está destinado a realizar un recuento por investigaciones y propuestas metodológicas sobre el uso de fotografías provenientes de la historia y la antropología. Luego, a partir de la práctica como investigadoras con fotografías, esbozamos nuestra postura crítica ante tales abordajes, las razones que las sustentan y la apuesta metodológica que continuamos. Esperamos que como punto de llegada podamos contribuir a la consolidación de un abordaje interdisciplinario que considere el punto de vista de los actores, las imágenes como objetos con vida propia y la interpretación de las investigadoras.

**UNA RELACIÓN AMBIGUA:
APROXIMACIONES A LO FOTOGRÁFICO DESDE
LA HISTORIA Y LA ANTROPOLOGÍA**

Las tempranas aproximaciones de la antropología tanto como de la historia a la fotografía se dieron en el contexto del positivismo y de la interpretación de la imagen fotográfica como una transcripción objetiva de lo real.⁸ En el campo de la historia del arte, la preocupación y la reflexión metodológica sobre la imagen tuvo un gran desarrollo⁹ aunque no incluyó aquellos objetos de la cultura visual no artísticos. La historia de la fotografía también ha sido pionera en estas cuestiones, aunque con algunas disparidades regionales.¹⁰ Sin embargo, en este apartado nos focalizaremos en el uso (tardío y ambiguo) de la fotografía *para* la historia.

Fue recién hacia los años setenta cuando la historia social creyó haber encontrado en la fotografía un registro inequívoco del pasado, una mirada sobre realidades que en el pasado estaban “escondidas para la historia”.¹¹ El descubrimiento de la fotografía correspondía a la búsqueda de “documentos humanos” para una reconstrucción de la historia que tuviese, literalmente, testigos oculares de los eventos históricos. Entre sus promesas, estas imágenes aseguraban ver el pasado *como era*. Como corolario de ese inicial entusiasmo, se tornó imprescindible una crítica del documento fotográfico que evidenciara su carácter construido y parcial para la construcción de narrativas históricas basadas en ellos.¹²

Las reflexiones metodológicas de los historiadores en el análisis de las fotografías llegaron con una demora similar. Los trabajos de P. Burke marcan un punto de inflexión en esta tarea sistematizando perspectivas e instaurando nuevas legitimidades heurísticas.¹³ La recuperación del punto de vista del autor de las imágenes y las condiciones tecnológicas que la hicieron posible, fue uno de los mecanismos puestos en práctica por la crítica de fuentes históricas.¹⁴ El análisis de las circunstancias culturales y sociales en las que fue fabricada cada imagen, también fue una de las vías por las cuales los documentos fotográficos cobraron relevancia.

La definición de la fotografía como índice, como huella de lo real, ha sido la definición más utilizada por los historiadores para estudiar el documento fotográfico. Aún hoy, la historiografía *con* fotografías analiza las imágenes priorizando en ellas aquello que tiene que ver con su referente.¹⁵ Los usos de las fotografías por los historiadores en una porción significativa permanecen apegados a su dimensión de “prueba”. Ulpiano Bezerra de Meneses señala, entre estas, otras insuficiencias de la práctica historiográfica actual en el tratamiento de las imágenes: el desconocimiento teórico sobre representaciones, sobre la naturaleza de la imagen visual y la visualidad; la utilización de la imagen meramente como repositorio de información; la dependencia de técnicas de lectura derivadas de la iconografía de Panofsky o de una semiótica ahistórica; y la utilización casi exclusiva de las

imágenes en temáticas de mentalidades, imaginarios e ideología.¹⁶

Son sintomáticos de este tardío interés las recientes ediciones especiales del *Journal of History and Theory*¹⁷. En ellos se puede observar cierta heterogeneidad alentadora en el análisis de fotografías. Por un lado, artículos que proponen la posibilidad de utilizar incluso imágenes que se han convertido en clichés de determinados acontecimientos (imágenes del Holocausto) para reconstruir el pasado.¹⁸ Por el otro, debates que problematizan la construcción de los archivos, el papel de las memorias personales y sociales y la propia posición de los investigadores.¹⁹ La interdisciplinariedad en el análisis de las fotografías es otra de las características de estas ediciones especiales.²⁰

La definición de la fotografía como índice, como huella de lo real, ha sido la definición más utilizada por los historiadores para estudiar el documento fotográfico. Aún hoy, la historiografía *con* fotografías analiza las imágenes priorizando en ellas aquello que tiene que ver con su referente.

Por su parte, el nacimiento de la antropología bajo el positivismo también reservó a la fotografía el papel de acumulación de datos visuales, en el marco del proyecto imperial y científico de tipificar, clasificar y comparar al mundo entero. La fotografía fue incorporada al trabajo de campo de los naturalistas, viajeros y antropólogos del siglo XIX, facilitándoles la acumulación de datos y otorgándoles validez científica a sus observaciones gracias a la consideración de la imagen reproducida mecánicamente como “prueba irrefutable”.²¹ De esta forma, conocimiento y posesión se definían recíprocamente: el saber se ponía al servicio del dominio del mundo.²² En donde “[...] lo visual aparecía en lugar de una humanidad ausente [...] era la manera más obvia de ubicarlas (a las personas) en un estadio intermedio entre las personas civilizadas y los animales”.²³

Con el trabajo de M. Mead y G. Bateson se inició el campo de la antropología denominada “visual”.²⁴ La imagen fue considerada ya no

DOSSIER

como mera ilustración o prueba, sino como *herramienta metodológica* factible de ser analizada en busca de datos complementarios al trabajo de campo.

Más cercanas a esta última línea, nuestro interés es otorgarle una nueva jerarquía a las prácticas de los actores sociales y los usos y sentidos otorgados por estos a las imágenes, ya sea en contextos actuales como en indagaciones sobre el pasado.

En la actualidad dos grandes enfoques se disputan el campo de lo visual en antropología: el de la producción de imágenes por los antropólogos como herramienta de investigación (cine etnográfico y fotografía)²⁵ y el destinado al análisis de imágenes tomadas por los sujetos de la investigación (también denominada “antropología de lo visual”).²⁶ Esta separación supone una ruptura metodológica entre las imágenes consideradas *etics* (las tomadas por los antropólogos como herramienta de investigación y medio de escritura) y las *emics* (las tomadas por los propios actores sociales de la investigación), ambas social y culturalmente determinadas. Sin ser una ruptura dicotómica, es posible distinguir una antropología que usa medios visuales para describir y analizar la cultura²⁷ y una antropología que estudia cómo ese medio es usado y (re) significado por los actores sociales.²⁸

Más cercanas a esta última línea, nuestro interés es otorgarle una nueva jerarquía a las prácticas de los actores sociales y los usos y sentidos otorgados por estos a las imágenes, ya sea en contextos actuales como en indagaciones sobre el pasado. Intentaremos profundizar un modo de abordar las imágenes en donde confluyen intercambios metodológicos y diferentes dimensiones de análisis.

**INVESTIGACIONES Y METODOLOGÍAS,
O SOBRE LA MIRADA (DOCTA)**

La interpretación que continuamos está lejos de constituirse en una lectura del contenido de la imagen, ya que entendemos que esta no puede ser considerada equivalente a un texto. Muchos análisis semióticos olvidan que las lecturas estructurales o internas de los textos no agotan

sus significados. Muy por el contrario, como los estudios del lenguaje han señalado desde hace ya décadas, los significados se construyen en el habla y las palabras tienen la capacidad de hacer cosas.

Creemos, además, que existe un grado de inconmensurabilidad inevitable entre imagen y palabra, y de estas para con la realidad que evocan, describen, representan, etcétera. Es decir, que así como la realidad no logra ser completamente representada por la imagen, esta tampoco puede ser traducida completamente en palabras. La visualidad constituye un modo de pensamiento y conocimiento diferente y complementario al lenguaje, y ninguno agota el sentido del otro ni de la realidad. Siempre queda un excedente de significado inabarcado.²⁹

Interpretamos entonces no solo las fotos en el papel, sino también, y necesariamente, las prácticas que encierran y los sentidos otorgados por sus agentes a las mismas: anteriores (de toma) y posteriores (de uso y circulación), equilibrando el énfasis entre el contenido y sus contextos de creación, uso y preservación.³⁰

En primer lugar, nuestro uso de las fotografías comienza por considerar su doble cualidad de documento/artefacto, es decir “[...] como producto resultante de una aplicación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una praxis social de una época”.³¹ Una construcción que significa y que, por tanto, debe ser interpretada en lo referente a su contenido como a su contexto, para poder comprender la intención del fotógrafo.

Enfocamos aquí la acción de fotografiar como una *práctica* en la que se ponen en juego *representaciones* sociales que se refuerzan o modifican mutuamente.³² El contexto de toma está necesariamente en relación con las imágenes que circulan en cada época y en cada cultura y lugar. La reconstrucción del contexto de creación de las imágenes es en un nivel de interpretación importante: ya sea a través de la observación de las prácticas de fotografiar como de la reconstrucción de montajes interpretativos que reconstruyan sentidos y repertorios visuales de otras épocas.³³

El objetivo de una de nuestras investigaciones, realizada durante el año 2005 en el

conurbano de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, era interpretar las representaciones que jóvenes en situación de pobreza construían dinámicamente sobre sí mismos, en relación con y más allá de los estereotipos ampliamente difundidos por los medios de comunicación. En especial, en el marco de una experiencia de taller de fotografía en el que se esperaba que los jóvenes *documentaran*³⁴ sus vidas. El hecho de que las mismas situaciones sociales (la marginalidad, la violencia, la droga, la pobreza, etcétera) tuvieran gran visibilidad en ambos grupos de imágenes impedía mantener divisiones dicotómicas entre fotografía personal y fotografía documental.

Con el fin de no presuponer a los jóvenes como sujetos pasivos cuyas representaciones podían ser fácilmente apropiadas, era necesario intentar responder con anterioridad a ciertas preguntas: ¿Qué razones los llevaban a tomar esas fotografías? ¿Cómo actuaban las imágenes estereotipadas –sobre la pobreza y la juventud– en la representación que estos jóvenes construían de sí mismos? ¿Qué similitudes o diferencias se establecían entre la construcción de una imagen para sí mismos y para los demás?

La observación del contexto de toma fotográfica durante el trabajo de campo fue especialmente valiosa para el análisis de grupos de imágenes en que se reiteraban determinadas temáticas. Con frecuencia los jóvenes se fotografían adentro o arriba de autos que habían sido desarmados y abandonados en el fondo del barrio. El contexto social del momento de la investigación obligó a pensar esta reiteración en relación con las imágenes estigmatizantes que circulaban en los medios de comunicación de Argentina: luego de numerosos casos de robo de autos, seguidos de muerte en la zona, algunos medios dieron en llamarla “el triángulo de la muerte”. Simultáneamente, surgió una figura mediática que representaba el avance de la delincuencia como producto del aumento de la pobreza: los *pibes chorros* eran ladrones menores de edad cuyas caras estaban cubiertas por una capucha o gorra por medio de la cual se preservaba su identidad a la vez que se estigmatizaba a todo un sector social que se vestía de esa forma.

Sin embargo, la observación participante durante la toma de las fotografías permitió definir las como retratos para uso personal. El uso y apropiación del auto que realizaban niños y jóvenes formaba parte del crecimiento y con él del aprendizaje de las desigualdades sociales: el auto es el lugar de juego de unos y de reunión de otros por no tener alternativas de esparcimiento (ausencia de plazas y de juegos, hacinamiento en sus casas, deserción escolar, etcétera).

Con frecuencia los jóvenes se fotografían adentro o arriba de autos que habían sido desarmados y abandonados en el fondo del barrio. El contexto social del momento de la investigación obligó a pensar esta reiteración en relación con las imágenes estigmatizantes que circulaban en los medios de comunicación de Argentina (...)

En ese sentido, la contextualización habilitada por el trabajo de campo permitió entender el modo en que a partir de sus tomas fotográficas, los jóvenes se convertían no solo en producto, sino también en *productores* de la realidad.³⁵

Por otro lado, en nuestro estudio *con y sobre* fotografías familiares-personales de mediados de siglo XX en Mar del Plata, Argentina, nos encontramos con una variable suplementaria: el tiempo transcurrido entre la fabricación de las imágenes y el presente en el que la investigadora se encontró con ellas. Esta dificultad –en principio infranqueable– se asienta en que en el presente no siempre se puede acceder a los productores y usuarios originales de dichas imágenes. ¿Cómo reconstruir en estos casos las situaciones de toma? A través de las propias imágenes y de las entrevistas a sus dueños se pueden rastrear algunas características de los modos de producir fotografías en el pasado: las diferencias entre la práctica *amateur* y la profesional, las diferencias de clase en el acceso a la fotografía profesional, las diferencias en cantidad y cualidad de fotografías de la vida cotidiana, los sujetos retratados y los posibles operadores del aparato, motivos predilectos, entre otras. Sin embargo, existe un peligro en algunos de los

DOSSIER

análisis exclusivamente intrínsecos al corpus fotográfico: estas reconstrucciones –imprescindibles– muchas veces se agotan en relatos descriptivos de los motivos foto-grafiables.³⁶

La representación propia se convertía en una presentación ante ojos ajenos por medio de un extrañamiento para documentar al nosotros como a otro. Se buscaba establecer distinciones entre los habitantes de la villa: los jóvenes no eran los únicos carentes, ni tampoco faltaba la gente honesta y trabajadora.

Las situaciones de toma pueden reconstruirse a través de un montaje de los registros visuales de la época. Además de la centralidad que poseen las entrevistas como un medio para acceder a aquellas prácticas pasadas, los repertorios visuales de más amplia circulación constituyen un modo de leer las situaciones y el significado de tomarse fotografías. En el análisis de un caso particular, las fotografías pertenecientes a un guardavidas durante los años cuarenta en Mar del Plata, fue trabajado cómo la importancia del acto de tomarse fotografías en la playa, con traje de baño y desplegando la musculatura corporal, se relacionaba con estereotipos masculinos que circulaban en la prensa, los consejeros de salud y el cine.³⁷ Juan, el protagonista de las imágenes, poseía un centenar de fotografías que habían sido tomadas a comienzos de la década de 1940 por fotógrafos profesionales que trabajaban en las playas de Mar del Plata, una ciudad balneario. Su esposa (a quien entrevistamos) las había conservado y les daba un gran valor afectivo. Una característica de estas fotografías era la exaltación del cuerpo de Juan y en particular de su imponente musculatura pectoral y la valentía que implicaba el trabajo de guardavidas. La perspectiva del encuadre, las poses de Juan, su mirada a la cámara, las situaciones de acción y el grupo de pares eran recursos que los fotógrafos utilizaron para enaltecer esa figura. Durante el análisis de este caso, en el cual estaban involucrados varios hombres, nos preguntamos por el estereotipo de masculinidad con el cual coexistían estas imá-

genes. Pudimos ver, rastreando otras imágenes y sentidos de la época de tener un cuerpo fuerte y saludable, la relevancia en los años cuarenta de la idea del hombre trabajador que se construye a sí mismo a través del trabajo sobre su cuerpo. La amplitud de la caja torácica era la sinécdoque de ese estereotipo de masculinidad que Juan representaba.

Hasta aquí hemos pensado la imagen como *representación*, en su carácter construido por el productor (considerando la práctica de tomar imágenes y los repertorios culturales de la época). Pero ¿qué ocurre con las imágenes una vez fijadas en el papel? Es a partir de esta pregunta que algunos autores del campo de los estudios visuales le han dado importancia a otra dimensión de la imagen-objeto.³⁸ Pero si pensamos la imagen fotográfica como *presentación*, es decir, con una vida propia que excede a su autor, interpelando al observador, debemos considerar los múltiples y posteriores usos a lo largo del tiempo y los lugares.

La codificación que hace inteligibles las imágenes –colocándolas en un contexto referencial que les atribuye significado– es compartida por productores y receptores. Estos últimos quizá no decodificarán los acontecimientos exactamente como espera el productor del mensaje. Este margen de diferencia puede ser mayor o menor según el grado de aceptación, negociación u oposición de los actores sociales ante los sentidos hegemónicos.³⁹ O lo que Ricoeur definiría como una *acción autonomizada* cuyo contenido preposicional se desprende del agente, excediendo su intención, *fijándose* en la historia y *trascendiendo* en pertinencia e importancia el contexto situacional en que se produjo.⁴⁰ La acción se convertiría en una *obra abierta* dirigida a cualquiera que sepa leerla y sujeta a múltiples interpretaciones (plurivocidad).

Analizaremos a continuación las *acciones fijadas* en el papel fotográfico que –una vez guardadas o puestas a circular– son separadas de su contexto de producción, de su “aquí y ahora”, pasando a formar parte de diversas interpretaciones según quien las use en su nuevo contexto.⁴¹ Si bien “[...] la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda”,⁴² no solo en la acción fotográ-

fica existe un comportamiento social implicado⁴³ sino también en la interacción entre el espectador, el fotógrafo y el fotografiado, cuando ya está en papel.

Esto nos lleva a pensar aquellos casos en que las tomas fotográficas son realizadas con fines estratégicos pensando en sus posibles espectadores, es decir, en función de los usos y sentidos que se espera le serán dados por otros. ¿Qué capacidad tienen las imágenes de actuar por sí mismas?, ¿qué capacidad tienen de producir cambios en la realidad a través de sus efectos en los espectadores?

No es exclusivo de las imágenes el que puedan ser usadas como instrumento de dominación, depende de quienes las usan con tales objetivos.⁴⁴ De manera inversa, también pueden ser usadas para fines estratégicos por sectores no dominantes. Retomando las fotografías de los jóvenes, esto es posible apropiándose de imágenes estereotipadas de la pobreza (que circulan en medios de comunicación y en campañas de asistencia social) negociando sus sentidos para lograr modificaciones en la realidad social, habitacional y material propia de los jóvenes. En los años siguientes a la crisis económica de 2001 en Argentina, los medios periodísticos dieron gran visibilidad al creciente número de *cartoneros*⁴⁵ que recorrían las calles de la ciudad capital todas las noches, a quienes dormían en la calle y a las ollas populares fundadas por las incipientes asambleas barriales.⁴⁶ Estas figuras pasaron a formar parte de la representación masiva de las personas en situación de pobreza.

En ese contexto, vale analizar cómo estas temáticas fueron mostradas por los jóvenes fotógrafos. Un grupo de imágenes era recurrente: la pobreza de *otros* habitantes del barrio, las malas condiciones de higiene del lugar, la carencia propia, etcétera. Estas imágenes abordaban los sujetos típicos del documentalismo y la fotografía periodística: los excluidos. Y lo hacían con intenciones de denuncia para el cambio social propias de estos géneros. En este caso, fueron las entrevistas y las charlas informales con los autores de las fotografías lo que permitió descubrir este valor. Fotografiaron la basura para “la gente que mira las fotos”, a un *linyera* “para que se den cuenta”, las zapatillas rotas

para “mostrarle”. La representación propia se convertía en una presentación ante ojos ajenos por medio de un extrañamiento para documentar al nosotros como a otro. Se buscaba establecer distinciones entre los habitantes de la villa: los jóvenes no eran los únicos carentes, ni tampoco faltaba la gente honesta y trabajadora.

A pesar de los sentidos afectivos que los sujetos les dieron, las fotografías familiares-personales también poseyeron una carga ideológica muy intensa en torno al ideal de clase media imperante en aquella época. La relación de la fotografía y las convenciones sociales fue capital al sentido de familia y género que construyeron.

Si bien la imagen como presentación puede lograr el efecto deseado por sus autores al generar una reacción en el espectador: indignación, rechazo, asistencia, etcétera, no logra sin embargo erigir identidades más dignas, y esto es consecuencia de un proceso de mutuo desconocimiento. Mientras el espectador ideal es para los jóvenes fotógrafos aquel en condiciones de propiciar un cambio en sus realidades materiales, por encontrarse él mismo en situación de superioridad estructural, este asimila a su vez a los jóvenes con los demás habitantes de la villa y a estos con otras villas. Producto de este proceso de alterización constante, el espectador no logra distinguir identidades al interior de la pobreza.

En el caso del estudio del pasado con fotografías, la dimensión de los usos se prolonga en el tiempo y los indicios incluyen el modo en que la investigadora se encuentra con ellas. ¿Cómo juega la historicidad y la materialidad del corpus fotográfico en las interpretaciones posibles? La conservación de las imágenes familiares/personales generalmente indica el grado de afecto (importancia) que los sujetos le han dado a aquello que representan. O, quizá, la importancia que le dieron en otras épocas: en cuidadosos álbumes, cajas o lugares significativos del espacio doméstico. A diferencia de la foto publicitaria, donde su uso era más momentáneo, las fotografías de uno mismo o de los seres queridos fueron (y siguen siendo), objetos valiosos (u

DOSSIER

odiados, pero difícilmente indiferentes). Objetos que se exponían, se enviaban como tarjetas postales, en cartas, como recuerdos y se veían en el transcurso de las vidas de los sujetos. Las fotografías familiares personales siguieron operando una vez que fueron tomadas y el uso que los sujetos les otorgaron configuró parte de los sentidos que fueron adquiriendo.

Es en esta instancia que nos interesa recuperar la práctica de verse en fotografías y el modo en que tales presentaciones construían sentidos sobre el género y la subjetividad de las personas involucradas. La experiencia de género, más que un punto de partida, fue un objeto de indagación a través de lo visual fotográfico.

A pesar de los sentidos afectivos que los sujetos les dieron, las fotografías familiares-personales también poseyeron una carga ideológica muy intensa en torno al ideal de clase media imperante en aquella época. La relación de la fotografía y las convenciones sociales fue capital al sentido de familia y género que construyeron. También condicionados por los sentidos sociales que poseía la práctica fotográfica. La reconstrucción de tales significados es una instancia importante para una investigación que intente recuperar la agencia de las imágenes y el lugar de los sujetos en la construcción de las identificaciones genérico-identitarias.

En principio podemos afirmar que en el periodo estudiado en Argentina, entre 1930 y 1970, las fotografías familiares-personales fueron interpretadas por sus poseedores bajo una certeza: la objetividad de lo representado. Los avances tecnológicos en materia fotográfica que aumentaron la velocidad de la toma, el imaginario técnico de la época y la creciente utilización de la fotografía en la prensa con un sentido testimonial, invistieron a la fotografía *amateur* de un sentido de realidad que fue compartido por quienes la contemplaban.⁴⁷ Este juego con la creencia en una certeza, le otorgaba a lo visual fotográfico la capacidad de construir sentidos.⁴⁸

Es en esta instancia que nos interesa recuperar la práctica de verse en fotografías y el modo en que tales *presentaciones* construían sentidos sobre el género y la subjetividad de las personas involucradas. La experiencia de género, más que un punto de partida, fue un objeto de indagación a través de lo visual fotográfico.⁴⁹ Antes que un análisis de lo visual que descansa en la denuncia de construcciones estereotipadas de género, optamos por recuperar los modos en que las fotografías consolidaron diferenciaciones en cada presentación.

En este sentido, son significativos dos casos trabajados: uno, las fotografías pertenecientes a una mujer que nació en 1939, entre las cuales hay un álbum de su infancia construido por su madre. Durante la entrevista, hacía referencia a una de ellas con un tono particular:

Esto me lo hizo un modisto, pero viste [...] ¡ay! las nenas tienen que ir de nenas [...] sabés, yo veía las otras que iban escotadas todas así y yo parecía una monja con el vestido. Una rabia tenía [...] Y en algunos lados estoy con cara medio atravesada [...] qué va a hacerle.⁵⁰

Es una fotografía de 1954, en el aniversario 15 de Susana: el retrato y la foto contra el espejo hacen evidente de una manera extrema el proceso por el cual la construcción de la subjetividad se producía para la mirada de los otros. La fotografía le devolvía a Susana su propia imagen, como si se mirara en un espejo. Esta imagen en donde ella miraba al espejo y a su vez a la cámara, sugiere que la fotografía es un modo de verse que siempre contempla la mirada del otro. Además, el espejo-foto retribuía al sí mismo una idea de totalidad y completud que era, podría decirse, un modo persistente de mantener o reconquistar un sentido de coherencia, de conexión entre una supuesta identidad interna y la apariencia.⁵¹ Sin embargo, esa mirada de los otros no es interiorizada sin conflictos, como deja entrever la expresión durante la entrevista.

El segundo caso, es una fotografía familiar perteneciente a otra mujer tomada durante los años cincuenta: allí está retratada junto a su madre y sus hermanas. Nuestra entrevistada es la primera de la izquierda: su cabello, su ropa y su pose notablemente están presentando a una

mujer que rompe con las identificaciones que familiar y tradicionalmente se heredaban como femeninas. En la entrevista, Miriam relataba varias situaciones en las que contradecía mandatos familiares, entre ellas continuar estudiando una carrera que su padre consideraba *[sic]* “mala” (enfermería), o recordar momentos de extrema pobreza de su infancia cuando todos lo negaban. La contemplación de las propias fotografías familiares (además de las puestas en acto en cada momento de fotografiarse), fue una instancia más de normativización y transmisión de pautas culturales. Pero también operaron apropiaciones que sitúan el estudio de los casos particulares, en un lugar analítico clave.

CONCLUSIONES

Buscamos una aproximación metodológica con y sobre fotografías que se situara entre la historia y la antropología, y reuniera las dimensiones de análisis de productores, observadores e investigadores. Para ello, partimos de percibir que desde muchos trabajos históricos se prioriza la dimensión de prueba de lo fotográfico. Quizá sea el objetivo de la reconstrucción del pasado el que ciñe usos potenciales de las imágenes. O quizá el interés puesto en ellas como fuentes de información impida pensarlas como objetos vivos de la realidad social.⁵² Por otro lado, los enfoques antropológicos señalan la necesidad de abordar los significados que las imágenes poseen para los actores sociales y su eficacia performativa.

Un núcleo de intercambios provechosos lo situamos en este nivel interdisciplinario, a partir del cual la pregunta por los significados que los sujetos dan a esas imágenes, sus usos y resignificaciones se complementa con la necesidad de contextualizar históricamente esos usos y sentidos. Si sobre algo deben alertarnos la historia y la antropología es sobre el peligro de trasladar nuestros propios sentidos de época y cultura como investigadoras a las imágenes que analizamos.

Entonces, ¿cómo interpretar las fotografías? Esta pregunta no tiene una única respuesta, y mucho menos puede tenerla en función de la disciplina ni del objeto. Siguiendo a Moxey proponemos descomponer el análisis en dos dimen-

siones analíticas complementarias (representación-presentación) y ensamblar, a la vez, las investigaciones particulares que llevamos a cabo. Optamos por considerar, además de las fotos en papel, las prácticas que implican y los sentidos otorgados por sus agentes a las mismas equilibrando el énfasis entre el contenido y sus contextos de creación, uso y preservación.

Buscamos una aproximación metodológica con y sobre fotografías que se situara entre la historia y la antropología, y reuniera las dimensiones de análisis de productores, observadores e investigadores.

Consideramos al artefacto fotografía como una construcción del fotógrafo, pero también, de las representaciones del fotógrafo como actor. En este sentido, señalamos la necesidad de tener en cuenta el doble contexto (que puede seguir multiplicándose): el de los sujetos fotógrafos/fotografiados y el del contexto de circulación de cada época, por el cual somos condicionados los receptores y frente al que nos constituimos en productores activos (negociando sentidos).

Desde nuestras investigaciones, señalamos en qué sentido es posible reconstruir esa doble cualidad de representación construida/constructora de sentidos, ya sea a través de la observación de las prácticas de fotografiar, o de la reconstrucción de montajes interpretativos que reconstruyan significados y repertorios visuales. Esta vía de análisis abre la posibilidad de mostrar cómo los sujetos son (o fueron) tanto producto como *productores* de la realidad.

La segunda dimensión, la definición de la imagen fotográfica como *presentación*, nos señaló la necesidad de rastrear los múltiples y posteriores usos a lo largo del tiempo en que las imágenes interpelarían al observador.

La multiplicación de los contextos aquí es evidente, pero intentamos demostrar que el análisis se torna menos reduccionista si también se incorporan los sentidos que los sujetos dan a esas imágenes. Los usos futuros (practicados o imaginados) y la historicidad de los corpus fotográficos conforman el otro nivel de interpretación que incluimos.

DOSSIER

La metáfora del péndulo entre representación-presentación es la que mejor figura la metodología que retomamos. Creemos que el reconocimiento de que las fotografías poseen una vida propia añade de manera alborotadora la dimensión de la presencia a nuestras interpretaciones de las imágenes.⁵³ La capacidad del *medio* fotográfico no está completamente aprovechada si no se ponderan estas dos dimensiones.

ANA D'ANGELO.

Licenciada en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Integrante del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades del Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria de posgrado del Conicet. Doctoranda en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes.

ANDREA TORRICELLA.

Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (CEHis) y docente de la misma Universidad. Candidata a doctora en Ciencias Sociales y Humanas en la Universidad Nacional de Quilmes con una beca de posgrado del Conicet.

Referencias

- AA. VV. (2004): "Respuestas a 'El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales'". En: *Estudios Visuales*, núm. 2, diciembre.
- ANÓNIMO (2009): *Ojos y voces de la isla*. Buenos Aires: Asociación Miguel Bru
- BAHÍA, Joana (2003): "Imágenes que hablan. El uso de la fotografía en la investigación de campo. En: *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 29. Pp. 167-176.
- BAJAC, Quentin (2002): *The invention of photography*. Nueva York: HNA Publishers.
- BAKEWELL, Lisa (1998): "Image acts". En: *American Anthropologist*, vol. 100, núm. 1. Pp. 22-32.
- BAL, Mieke (Diciembre, 2004): "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". En: *Estudios Visuales*, núm. 2.
- BATCHEN, Geoffrey (Diciembre 2009): "Seeing and saying: a response to 'incongruous images'". En: *History and Theory*, vol. 48, núm. 4, Photography and historical interpretation.
- BAXANDALL, Michael (1978): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BEZERRA de MENESES, Ulpiano T. (2002): "A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico". En: *Tempo*, núm. 14. Pp. 131-151.
- _____ (2003): "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares". En: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, núm. 45. São Paulo. Pp. 11-36.
- BURKE, Peter (1991): *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- _____ (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BURUCÚA, José (2002): *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE.
- D'ANGELO, Ana (2008): "Representaciones juveniles en la pobreza: negociando la propia imagen con los estereotipos. Un taller de fotografía en Isla Maciel, Gran Buenos Aires". En: *Estudios en Antropología Social*. Centro de Antropología Social-IDES, vol. 1, núm. 1. Pp. 65-82.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003): *Invention of hysteria*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- _____ (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DUBOIS, Philippe (1982): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- EDHOLM, Felicity (1992): "Beyond the mirror: women's self portraits". En: Francés Bonner y otros (eds.), *Imagining women. Cultural representations and gender*. Cambridge: Polity Press-The Open University. Pp. 333-342.
- EDWARDS, Elizabeth (2005) "Más allá de El límite: una consideración de lo expresivo en fotografía y antropología". En: Susana Sel (comp.), *Estudios sobre medios, fotografía y televisión*. Ficha de Cátedra, FFYL-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Traducido de Markus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking visual anthropology*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1997. Pp. 53-78.
- _____ (Diciembre 2009): "Photography and the material performance of the past". En: *History and Theory*, vol. 48, núm. 4: Photography and Historical Interpretation.
- FREUND, Giselle (2001): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, Ernst (2003): *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Buenos Aires: FCE.
- HALL, Stuart (1980): "Encoding/etecoding". En: Stuart Hall y otros, *Culture media and language*. Londres: Hutchinson. Pp. 128-138.
- HIRSCH, Marianne y SPITZER, Leo (Diciembre, 2009): "Incongruous images: 'before, during and after' the Holocaust". En: *History and Theory*, vol. 48, núm. 4. Photography and Historical Interpretation.
- HISTORY and THEORY (Mayo, 2009): vol. 47, núm. 2. *Historical Representation and Historical Truth*.
- HISTORY and THEORY (Diciembre, 2009): vol. 48, núm. 4, *Photography and Historical Interpretation*.
- JAY, Martin (2002): "Cultural Relativism and the Visual Turn". En: *Journal of Visual Culture*. Vol. 1, núm. 3. Pp. 267-278.

- JODELET, Dennise (1984): “Réflexions sur le traitement de la notion de représentation sociale en psychologie sociale”. En: *Les Representations*. Vol. VI, núms. 2-3. Communication Information. Pp. 29-31.
- KEILBACH, Judith (Mayo, 2009): “Photographs, symbolic images, and the Holocaust: on the (im)possibility of depicting historical truth”. En: *History and Theory*. Vol. 47, núm. 2. Historical Representation and Historical Truth.
- KOSSOY, Boris (2001): *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Mac DOUGALL, David (1997): “The visual in anthropology”. En: Markus Banks y Morphy Howard (eds.), *Rethinking visual anthropology*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- MEAD, Margaret y BATESON, Gregory (1942): *Balinese character: a photographic analysis*. Nueva York: The New York Academy of Sciences.
- MITCHELL, W. J. T. (2002): “Showing seeing: a critique of visual culture”. En: *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2.
- MOREIRA LEITE, Miriam (2001): *Retratos de familia. Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MOXEY, Keith (2008): “Visual studies and the iconic turn”. En: *Journal of Visual Culture*. Vol. 7, núm. 2. Pp. 131-146.
- POLLOCK, Griselda (2000): “Missing women: rethinking early thoughts on images of women”. En: Carol Squiers (ed.), *Over exposed. Essays on contemporary photography*. Nueva York: The New Press. Pp. 229-246.
- REYES, Aurelio de los (2006): *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V. *La imagen ¿espejo de la vida?* México: FCE.
- RICOUER, Paul (1985): *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- ROCA, Lourdes (2004): “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”. En Susana Sel (comp.), *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*. Buenos Aires: FFYL-Universidad de Buenos Aires.
- RUBY, Jay (2007): “Los últimos 20 años de la antropología visual—una revisión crítica”. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*. Núm. 9. Santiago de Chile. Pp. 13-36.
- SAMUEL, Raphael (1994): *Theatres of memory*. Londres/ Nueva York: Verso.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SASSOON, Joanna (2004): “Photographic materiality in the age of digital reproduction”. En: Elizabeth Edwards y Janice Hart (eds.), *Photograph objects histories. On the materiality of images*. Nueva York: Routledge.
- SILVA, Armando (1998): *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma.
- SORLIN, Pierre (2004): *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- SOZZO, Máximo (2007): “Retratando al homo criminalis. Esencialismo y diferencia en las representaciones <profanas> del delincuente en la Revista Criminal (Buenos Aires, 1873)”. En: Lila Gaimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: FCE.
- THOMPSON, Lanny (1997): “Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 1880-1950. Estudio histórico y fotográfico”. En: Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed.), *Género, familia y mentalidades en América Latina*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Pp. 161-198.
- TORRICELLA, Andrea (2009): “Sensibilidades e imágenes generizadas del ‘yo’ en la década del ‘40. Lo visual y el dispositivo fotográfico en la construcción de la masculinidad”. En: *Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campiñas, núm. 33, Brasil. Pp. 199-234.
- TRUCKER, Jennifer y CAMPT, Tina (Diciembre, 2009): “Entwined practices: engagements with photography in historical inquiry”. En: *History and Theory*. Vol. 48, núm. 4, Photography and Historical Interpretation.
- WORTH, Sol y ADAIR, John (1997): *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque: University of New México Press.

Notas

- 1 Ningún corpus fotográfico constituye en sí mismo un objeto de análisis exclusivo de la historia ni de la antropología. La investigación con fotografías históricas de personas no occidentales es un ejemplo claro de la dificultad para trazar esos límites. Edwards, “Más allá de *El límite*: una consideración de lo expresivo en fotografía y antropología” (2005).
- 2 Los talleres de capacitación fueron dictados en la Isla Maciel por la Asociación Miguel Bru desde el año 2004.
- 3 En Argentina se llama “villas miseria” a los barrios precarios (hechos mayormente con casas de madera y chapa, conectadas entre sí por pequeños pasillos por los que solo puede transitarse a pie, sin cloacas, ni recolección de basura) y marginales (en la mayoría de los casos situados en los alrededores de las grandes ciudades).
- 4 *Generización* alude a un proceso de construcción del género que evita la diferenciación ontológica clásica entre sujeto y género, como si primero existiese un sujeto al cual luego le es asignado un género. “Generización” propone deshacerse de las metáforas de sujeto como sustancia y de género como atributo.
- 5 El singular y masculino pretende hacer explícita la crítica al sujeto que conoce/investiga como Un Sujeto abstracto, distante y aséptico de la realidad que estudia. En cambio, al referirnos a nosotras como las investigadoras, queremos poner de manifiesto nuestro punto de vista particular y participante en los análisis que realizamos.
- 6 Sarlo, *Tiempo pasado* (2005).
- 7 “[...] la fotografía es capaz de articular su voz propia y particular, culturalmente fundamentada, dentro de una disciplina que los antropólogos deben reconocer como capaz de diferentes pero igualmente reveladores modos de ver sobre sus dominios tradicionales”. Edwards, “Más allá de *El límite*” *Op. cit.* P. 24.
- 8 Véase la pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía en Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1982).
- 9 Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1978); Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (2003), y Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Cario Ginzburg* (2002).

DOSSIER

- 10 Bajac, *The invention of photography* (2002), y Freund, *La fotografía como documento social* (2001).
- 11 Samuel, *Theatres of Memory* (1994).
- 12 *Ibid.*
- 13 Burke, *Formas de hacer historia* (1991), y *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001).
- 14 Kossoy, *Fotografía e historia* (2001).
- 15 Thompson, “Género, familia y vida doméstica proletaria en la ciudad de México, 1880-1950. Estudio histórico y fotográfico” (1997), y Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V, La imagen ¿espejo de la vida? (2006).
- 16 Bezerra de Meneses, “A fotografía como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico” (2003).
- 17 *History and Theory*, vols. 47 y 48 de 2009. Véase Trucker y Camp, “Entwined practices: engagements with photography in historical inquiry” (2009).
- 18 “To what extent these photographs, which have been transformed into symbolic images by their repeated use, are able to depict or convey the historical truth is a question I would like to explore in this essay”, Keilbach, “Photographs, symbolic images, and the Holocaust: on the (im)possibility of depicting historical truth” (2009), p. 55. Las conclusiones a las que llega su autora privilegian el nivel de lo que la fotografía muestra, la imagen como prueba de un referente que habría que dilucidar. Para la autora, los usos, las *descontextualizaciones* y los modos de *circulación* de esas fotografías habrían adulterado su verdad histórica.
- 19 Hirsch y Spitzer, “Incongruous images: ‘before, during and after’ the Holocaust” (2009), y Batchen, “Seeing and saying: a response to ‘incongruous images’” (2009).
- 20 Edwards, “Photography and the material performance of the past” (2009).
- 21 Así, esta prueba se construyó como una necesidad propia del trabajo de campo antropológico, hecho que influirá en los posteriores usos metodológicos de la imagen por la disciplina.
- 22 Sorlin, *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar* (2004).
- 23 Mac Dougall, “The visual in anthropology”, (1997). P. 2.
- 24 En dicho trabajo las formas culturales visibles a estudiar eran los gestos e interacciones de los balineses. Mead y Bateson, *Balinese character: a photographic analysis*, (1942).
- 25 Las definiciones del cine etnográfico resultan problemáticas en lo referente a su contenido y su finalidad: ¿qué lo convierte en etnográfico?, ¿cuál es la diferencia entre cine etnográfico y cine documental?, ¿debe ser educativo?, ¿cómo puede el cine transmitir conocimiento antropológico diferente del escrito? La producción fotográfica resulta aún más difícil de delimitar puesto que, aún hoy, en muchos casos las imágenes son realizadas con fines ilustrativos.
- 26 Ruby, “Los últimos 20 años de la antropología visual—una revisión crítica.” (2007).
- 27 Mac Dougall, “The Visual in Anthropology”. *Op. cit.*
- 28 Worth y Adair, *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology* (1997).
- 29 Jay, “Cultural relativism and the visual turn” (2002): Pp. 267-278. Véase una discusión al respecto en Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” (2004), y AA.VV., “Respuestas a ‘El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales’” (2004).
- 30 “It is therefore appropriate to consider a photograph as a multilayered object in which meaning derived from a symbiotic relationship between materiality, content and context”, Sassoon, “Photographic materiality in the age of digital reproduction” (2004). P. 189.
- 31 Roca, “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social” (2004). P. 3.
- 32 Las representaciones son a la vez un *proceso* (son pensamientos constituyentes) y un *producto* (de pensamientos constituidos). En una relación dialéctica, se elaboran sobre algo preexistente: lo social, y funcionan como sistema de recepción, de referencia, a partir del cual se transforman, integran y apropian elementos nuevos, constituyendo modos de pensamiento práctico, guías para la acción concreta sobre los hombres y las cosas, y creando un universo mental consensuado. Jodelet, “Réflexions sur le traitement de la notion de représentation sociale en psychologie sociale” (1984). Pp. 29-31.
- 33 Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004).
- 34 Utilizamos aquí el término *documentar* como categoría nativa de los fotoperiodistas coordinadores del taller. El género documental supone un compromiso de parte del autor con la realidad que fotografía. Las imágenes adquieren un carácter de denuncia de las malas condiciones de vida de los sujetos fotografiados (tradicionalmente los pobres, excluidos, enfermos, indígenas, etcétera) apuntando a lograr un cambio en la sociedad, sin por ello abandonar una búsqueda estética que facilite la sensibilidad del espectador ante la imagen. Como se verá a continuación, esta definición no estaba exenta de tensiones en la interacción con los jóvenes.
- 35 D’Angelo, “Representaciones juveniles en la pobreza: negociando la propia imagen con los estereotipos. Un taller de fotografía en Isla Maciel, Gran Buenos Aires” *Op.cit.* Pp. 65-82.
- 36 Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. *Ob. cit* y Moreira, *Retratos de familia. Leitura da fotografia histórica*. *Op. cit.*
- 37 Torricella, “Sensibilidades e imágenes generizadas del ‘yo’ en la década del ‘40. Lo visual y el dispositivo fotográfico en la construcción de la masculinidad” *Op. cit.* Pp. 199-234.
- 38 Moxey, “Visual studies and the iconic turn”. (2008). Pp. 131-146. La imagen no puede ser considerada exclusivamente ni como un instrumento manipulable, ni como una fuente autónoma de agencia con sus propias intenciones y significados. Mitchell, “Showing seeing: a critique of visual culture”. (2002). P. 175.
- 39 Hall, “Encoding/etecoding” (1980). Pp. 128-38.
- 40 Ricouer, *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. (1985).
- 41 Bakewell, “Image Acts”. (1998). Pp. 22-32.
- 42 Dubois, *Op. cit.* P. 51.
- 43 La pose, las expectativas, etcétera.
- 44 Mitchell, “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”. *Op. cit.*
- 45 Con este término se designa a quienes excluidos del mercado de trabajo se han visto obligados en los últimos años

- a vivir de la venta de cartones, metales y plásticos que juntan de la basura, incluso con ayuda de sus hijos, para el reciclado.
- 46 Como producto de la movilización popular que se produjo en diciembre de 2001, se crearon asambleas en muchos barrios de la ciudad de Buenos Aires con el objetivo de generar acciones colectivas.
- 47 La fotografía de identificación utilizada por la policía y la “ciencia médica” dan cuenta de cómo el rostro y la apariencia corporal se convirtieron en individuaciones del sujeto. Didi-Huberman, *Invention of hysteria* (2003), y Sozzo, “Retratando al *homo criminalis*. Esencialismo y diferencia en las representaciones ‘profanas’ del delincuente en la *Revista Criminal* (Buenos Aires, 1873)” (2007).
- 48 Bahía, “Imágenes que hablan. El uso de la fotografía en la investigación de campo”. (2003). Pp. 167-176.
- 49 Pollock, “Missing women: rethinking early thoughts on images of women”. (2000). Pp. 229-246.
- 50 Entrevista realizada a la señora Susana por Andrea Torricella, el 5 de junio de 2007 en Mar del Plata, Argentina.
- 51 Edholm, “Beyond the mirror: women’s self portraits”. (1992). Pp. 333-342.
- 52 Bezerra de Meneses, “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. (2003) y “A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico” *Op. cit.*
- 53 Moxey, *Visual Studies and the Iconic Turn. Op. cit.*