



**Título: FOTOGRAFÍA, COMUNICACIÓN E IDENTIDAD(ES): REVISANDO LECTURAS Y PERSPECTIVAS**

**Autor:** Cleopatra Barrios

**Institución de pertenencia:** Universidad Nacional del Nordeste/CONICET

**Contacto:** cleopatrabarrios@hotmail.com

**Área de interés:** Teorías y Metodologías de la Investigación en Comunicación

**Palabras claves:** Imagen-acto, imagen-identidad, lectura performancial

**RESUMEN**

Diferentes aspectos de la producción y la re-producción fotográfica han sido arduamente abordados desde enfoques diversos especialmente desde que el denominado fenómeno de la “democratización del arte” reivindicó el lugar central de la imagen en las reflexiones sobre la construcción de memorias, imaginarios y la adscripción de identidades en las sociedades desde la era de la reproductibilidad técnica.

De hecho actualmente la sola consideración de la fotografía como uno de los modos de representación indicial-iconográfica más difundida y electa por mayoría de las personas para percibirse, construirse una imagen de sí y darse a ver, justifica redoblar esfuerzos e interrogarnos acerca de las estrategias de puesta en discurso que la foto entrama.

En este marco este trabajo situado en el campo de los estudios de Comunicación/Cultura busca revisar lecturas y perspectivas muy poco visitadas desde nuestras reflexiones y que consideramos son necesarias a la hora de interrogar a la fotografía desde los procesos y las prácticas y; entender los modos de codificación y de-codificación del hecho fotográfico como producción cultural.

En esta línea se propone retomar los aportes de la semiótica, la teoría-estética fotográfica, los estudios culturales, los estudios visuales y la antropología visual para construir una perspectiva de lectura performancial y también procesual de “lo fotográfico”, entendido como acto semiótico-comunicativo fundamental a partir del cual las prácticas socio-culturales cobran sentido y se reproducen. En este sentido se ponen



en diálogo algunas categorías analíticas que consideramos productivas para los objetivos trazados: acto fotográfico, performance fotográfica, imagen-acto e imagen-identidad.

## INTRODUCCIÓN

Diferentes aspectos de la producción y la re-producción fotográfica han sido arduamente abordados desde enfoques diversos<sup>1</sup> especialmente desde que el denominado fenómeno de la “democratización del arte” reivindicó el lugar central de la imagen en las reflexiones sobre la construcción de memorias, imaginarios y la adscripción de identidades en las sociedades desde la era de la reproductibilidad técnica. En el campo de las investigaciones del periodismo y la comunicación los estudios sobre la fotografía aluden principalmente al uso de las categorías de anclaje y relevo, connotación y denotación bartheanos, o el análisis del signo peirciano, con aportaciones de la sociología o de la crítica cultural, entre otros, pero en su mayoría circunscriptos al análisis de los textos lingüísticos que introducen su circulación y reproducción a través de los medios de comunicación masiva.

En este marco quiero plantear un regreso más detenido y reflexivo a los procesos de codificación y de-codificación de la fotografía haciendo foco en el acto que la produce. Atendiendo a la requisitoria de Jesús Martín Barbero (1984) y los estudiosos de la Comunicación/Cultura (Schmucler, 1984), de alguna manera apunto a problematizar a la fotografía ligada a las prácticas y actos de fotografiar como un lugares que permiten pensar desde otro ángulo los procesos de socialización y reproducción de la cultura a través de las imágenes, ello sin desatender su análisis vinculado a los medios.

Busco entender a la fotografía como producto pero también como práctica significativa, articulada a diversas prácticas socio-culturales, discursos e imaginarios, dotada de un poder de performatividad y agencia que le posibilita proliferar, reproducirse cambiando de carácter en su circulación; y actuar de forma diversa en la producción de significados



identitarios a través de los actos de visualidad (Dubois, 2008; Hall, 2010; Butler, 2002, Guash, 2003, Mitchell, 2003; Moxey, 2009).

En este sentido, como práctica la foto se configura entre *actos de ver* y *dar a ver* que resultan de “la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación (intereses de género, de clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades)” (Brea, 2005: 9).

Ello invita a entender a la imagen fotográfica antes que nada como espacio/acto de articulaciones dialógicas, de cruce, intersección de experiencias y posiciones diversas, donde de ese “trenzado de operadores” también juegan un rol central en definición de “lo fotográfico” las formas de presencia del cuerpo, el gesto de fotógrafos y fotografiados, sus cualidades afectivas, poéticas y estéticas atravesadas por intereses propios y ajenos específicos y vinculadas a un entorno también concreto como componentes centrales de la comunicación.

En esta línea este análisis de la fotografía exige una mayor apertura hacia la consideración de su dimensión procesual, que nos aleja de la concepción del significado como algo dado y natural, y llama a entenderla desde su *performance*, en su condición de acto presente. Es decir, reflexionar tanto de acuerdo a las formas e instancias en la que la fotografía como signo indicial-iconográfico circula y es exhibida en función de determinados intereses, como en la que es producida (Green, 2007; Giordano, 2004).

Esa lectura del proceso no se ajusta sólo a lo referente a la imagen sino es la perspectiva en la que nos posicionamos para entender todo proceso de comunicación, es decir no por fuera de los “conflictos históricos que los engendran, que los dinamizan y los cargan de sentido” (Barbero, 1989: 18).

Tomando las consideraciones de Hall (1980) sobre el funcionamiento del proceso de comunicación, esta reflexión propone construir una perspectiva de lectura *performancial* y también *procesual* de “lo fotográfico” que posibilite abrir el camino a la indagación de los modos de codificación y de-codificación, en este caso del hecho fotográfico



como producción cultural (Hall, 1980; Barbero, 2003; Buxo i Rey, 1998; Green, 2007).

Esto desde el punto de vista procedimental teórico-analítico lleva como dice Benjamin a “encontrar los fragmentos, descifrar cómo se ensamblan y ver cómo se puede hacer una incisión quirúrgica en ellos, montando y desmontando sus medios e instrumentos” (Hall, 2010[1985]:80).

### **LECTURA I: FOTOGRAFIAR Y PROYECTAR UNA IMAGEN-IDENTIDAD**

Iniciaré este apartado con el relato de una serie de experiencias que han servido de disparador de esta reflexión que no tiene como fin ahondar en los detalles de los casos narrados<sup>2</sup> y sí en las conjeturas teóricas-metodológicas para aportar al abordaje de la fotografía en relación con la identidad en el campo de la Comunicación/Cultura<sup>3</sup>.

La primera tuvo lugar hace más de un año en Humahuaca, un poblado ubicado en la Región de la Puna en la provincia de Jujuy, Argentina, en la frontera con Bolivia. Me encontraba en inmediaciones al Monumento a los Héroes de la Independencia, ubicado en el centro de la localidad y veía que a sus pies se extendían hileras de puestos de artesanías multicolores. Las cholitas con sus guaguas<sup>4</sup> vistiendo largas polleras, ponchos y amplios sombreros ofrecían empanadas de papa y algún que otro recuerdo. Ellas constituían ante la mirada extraña los personajes ideales del altiplano que cualquiera desearía encontrar para inmortalizar en una postal. Saqué mi cámara y tomé varias fotos de planos generales hasta que de pronto la lente de mi cámara frenó ante una guagüita que muy coqueta posaba pero que de pronto me hizo señas para que me detuviese. Se acercó y extendió su mano pidiendo propina a cambio de la captura de su imagen.

Allí recordé aquel pasaje en el que Barthes afirma que cuando los sujetos se sienten observados por el objetivo se constituyen en el acto de posar, fabrican instantáneamente otro cuerpo, se transforman por adelantado en imagen y agrega: “dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o la mortifica, según su capricho” (Barthes, 1989: 40-41).



Al estar frente a la guagua me preguntaba ¿qué tanto de real y qué tanto de construido hay en su imagen? Evidentemente esa construcción que operaba en su cuerpo, en su pose y en su atuendo había transitado un proceso un poco más largo, o al menos más complejo en el sentido que pudo haber estado previamente pensado (tal vez para atraer al turista ansioso de imágenes “otras” en la que también yo había caído) en comparación de aquella “fabricación” de otro cuerpo que surge al sentirse mirados de un instante para otro por el lente de un objetivo al que hace referencia Barthes.

Sin embargo, más allá de lo que hubiera habido de cálculo o reacción instantánea, en este caso concreto lo significativo para mí era tomar conciencia de la gran influencia que puede ejercer el sujeto retratado sobre la escena fotografiada.

Sin lugar a dudas esa jornada en Humahuaca fue reveladora. Caminaba por el lugar otro visitante, extranjero deduje por su fisonomía, con una cámara fotográfica de lente abrumadora y en el momento que focaliza para fotografiar un puesto de artesanos, un muchacho sentado allí, también se lo podía identificar como lugareño por sus rasgos físicos, se levanta, lo detiene y le reprocha no haberle consultado para tomar esa imagen. Cuando me acerqué al lugar del incidente logré escuchar: “Ustedes vienen con sus cámaras gigantes a sacarnos fotos sin permiso y nosotros ni siquiera sabemos qué hacen después con esas fotos (...)”. La discusión seguía pero no pude saber más.

¿Acaso operaba allí cierta reacción de defensa de los derechos de imagen como signo de identidad individual, grupal y/o étnica ante una posible avanzada de la comercialización turística banalizante? Se podrían plantear varios interrogantes para ahondar en este sentido, no obstante lo cierto es que particularmente esta situación me llevó a discutir, entre otras cuestiones, la distancia “objetiva” que se planteó históricamente entre fotógrafo y fotografiado como uno de los atributos más valorados del registro fotográfico.

De hecho, entiendo que el joven artesano intentaba hacerle comprender al fotógrafo que su imagen era más que un simple objeto fotografiado, que ella condensaba su



experiencia de sujeto concreto y que por ende él tenía la capacidad y el derecho de intervenir en la escena para decidir cómo, cuándo y a cambio de qué ser fotografiado.

Estas dos anécdotas me conectaron inmediatamente a las observaciones en campo de actos fotográficos desarrollados en festividades religiosas populares de la provincia de Corrientes que forman parte de mi objeto de estudio en una investigación mayor. Particularmente en el predio del santuario del Gaucho Gil, en la localidad de Mercedes hace dos años y en el día central de la fiesta presencié un intercambio producido entre este fotógrafo y un fotografiado que aquí traigo a colación.

El fotografiado era un hombre de aproximadamente 30 años de edad, de contextura delgada y estatura mediana, que en medio del calor sofocante del mediodía en el predio festivo lucía un tatuaje de espalda completa con la iconografía del Gauchito. Era realmente llamativo ver aquella gran imagen impresa en su torso desnudo paseándose entre la multitud. El fotógrafo pidió permiso para tomarle una foto y éste accedió y posó. Luego el devoto solicitó ver la foto y reclamó que le sacara otra. Se repitió el procedimiento y al volver a revisar la nueva imagen, esta vez sí se vio a gusto. Preguntó detalles sobre el espacio y fecha de su publicación y dio su consentimiento. Particularmente, las acciones del fotografiado, de verse a sí mismo, gustarse o no gustarse, imaginarse de determinada manera y no otra en función de deseos y expectativas puestas en la difusión, así como en la posibilidad de perpetuación de un concepto visual de sí mismo y decidir volver a posar, abre la pregunta que aquí formulo sobre los modos de construcción de la “imagen de identidad” –idea que desarrollamos más adelante– y que se activa en el acto fotográfico.

Esta instancia experiencial y otras observadas en las que fotografiados que al sentirse interpelados por la cámara espontáneamente y automáticamente se constituyen en el acto de posar<sup>5</sup>, o todo lo contrario se corren de la dirección del objetivo negándose ser retratados, o bien reprochan a los fotógrafos el “arrebato” de su imagen por no peticionar su consentimiento, todas situaciones que aquí no detallo por falta de espacio, me llevaron a cuestionar: 1) la distancia “objetiva” que se planteó históricamente entre



fotógrafo y fotografiado como uno de los atributos más valorados del registro fotográfico<sup>6</sup>, 2) la consideración de lo fotografiado como mero objeto fácilmente cosificable y 3) la idea de pasividad o alienación que adoptan los sujetos retratados ante la cámara<sup>7</sup>.

Por el contrario, los actos observados me llevaron a cuestionar esas concepciones desde la noción de subjetividad de la toma, donde observo que el sujeto retratado puede ejercer gran influencia sobre la escena fotografiada. Es decir, así como el fotógrafo, que en tanto autor posee cierta “autoridad” en la modelización de la imagen, el fotografiado en ciertas instancias actúa como “filtro cultural” (Kossoy, 2001:35) proyectando su interés en el acto que determina la construcción de la foto, por ejemplo reaccionando en defensa de los derechos su imagen como signo de identidad de sujeto concreto.

Sin olvidar que también dejan sus marcas las circunstancias y las condiciones socio-históricas de producción, desde esta perspectiva el fotografiado adquiere status de “co-productor”.

Este aspecto lo desarrolla Buxó i Rey, quien convoca a entender que “la gente no simplemente se deja tomar una foto, sino que actúa activa y retóricamente construyendo su imagen”. Que los sujetos plantean un “uso simbólico” de su cuerpo a través de sus formas de exhibición, presentación, escenificación de un “yo cultural” que “no es un simple objeto natural (...) esencial (...) preexistiendo para ser modelada, ni un producto estable de uno mismo, sino que se trata de un yo inestable y experiencial según la variedad de situaciones y las relaciones de poder” (Buxó i Rey, 1998: 182).

Ciertamente lo expuesto confirma que lo trascendente en la lectura de una fotografía no es interrogarse sobre su grado de verosimilitud sino sobre las particulares condiciones de producción que la anteceden y configuran como una materialidad significativa única (Alvarado y Giordano, 2007).

## **LECTURA II: LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN-ACTO,**



Lo observado me condujo a reflexionar sobre la noción “imagen-acto”, que retomando el pensamiento de Charles Peirce, Phillippe Dubois trabaja en su texto sobre el acto fotográfico. Allí insiste en la trascendencia del análisis del signo fotográfico “no sólo teniendo en cuenta el mensaje como tal sino también y sobre todo el modo de producción del mismo”. Al respecto dice el autor: “Con Peirce uno se percata de que no es posible definir el signo fotográfico fuera de sus circunstancias: no es posible pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y su eficacia pragmática” (Dubois, 2008: 61).

La reflexión del investigador francés invita a la superación de la concepción primaria de la fotografía vinculada a la idea de mimesis. Anula la posibilidad de pensar a la foto con la lente del tecnocentrismo con que se la concibió y se la valoró desde sus inicios, o sea como aquella técnica capaz de documentar fielmente la realidad prácticamente sin la intervención del hombre, sino más bien exige atender a su condición de “dispositivo formateador/per-formativo, mnemo semiótico/comunicativo” (García, 2012: 33).

Esa configuración compleja de la imagen supone que su indagación debe ver “el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de la imagen con su situación referencial, tanto en el momento de la producción como en el de la recepción” (Dubois, 2008: 61).

Un proceso que como tal define a la fotografía como artefacto cultural devenido de una práctica capaz de disparar resultados y efectos desconcertantes, en el sentido que se construye por posiciones geopolíticas determinadas donde el fotógrafo deja sus marcas de acción, al igual que el fotografiado, así como otras visiones y las condiciones históricas y de circunstancia determinantes.

Ahora bien, asumir la lectura de la fotografía desde la acción misma de fotografiar implica, en principio, la aplicación de una lectura *performancial*. Es decir, entender que el significado y la interpretación de la imagen dependen de su *performance*, siendo la contextualización el proceso mediante el cual el *performer* (fotógrafos y fotografiados)





incluye sus marcas para que las imágenes que surgen tengan un determinado sentido para el público en el incesante devenir del proceso comunicativo<sup>8</sup>.

Refiero a la acción de fotografiar como *performance* en la medida que, al decir de Buxó i Rey en su relectura de Guattari y Deleuze, la cámara se presenta como un “tercer ojo” al que el fotografiado le devuelve la mirada, entrando y saliendo del discurso con su cuerpo y sus gestos en la plena manifestación de diversas sensaciones, afecciones y conceptos. “No se trata sólo de un acto referencial sino que significa por sí mismo” (Buxó i Rey, 1998: 183).

En otras palabras, al decir de Green y la imagen cobra existencia y sentido al actuarse. Al respecto Green y Lowry enfatizan la acción como constitutiva y definitoria de las imágenes fotográficas: “Las fotografías no son indiciales sólo porque la luz se registre en un instante sobre la porción de película fotosensible sino, primero y ante todo porque se hicieron” (Green y Lowry, 2007:50)

Esa actuación enfrenta por un lado una relación ineludible con el azar que le dota de un haz de novedad, de irrepetibilidad y a la toma, ya que lleva a sortear las condiciones espacio-temporales y ambientales por momentos imprevisibles. Es en este aspecto que la fotografía sucede, es acción efímera, fragmentaria y muchas veces incalculable.

Por otro lado la foto más allá del registro habla del testigo que captura el acontecimiento, de la mirada construida y ello nos remite ineludiblemente a la presencia del autor que al señalar, *per-forma* lo que ocurre. La afirmación de esa presencia nos enseña que más allá de ese doble rastro de lo real que alberga la fotografía –la huella de la escena de un acontecimiento y el gesto indicador del fotógrafo que declara que el hecho se está produciendo (Green y Lowry, 2007)– siempre hay alguien que opera e interviene ideológicamente para lograr ese “efecto de verdad” (Barthes, 2004).

Es decir que más allá de lo azaroso, conviven y formatean la fotografía los marcos mentales en los cuales los intervinientes se basan para producir y proyectar una determinada imagen y no otra de la realidad<sup>9</sup>.



Esto refiere al caso del fotógrafo que través del recorte fotográfico proyecta, en la medida de lo que el tiempo- espacio y lo efímero del acontecimiento lo permite y sobre condiciones precedentes que estructuran las codificaciones posibles, su intencionalidad, su modo de ver sobre lo representado; pero también del fotografiado que puede incidir, dependiendo de las circunstancias, y por ende intervenir en la escena fotografiada.

De esta manera, el producto fotográfico se presenta como un lugar de “articulación/desarticulación discursiva” (Hall, 2010; Groosberg, 2009 ), una trama que se configura atravesada por la lucha y/o la negociación de posiciones particulares, tendencias estéticas, intereses económicos e ideológicos de los medios para los cuales el fotógrafo cubre el evento o bien por intenciones de búsquedas personales y también se ve condicionada por las relaciones previamente establecidas por el fotógrafo en el espacio compartido con los sujetos retratados y las diversas condiciones espacio-ambientales y temporales en que ellos se insertan.

Ello da cuenta del proceso de “articulación parcial”, nunca definitiva o suturada (Hall, 2010) y siempre dialógica (Bajtín, 1985) de las subjetividades que el acto fotográfico supone. Un diálogo que se concibe en términos de Bajtín como “inconcluso”, que es la base de la generación y reproducción del sentido, de la re-memoración, de la comunicación<sup>10</sup>.

Entonces, el acto de fotografiar se transforma en un lugar de intersecciones, confluencia de pactos, un punto de encuentro donde conviven las ansias y los intereses de poseer el objeto que el fotógrafo se apresta a dar a ver, mientras que en el momento que éste que se precipita como poseedor algunas veces se topa con que está siendo poseído, interpelado por ese objeto que de pronto irrumpe en la escena en su carácter de sujeto activo, demandando participación en el proceso de construcción de la imagen.

### **LECTURA III: FOTO-PERFORMANCE E IMAGEN-IDENTIDAD**

Este recorrido en esta instancia de *performance* convoca a discutir nuevamente la noción de “imagen de identidad”. La dimensión identitaria se activa en el acto



fotográfico al tiempo no sólo del ejercicio de capturar de determinada forma y no otra y con ello clasificar, catalogar a lo fotografiado en relación con ciertos esquemas reguladores identitarios, a su vez influenciado por las limitaciones de su técnica y los regímenes de visibilidad establecidos, sino también al tiempo que el fotografiado se imagina y se crea así mismo. Y esta creación se da atendiendo “al propio decoro y la dignidad (...) para causar buena impresión, producir admiración, causar placer o incluso hacerse reconocer por los demás” (Buxó i Rey, 1998: 184). Procedimientos actitudinales que a la vez que se ven condicionadas, implican “la proyección de uno mismo” en una imagen que se desea conservar como testimonio de memoria.

La idea de proyección identitaria es desarrollada por Judith Butler quien la relaciona como un proceso en términos de “morfología imaginaria” que no remite a “una operación pre-social o pre-simbólica, sino que se trata de una operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles y morfológicas” (Butler, 2002:36).

Esa noción de esquemas reguladores evidencia que sería iluso pensar que existe en esa participación del acto de concepción de la imagen por parte tanto de fotógrafos y fotografiados algo puramente o solamente creativo sino que también responde a una lógica re-creativa y re-productiva de normas en la que la configuración y adscripción a ciertos rasgos iconográficos se asienta.

Ello da cuenta de una articulación de la práctica fotográfica con una estructura de condiciones dadas que habilitan en un momento también determinado el repertorio imaginario disponible, basada en elementos y rasgos compartidos, del cual las personas se valen para significar su realidad y la realidad de los otros a través de la imagen, el cuerpo y las prácticas.

De este modo la fotografía que *en y desde* las prácticas socio-culturales se configuran, siendo como acto parte constitutiva de éstas, suponen una construcción simbólica y cultural atravesada por “múltiples representaciones en ese campo de experiencias, creencias, saberes compartidos” (Guido, 2006: 33).



## REFLEXIONES FINALES

La invitación de este artículo fue a interrogar acerca de los “hacedores” de la fotografía desde el seno de la práctica de fotografiar como un aporte a la lectura de la circulación y re-significación de las imágenes vinculadas a la enunciación mediática tan difundida en nuestro campo de estudios.

Entendiendo junto a Hall (1981; 2010) que los efectos que producen los textos mediáticos no son directos sino mediados a través de otros procesos que se dan en el marco de la producción de sentidos compartidos en determinadas condiciones históricas, es que considero trascendente volver a preguntarnos sobre el acto fotográfico y las posiciones de sus actores como instancia central para entender las condiciones de producción de las imágenes. Más aún cuando el análisis se centra en fotografías contemporáneas donde las acciones de fotografiar (*performances* fotográficas) pueden ser observadas desde el trabajo de campo y enriquecidas con el relevamiento de testimonios posibilitando el aporte de “miradas otras” al abordaje de las imágenes. Incluso aquellas que forman parte del texto mediático, cuya reflexión muchas veces se reduce a la consideración de los intereses editoriales coyunturales, objetivos de impacto y venta y una descripción escueta de contextos de producción de las imágenes.

Entonces la relevancia de esta propuesta de abordaje interdisciplinar apunta a dotar de mayor densidad al análisis de las fotografías en el campo de la comunicación/ cultura, aportando incluso a la reflexión sobre el uso que las retóricas ideológicas de los medios hacen de ellas, esto en la medida que el recorte de estudio lo posibilite. Aquí me debo otro apartado para explicitar más allá de los alcances, también de los límites de esta propuesta.

No obstante, desde el punto de vista metodológico, siguiendo el enfoque que postula Poole (2004) desde el método de la “economía visual” lo planteado permite comprender más exhaustivamente la *producción* de las imágenes. Esto es contemplando tanto a los



“hacedores” de imágenes como al contexto social, ideológico y técnico en que surgen como parte de procesos múltiples de recepción, apropiación y resignificación que se entraman en una semiosis social más amplia, donde las diversas capas de circulación y recepción exigen a su vez atender a los aspectos tecnológicos de reproducción de imágenes y explorar los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes son apreciadas, interpretadas y reciben un valor histórico, científico y estético determinado. Todas instancias que siguiendo a Hall (1980) no pueden concebirse de manera lineal y con límites definidos, sino como un compleja estructura de relaciones entre estos momentos de la comunicación.

## NOTAS

---

1 Las discusiones al respecto pueden consultarse en Barthes (1989), Kossoy (2000), Bourdieu (2003), Benjamin (1989), Freund (1993) Sontag (2005), Soulages (2005), Berger (2011), Dubois (2008) Lemagny (2008), Sorlin (2004), Fontcuberta (2010), entre otros.

2 Al respecto ver más en Barrios (2013).

3 Estas reflexiones forman parte mayor que indaga las representaciones fotográficas de prácticas religiosas en Corrientes, financiada por una beca doctoral de CONICET dirigido por las doctoras Mariana Giordano y Alejandra Cebrelli. Integra a su vez los trayectos de lectura y reflexión del proyecto “Representaciones sociales, identidades y territorios en el cambio del paradigma comunicacional”, financiado por el CIUNSa y dirigido por la Dra. Alejandra Cebrelli.

4 Cholas y guaguas es la denominación que adquieren en la zona del altiplano las mujeres indígenas y mestizas y sus niños o bebés, generalmente dedicadas a labores agropecuarias y/o artesanales y de atuendo particular que se ha transformado en un ícono folclórico de la región que incluye a Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y el Noroeste argentino.



5 Esto recuerda aquel pasaje en el que Barthes afirma que cuando los sujetos se sienten observados por el objetivo se fabrican instantáneamente otro cuerpo, se transforman por adelantado en imagen y agrega: “dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o la mortifica, según su capricho” (Barthes, 1989: 40-41).

6 Esta objetividad ha sido ampliamente discutida desde diversos campos de las ciencias humanas a partir de los años sesenta y al respecto los diferentes abordajes acordaron en concluir que la fotografía a la vez que es testimonio/documento también es artificio/creación.

7 Esto constata la posición activa de los fotografiados y en este contexto la tesis de la manipulación, como afirma Ford, es solo concebible como utopía (1982). Por otra parte, en la línea de los planteos de Barbero, ello implica comprender que si bien sus inicios la cultura de masas responde a los intereses de homogeneización religiosa y centralización política, también “abre a las clases populares el acceso a la cultura hegemónica” y “les da a esas clases la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia” (Barbero, 2003: 133).

8 Para Sánchez Carretero la lectura *performancial* del fenómeno fotográfico supone hacer hincapié en el acto de hacer fotos, así como de mostrarlas, guardarlas o utilizarlas. La autora distingue al menos tres momentos de la *performance* fotográfica: “las performances de producción: los momentos en que se toman las fotos. Las de recepción: cuando se mira la foto por primera vez y hasta que llega a destino. Así como la performance estática, que consiste en la decoración de la casa con fotos familiares, en paredes, vitrinas” (Sánchez Carretero, 2005: 213). El tipo de análisis performancial nos remite, entre otros, por un lado a los estudios de Dell Hymes con el desarrollo del concepto de competencia comunicativa (1972), a partir del cual la construcción del sentido no puede ser abordada sólo teniendo en cuenta los significados explícitos o literales de lo que se dice sino también lo que se quiere decir, teniendo en cuenta lo implícito y las inferencias culturales, ideológicas y psicológicas contenidas en el uso del lenguaje en un momento dado. Por otro lado es referencia obligada el aporte de Austin



(1982) quien sostiene que la emisión de ciertos enunciados no sólo implica hablar o comunicar sino también realizar una acción. La enunciación es comprendida aquí como un lenguaje preformativo.

9 Refiere a “los lenguajes, los conceptos, las categorías, la imaginería del pensamiento y los sistemas de representación que las diferentes clases y grupos sociales utilizan para (...) hacer entendible la manera en que funciona la sociedad”, esto es a lo que Hall llama ideología (Hall, 2010:134).

10 En este sentido, Bajtín dirá: “La vida es dialógica por naturaleza (...) El hombre participa de este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso” (Bajtín, 1985:334).

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALVARADO, M y GIORDANO, M (2007) “Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a Tierra del Fuego”, en *Magallania*, pp. 15-36.

BAJTIN, M. (1985) *La estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona.

------(2004) “El efecto de lo real”, en AA.VV *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*. Quadrata, Buenos Aires.

BARRIOS, C. (2013). “Actuar, fotografiar, performar identidades en y desde prácticas de religiosidad popular en la provincia de Corrientes”, en Giordano M, Sudar, L e Isler, R (edits) *Memoria e Imaginario del Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen*. Prohistoria, Rosario, pp 89-115.

BENJAMIN, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus Ediciones, Buenos Aires.

BERGER, J. (2011). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BREA, J.L (2005). *Hacia una epistemología de los estudios visuales*. Akal, Barcelona.



- 
- BUTLER, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Buenos Aires.
- BUXO I REY (1998) "Mirarse y agenciarse. Espacios estéticos de la performance fotográfica", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LIII, Madrid, pp 175-190.
- DUBOIS, P. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca, Buenos Aires.
- FONTCOUBERTA, J. (ed.) (2003). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona.
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona.
- GARCÍA, M. (2012). (2012) *Exploraciones discursivas*, UNaM, Posadas, Disponible en <http://www.programadesemiotica.edu.ar/publicaciones>, acceso el 30/07/12.
- GIORDANO, M.(2004) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. Al Margen, Buenos Aires.
- GREEN, D.y LOWRY, J. (2007) "De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica", en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, pp 47-62.
- GROSSBERG, L. (2009) "El Corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad", en *Tabula Rasa* N°10, Bogotá, pp. 13-48.
- GUASH, A. M. (2003) "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", en *Revista de Estudios Visuales* número 1, pp. 9-16. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
- GUIDO, R (2006) "Cuerpo: soporte y productor de múltiples imágenes", en *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*. Matoso, Elina (comp.) Letra Viva, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- HALL, S. (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo, E; Walsh, C. y Vich, V (edit), Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, Envió Editores, Popayán.





----- (2003) “Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, en Stuart Hall, Paul Du Gay (coords), Amorrortu, Madrid, pp. 13-39.

----- (1981) “La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico”, en CURRAN, James y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas*, México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1980) “Codificar/Decodificar”, en *Culture, media y Lenguaje*, London, Hutchinson, pp. 129-139.

KOSSOY, B. (2001) *Historia y fotografía*, La Marca, Buenos Aires.

LEMAGNY, J.C.(2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. La Marca, Buenos Aires.

MARTÍN-BARBERO, J. (1989) *Procesos de Comunicación y Matrices de Cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. FELAFACS GG. Ediciones G. Gili, México.

----- (2003) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.

MITCHELL, W. J. T. (2003) “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales I*, pp. 19-40.

MOXEY, K. (2009): “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Revista de Estudios Visuales*, N° 6, pp 8-27, Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

POOLE, D. (2004) *Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, Lima.

SÁNCHEZ CARRERETERO, C. (2005). “A Madrid con amor. La Performance fotográfica como hilo conductor de narrativas”. En AAVV. *Maneras de Mirar*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

SCHMUCLER, H. (1984). “Un proyecto de comunicación/ cultura”, en revista *Comunicación y cultura*, N°12, Galerma, México.

SONTAG, S. (2005). *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona.

12 / 13 / 14  
SEPTIEMBRE / 2013

**XVII**  
JORNADAS  
NACIONALES  
DE INVESTIGADORES  
EN COMUNICACIÓN



Universidad Nacional de General Sarmiento  
Licenciatura en Comunicación (IDH)  
Provincia de Buenos Aires

**Red**  
NACIONAL  
de investigadores en  
COMUNICACIÓN

UNGS

<http://www.redcomunicacion.org/>

ISSN 1852-0308

---

SORLIN, P. (1997) *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. La Marca, Buenos Aires.

SOULAGES, F. (2005) *Estética de la fotografía*. La Marca, Buenos Aires.