

The logo for the journal EMPIRIA, featuring the word in a bold, serif font.

EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales

ISSN: 1139-5737

ISSN: 2174-0682

[empiria@poli.uned.es](mailto:empiria@poli.uned.es)

Universidad Nacional de Educación a Distancia

España

Torricella, Andrea

De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la de práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales

EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales, núm. 40, 2018, Mayo-, pp. 41-64

Universidad Nacional de Educación a Distancia

España

DOI: <https://doi.org/10.5944/empiria.40.2018.22010>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297165116003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

The Redalyc logo, featuring the word 'redalyc' in a stylized font with a red dot above the 'i'.

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

*De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la de práctica y su aplicación en una caso de estudio con fotografías familiares personales.*

*Theoretical-methodological trips and maps. Logbook of a journey between the notion of visual representation as a reflection to one of practice and its application in a case study with personal family photographs.*

ANDREA TORRICELLA

Universidad Nacional de Mar del Plata  
andreatorricella@gmail.com (ARGENTINA)

**Recibido:** 10.09 2017

**Aceptado:** 24.04.2018

“After returning from your travels, however, the object constructed turns out to no longer be the ‘thing’ that so fascinated you when you chose it. It has become a living creature, embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel splattered onto it, and that surround it like a ‘field’” (Bal, 2007: 1-2)

“No todos los nómades son viajeros del mundo; algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno se aparte físicamente de su hábitat. Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar” (Braidotti, 2000: 31)

## RESUMEN

En este artículo se pretende dar cuenta de la metodología elaborada en una investigación con fotografías familiares y personales. La metodología porta la huella de los viajes disciplinares que se realizaron en torno a la noción de representación. A lo largo de este viaje, es posible identificar ciertas transformaciones en los sentidos de la noción de representación. Por un lado, el abandono de una idea referencial y heterónoma de la representación visual, en aras de la ponderación de sus modos de producir significados y de su capacidad de agencia. Por otro, el paso de su utilización exclusiva como fuentes de información empírica hacia su consideración como objetos con una vida social y cultural y la relevancia de los modos de ver de una determinada época.

Se analizarán las aproximaciones de la historia, la historia del arte, los estudios de género y los estudios visuales. ¿Cómo resolver las distintas y distantes respuestas ante el significado de una imagen? Haremos explícita nuestra propuesta metodológica para dar una respuesta a esta pregunta. La intención es ponderar de modo coral las instancias de producción y uso de las imágenes así como su contenido y la relación con otras representaciones. El objetivo que subyace a esta apuesta metodológica es analizar la cualidad agencial de las representaciones visuales en la construcción de lo social. Será central la noción de performatividad que se utiliza en los estudios de género. A través de esta noción y de prácticas de re-presentación podemos rastrear cómo las imágenes hacen algo específico en la construcción de diferencias sociales, cómo se vinculan con un contexto más amplio, qué hacen los espectadores con ellas y qué posibilidades hay de resistencias.

## PALABRAS CLAVE

Imagen; producción; consumo; representación; Estudios de Género.

## ABSTRACT

This article aims to explain the methodology developed in a research with family and personal photographs. The methodology bears the imprint of the disciplinary journeys that were made around the notion of representation. Throughout this journey, it is possible to identify certain transformations in the senses of this notion. On the one hand, the abandonment of a referential and heteronomous idea of visual representation, for the sake of considering their ways of producing meanings and their capacity for agency. On the other hand, the passage from its exclusive use as sources of empirical information towards its consideration as objects with a social and cultural life and the relevance of the ways of seeing of a determined epoch.

Approaches from history, art history, gender studies and visual studies will be analyzed. How to solve different and distant answers to the meaning of an image? We will make explicit our methodological proposal to give an answer to this question. The intention is to ponder in a choral way the instances of production and use of the images as well as their content and the relationship with other representations. The objective underlying this methodological approach is to analyze the agencial quality of visual representations in the construction of the social. The notion of performativity that is used in gender studies will be central. Through this notion and practices of re-presentation we can trace how the images do something specific in the construction of social differences, how they are linked to a wider context, what the spectators do with them and what possibilities there are resistances.

## KEY WORDS

Image; production; consumption; representation; Gender Studies

## 1. INTRODUCCIÓN

De cierta manera, una investigación es un viaje, en el cual el objeto de estudio que existía al inicio se ha transformado completamente al final de la travesía. Este artículo se propone hacer explícitas las mutaciones teórico-metodológicas que se fueron dando sobre un objeto de estudio. Si bien las reflexiones que aquí desarrollaré no son empíricas en un sentido clásico, sí se originan una investigación en particular. El objetivo de este artículo dar a conocer una trayectoria teórica por distintos campos académicos en torno a la cuestión de las representaciones visuales en general y de la fotografía analógica en particular que resultaron en una noción metodológica de representación en tanto práctica. Dicha noción fue utilizada en una investigación cualitativa sobre los cambios en las representaciones visuales sobre la vida familiar y el género mediante fotografías que las personas atesoraban en sus casas y que estaban datadas aproximadamente entre 1930 y 1960 en Argentina (Torricella, 2012). Este artículo no se referirá a las conclusiones empíricas de la investigación sino que mostrará los giros metodológicos sugeridos.

Tradicionalmente, en los estudios sobre las fotografías analógicas de la vida familiar, éstas han sido subestimadas por la ausencia de creatividad, por la reiteración de motivos y por su ordinariez (mediocridad<sup>1</sup>) como objetos. Las fotografías solo reflejarían aspectos de aquellos grupos sociales que las construyeron (la clase, el status, el género). El contenido de las imágenes, lo que ellas muestran, ha sido el aspecto más ponderado para su abordaje metodológico. La opción

---

<sup>1</sup> Ver Bourdieu, donde se refiere a estas como un arte medio, mediano, mediocre, a medio camino entre el arte y la vulgaridad (2003).

metodológica que quisiéramos desarrollar aquí consiste en pensarlas como prácticas en la vida cotidiana, prácticas que implicaron la construcción de esas imágenes (en particular la toma, pero también las expectativas, los repertorios, las posibilidades tecnológicas, los géneros fotográficos, los contextos) y prácticas que se relacionaron con su vida posterior (contemplación, descartes, exhibición, preferencias, relatos, soportes). En este sentido, el contenido de las imágenes cobró otros sentidos. Por un lado nos permitió dar cuenta de lo que aquellas imágenes podían mostrar de sus contextos de elaboración, de su autoría y de la voz de los sujetos, pero también por otro, esas representaciones visuales formaban parte de los procesos de construcción de diferenciaciones sociales, de género, clase social, raciales y étnicas. Es decir, podíamos considerar estas prácticas como prácticas de diferenciación social en la que participaban los sujetos sociales de una manera activa y en donde la dimensión visual cobraba una relevancia que hasta entonces era ponderada más como reflejo o documento que como espacio de elaboración de lo social.

¿Cómo resolver las distintas y distantes respuestas ante el significado de una imagen? Stuart Hall propone justificar la propia lectura de las imágenes en relación al caso estudiado (Hall, 1997). Nuestra lectura fue resultado del viaje disciplinar por distintos espacios académicos que rodeaban el problema de investigación: la historia, los estudios de género y los estudios visuales. El artículo se propone recomponer este recorrido y señalar cómo dicho itinerario contribuyó a una interpretación de los distintos estratos que componen el significado de unas imágenes.

El objetivo de la primera parte del artículo es rastrear a modo de estado de la cuestión distintas conceptualizaciones y usos de tres nociones: *imágenes*, *representaciones* y *visualidades*. Nociones que han viajado entre disciplinas y tradiciones, en algunas oportunidades llevando consigo sus significados y, en otras, incluso cambiándolos (Mitchell, 1987; Bal, 2002). El itinerario teórico se inicia en el espacio de la historiografía y las otras dos estaciones por las que nos detendremos son los estudios de género y los estudios visuales. ¿Cómo se consideraba desde la historia a las imágenes y a la fotografía analógica? ¿Cómo se definieron las representaciones visuales desde los estudios de género? ¿Qué aportes realizaron a dichos conceptos los estudios visuales?

Luego de esta travesía, en la segunda parte haremos explícita la metodología que elaboramos y que tuvo como objetivo contemplar los distintos niveles a partir de los cuales las imágenes producen significados y construyen el mundo social: las instancias de su producción, su contenido y las vidas y usos posteriores como objetos. Ninguna imagen en general ni fotografía en particular es inseparable de los actos que la hacen posible (los de su producción, circulación y consumo)<sup>2</sup>. La propuesta es interpretar de manera coral la relación entre usos,

---

<sup>2</sup> Debido a que son reflexiones metodológicas que se originan en una investigación empírica con fotografías analógicas, las referencias bibliográficas se circunscriben a este género. Pero la lectura de tres niveles sugerida puede testarse con otras formas de producir imágenes, como la fotografía digital de más reciente existencia.

prácticas, materialidad y contenido. Consideramos que dicha lectura torna más complejas las explicaciones sobre el lugar de lo visual en los procesos de construcción social, que pueden ser aplicables a distintas investigaciones que tengan en juego esa dimensión.

## 2. UN ITINERARIO CON TRES ESTACIONES

### 2.1. Estación 1: Las perspectivas de la Historia

En el campo de la Historia del Arte, la preocupación y la reflexión metodológica sobre la imagen y la representación tuvo un desarrollo pionero. Tanto la Escuela de Aby Warburg (Burucúa, 2002) como la Historia Social y Cultural del Arte (Burckhardt, 2004; Huiizinga, 2001) han elaborado una serie de abordajes metodológicos a lo visual que todavía tienen gran actualidad. Uno de ellos es la Iconología de Erwin Panofsky. A diferencia de la iconografía (identificación de los objetos que componen una obra y del significado convencional), la iconología interpreta los principios subyacentes en cada obra que revelan el carácter de una cultura en determinada época (Burke, 2001). Este modo de leer las imágenes, como un testimonio ocular que representa una época, ha sido uno de los usos que más influencia tuvo entre los historiadores de la cultura en tanto les permitía acercarse al pasado a través de ese vestigio.

Otros estudios de Historia Social del Arte se preocuparon centralmente por los modos en que los sujetos observaban (esta bibliografía luego será situada como precursora en las genealogías de los Estudios Visuales). Uno de estos trabajos clásicos es el de Michael Baxandall sobre la pintura en el Quattrocento (Baxandall, 1978). A diferencia de las interpretaciones en relación al autor o al contenido, Baxandall analiza los modos culturalmente mutables de mirar los cuadros buscando lo que llamó “el ojo de la época”. Identifica tres clases de variables culturales que la mente convoca para interpretar una figura: un depósito de *patterns*, categorías y métodos de inferencia; el entrenamiento en una categoría de convenciones representativas; y la experiencia, sobre cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta (Baxandall, 1978).

En general, la Historia del Arte fue cuestionada por darle mayor relevancia al objeto, sin tener en cuenta las relaciones entre lo visto y el que observa. La preocupación por el significado de las obras en su época de creación dejaba de lado la valoración de la obra de arte como una presencia. Otras investigaciones han iniciado una línea de renovación de la disciplina en donde se prioriza la experiencia de los sujetos frente a los objetos en contextos anacrónicos (Didi Huberman, 1997, 2005, 2008; Belting, 2007). Estos nuevos planteamientos amplían tanto las perspectivas metodológicas como los objetos estudiados y a su vez diluyen las fronteras que separaban a la Historia del Arte de otras líneas de investigación. Como sostiene José Luis Brea:

“Dicho de otra manera: tan pronto como tales ‘estudios culturales sobre lo artístico’ se constituyen sobre bases críticas, se derrumba el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticamente asociadas a sus objetos separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y de producción de simbolicidad soportada en una circulación social de carácter predominantemente visual. De tal manera que dichos estudios críticos sobre lo artístico habrían de constituirse simplemente como ‘estudios visuales’ -o si se quiere, y valga esta paráfrasis como la mejor descripción que en mi opinión puede darse, estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (BREA, 2005: 7).

La Historia redescubrió las imágenes ponderando el contexto social y cultural en el cuál fueron producidas, ya sea teniendo en cuenta las características de sus autores como las condiciones tecnológicas (Kossoy, 2001). Una muy buena sistematización de estas perspectivas pueden encontrarse en los trabajos de Peter Burke (1991, 2001). Una transformación significativa en el modo de definir la noción de representación, y con ella la de representación visual, fue pensarlas bajo el modelo de producción de significado del lenguaje, que incidió no solo en la Historia sino en distintas disciplinas. Como resultado, pueden encontrarse abordajes que precisan el concepto representación (visual o textual, aunque sean irreducibles una a la otra) teniendo en cuenta no solo su relación con el referente o la mentalidad de la época sino también de construcción de significados (Marín, 2003)<sup>3</sup>. La noción de representación de Roger Chartier, de gran utilización en la historiografía, reclama que no es un reflejo de la mentalidad de lectores preexistentes, si no que son instrumentos de inculcación de gestos y pensamientos:

“Cualquiera que sean las representaciones no mantienen nunca una relación de inmediatez con las prácticas sociales que dan a leer o a ver. Todas remiten a las modalidades específicas de su producción, comenzando por las intenciones que las habitan, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan, en los géneros en los cuales ellas se moldean” (Chartier, 1999: VIII).

La Historia también encontró en las fotografías del pasado huellas invaluable. El último cuarto del siglo XX vio florecer el interés por parte de la Historia Social en esos registros de la gente común y la vida cotidiana que usualmente estaban vedados para los abordajes centrados exclusivamente en las fuentes escritas. Sin embargo, el entusiasmo en esos registros oculares del pasado no debían esconder que también constituían documentos parciales y contruidos que debían ser sometidos a la crítica de fuentes (Samuel, 1994). La tercera generación de la escuela de los Annales también encontró en los documentos fotográficos

<sup>3</sup> Roger Chartier resume este planteo de la siguiente manera: “La primera proposición que plantea es esta: ‘¿Poder de la imagen? Efecto-representación en el doble sentido del que hemos hablado, de presentación de lo ausente -o de lo muerto- y de autorepresentación que instituye el sujeto de mirada en el afecto y el sentido, la imagen es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder’. Así se asignan a la representación un doble sentido, una doble función: la de hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y construir con ello a quien la mira como sujeto mirando” (CHARTIER, 1996: 78)



un documento valioso para el análisis histórico de los nuevos problemas que se propuso historizar (Canabarro, 2005). Sigue siendo dominante en la actualidad la aproximación que analiza las fotografías como índices de lo que ocurrió en el pasado y prueba de aquello que sin lugar a dudas estuvo delante del obturador (Dubois, 1994). La Historia *con* fotografías prioriza la dimensión del referente antes que la inserción social de esos dispositivos. Sin embargo, se han desarrollado abordajes de corte histórico-semióticos que retoman el modelo textual de producción de significados en donde se identifican unidades significantes que se contextualizan y se leen junto a otras unidades significativas a las cuales se relacionan<sup>4</sup>.

La falta de unidad en los modos de acercarse a las imágenes da cuenta de lo incipiente que es aún hoy su abordaje en la disciplina. En 2009 la revista norteamericana *History and Theory* publicó número monográfico sobre fotografía e historia (Trucker Y Campt, 2009). Los estudios de caso y los análisis críticos sobre los archivos, la memoria y el rol de los investigadores son los temas recogidos en este número (Keilbach, 2009; Hirsch y Spitzer, 2009; Batchen, 2009; Edwards, 2009). La diversidad disciplinar de los autores y su reconocimiento como investigadores de la fotografía es una señal de lo minoritario que sigue siendo para la Historia el uso de estos documentos.

Otros autores también sostienen que todavía la Historia ocupa un rol marginal con respecto a los desarrollos conceptuales y metodológicos de otras disciplinas y espacios interdisciplinarios: “No entanto, vale notar que é preciso evitar ilusões: a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciencias humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade” (Meneses, 2003: 20). Un ejemplo de la persistente inclinación a utilizar las imágenes de modos ilustrativos es su inclusión en estudios y publicaciones de altísima calidad editorial. La abundante documentación visual que presentan, muchas veces inédita, podría utilizarse en relación con el texto, pero, paradójicamente, éste último casi nunca deriva del análisis de las fuentes visuales (Meneses, 2003). Además, la tendencia dominante es hacer una historia de la fotografía antes que con fotografías (Canabarro, 2005).

---

<sup>4</sup> “Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis” (Mauad, 1996: 8).



## 2.2. Estación 2: Los Estudios de Género

Las teorías feministas sobre las imágenes de mujeres surgen hacia 1970 cuando las académicas y militantes denunciaron el carácter estereotipado de las imágenes que tenían cuerpos femeninos como objeto. El cruce teórico entre estructuralismo y semiótica puso el acento sobre los sentidos ideológicos que esas imágenes construían. En este mismo sentido, la teoría marxista de la ideología hizo su contribución interpretativa. Finalmente, el psicoanálisis y el posestructuralismo marcarán un cambio significativo en los modos de interpretar las imágenes, al tener en cuenta los modos en que esas representaciones construyen subjetividades, identificaciones, deseos e incluso desestabilizan representaciones hegemónicas.

Un primer arsenal analítico puede encontrarse hacia la década del 1970 en la academia anglosajona, a raíz de las influencias del debate político que promovía el feminismo sobre las nociones de mujer y representación. Este primer grupo de análisis de las imágenes estaba inscripto en la lógica argumental del realismo, a partir de la cual se aceptaba la existencia de un mundo real definido y significativo previamente, al cual las imágenes representarían en una relación directa de figuración. En este marco, las imágenes eran juzgadas a partir de su adecuación al mundo que reflejaban o, como sostenían las feministas, que distorsionaban y falsificaban.

En discusión con estos planteamientos, se levantaron los primeros desarrollos teóricos que intentaron pensar en la retórica de las imágenes y las construcciones de sentido que ellas realizaban. Los principales campos de estudio involucrados en estas discusiones fueron los Estudios del Cine y la Historia del Arte desde una perspectiva feminista<sup>5</sup>. La recepción de la semiótica, en particular de Roland Barthes y su “Rhetoric of the Image” (1977), permitió a académicas feministas atender a la organización interna del campo visual, la delimitación de sus elementos compositivos y la relación de esos elementos con el resto de los grupos de connotación a partir de los cuales adquirirían significado. En un artículo de 1977 que hizo época, “¿Qué hay de malo con las ‘imágenes de mujeres?’” en referencia a la noción realista “*imágenes de mujeres*”, Griselda Pollock analizaba un grupo heterogéneo de publicidades, pinturas del siglo XIX, pornografía y fotografía amateur para rastrear aquello que tenían en común en relación al cuerpo femenino: una tendencia general a subestimar a la mujer y a explotar sus cuerpos (Pollock, 1977). En estas aproximaciones subyacía la idea de que existía algo externo a las representaciones, algo que era significado por la imagen pero que tenía su causa y existencia en otro lugar: la ideología, el sexismo o el patriarcado.

¿Qué relación había entre el espectador y las representaciones de mujeres? ¿Qué relación entre el ver, la sexualidad y el poder? En una serie de ensayos de los 70<sup>s</sup>, Anette Kuhn, desde una conjunción de la semiótica, el estructuralismo y el psicoanálisis analizaba un repertorio heterogéneo de imágenes (fotogra-

---

<sup>5</sup> Posteriormente los Estudios sobre la Televisión también serán un mojón de renovación teórica importante al poner en el centro de las discusiones la cuestión de la espectadora.

fías y películas), rastreando elementos que producían significados en ellas. Las imágenes son siempre vistas en contexto: “meaning do not reside in images, then: they are circulated between representation, spectator and social formation” (Kuhn, 1985: 6). Las imágenes tienen una capacidad productiva: “Representations are productive (...) Where photography takes women as its subject matter, it also constructs ‘woman’ as a set of meanings which then enter cultural and economic circulation on their own account” (Kuhn, 1985: 19).

En este mismo período, las aproximaciones feministas a las imágenes de mujeres se vieron nutridas del Psicoanálisis, su variante lacaniana y su teorización sobre la mirada (gaze) y la visión en la construcción psíquica del sujeto (ROSE, 1986; Polllock, 2006). El psicoanálisis, la semiótica, y el estructuralismo fueron los arsenales teóricos con los cuales se pretendió establecer la realidad política de la psique y sus manifestaciones en las imágenes y las representaciones<sup>6</sup>. El clásico de Laura Mulvey “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”<sup>7</sup> sostenía que el rol del espectador estaba inscrito como masculino y activo, identificado con el personaje central (también un hombre) y operaba como el eje del avance de la narración. Mientras tanto, el cuerpo de la mujer permanecía como espectáculo y origen del placer escópico y de la constitución narcisista del espectador (Mulvey, 2002).

Estas aproximaciones semióticas están relacionadas con el cómo de la representación, es decir con la forma en que producen significado, lo que Stuart Hall resumió como “poética”. En cambio, las aproximaciones discursivas se preocupan por los efectos y consecuencias de la representación, es decir su “política” (Hall; 1997). Examinan la relación entre los significados de un determinado discurso o imagen y cómo se vincula con el poder, cómo regula comportamientos, produce subjetividades e identidades y define de qué manera algunas cosas serán representadas de determinadas maneras (Hall; 1997).

Las preguntas por la construcción del sujeto en relación a las tecnologías de la imagen e imágenes también fueron abordadas por Teresa de Lauretis desde un feminismo identificado con el posestructuralismo y la aproximación foucaultiana a la subjetivación y el poder. En *Alicia ya no*, de Lauretis concluía con la noción de experiencia como un modo de atender a los mecanismos de constitución del sujeto (De Lauretis, 1992). Parte de estas problemáticas serán retomadas en *Tecnologías del género* donde la autora definirá al género como una representa-

---

<sup>6</sup> “Campaigns for women’s rights to control reproduction and motherhood were accompanied by, for instance, the Miss World demonstrations and the ‘this ad exploits women’ campaigns. And it gradually became clear that the question of the woman’s body had a significance that crossed the frontiers of the physical, organized by the discourses of the law and medicine, into the realm of representation. Women’s struggle to gain rights over their bodies could not be divorced from questions of image and representation. The mythology of the feminine under patriarchy set up a series of problems in which the woman became a phantasm and a symptom. These problems called out for the vocabulary and the concepts of psychoanalysis. Analysis of the representation of femininity in popular culture had to become an analysis of collective fantasy under patriarchal culture” (Mulvey, 2002: xii).

<sup>7</sup> Este ensayo fue escrito en 1973 y luego publicado en *Screen* en 1975.

ción: la construcción del género es su propia representación (De Lauretis, 1987).

En este nuevo modo de conceptualizar la representación que Griselda Pollock denomina *representación/sexualidad/feminidad* (Pollock, 2000), las representaciones y las reglas que rigen la representación son parte de la construcción del género y no a la inversa. La analogía entre el análisis de imágenes y el análisis discursivo muchas veces ocultó la especificidad de lo visual (Hayes, 2005). Dar cuenta de ello será una de las tareas a las que se aboque el nuevo campo de los Estudios de la Cultura Visual. Sin embargo, hay que destacar que los Estudios de Género y los Estudios Visuales forman parte uno del otro sin una distinción muy estricta. Como sostiene Amelia Jones, sendas aproximaciones están impulsadas por preocupaciones políticas y se focalizan en la construcción cultural de las experiencias subjetivas. Mientras que el feminismo es una iniciativa más amplia que abarca todos los niveles de la experiencia cultural, sus percepciones son tan centrales en nuestras maneras de comprender el mundo que permean la mayoría de los análisis de la cultura visual, sea o no reconocida esta dependencia. Al mismo tiempo, el feminismo hace tiempo que ha reconocido que la visualidad (las condiciones en las que vemos y hacen que cobre sentido aquello que observamos) es uno de los modos centrales a partir del cual el género se construye culturalmente (Jones, 2003: 2). Así, el feminismo y los estudios de la cultura visual se influyen mutuamente.

### 2.3. Estación 3: Los Estudios Visuales y la Cultura Visual

Cuando hacemos referencia a la visualidad la intención es priorizar las determinaciones culturales del ver, su constitución histórica y discursiva, que va más allá de la capacidad física de ver. Los Estudios Visuales como campo de estudios relativamente nuevo se inició con las preguntas sobre la construcción social del ver: “Que todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural -y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido – podría ser el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de la necesidad de estos estudios” (Foster, 1988: 9). Su denominación como Estudios Visuales o Estudios de la Cultura Visual ha sido objeto de debate. Los dos Journals más prestigiosos sobre esta temática reflejan esta divergencia: *Journal of Visual Culture* y *Visual Studies*. Siguiendo a William Mitchell, podríamos decir, que cultura visual es el objeto de estudio, y los estudios se llaman estudios de la cultura visual (Mitchell; 2003). Quiénes utilizaron por primera vez este término lo hicieron para incorporar la producción artística en el tejido social y poder rastrear un “ojo del período” (Baxandall, 1978).

En la confluencia entre la historia del arte, la antropología visual, los estudios de comunicación, la estética y los estudios feministas de la cultura se encuentra el espacio interdisciplinar de los estudios visuales (Smith, 2008). Hacia 1990, en el contexto del posestructuralismo y de la ampliación del los objetos de la historia del arte, los protagonistas de este “giro pictórico” se propusieron desarrollar una nueva metodología que pudiese estudiar toda la variedad de circunstancias

de producción y funciones sociales de las imágenes (Moxey, 2003: 47) a partir de una definición de la visión en términos de construcción social y poniendo en un lugar de relevancia las instancias de recepción:

“Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la presencia pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el ‘alfabetismo visual’, basándose sólo en un modelo textual” (Mitchell, 2009:23).

La discusión con la exclusividad del modelo textual para analizar lo visual, no significó la descontextualización de lo visual. Por el contrario, los estudios visuales se centran en primer lugar y principalmente en el marco dentro del que se produce significado. Las imágenes y la visualidad son prácticas culturales (Moxey, 2003). Las relaciones entre lo visto y el que ve, la historicidad del observador (Jay, 1988; Crary, 1992), su heterogeneidad son características de esta nueva aproximación:

“La cultura visual trabaja en pro de una teoría social de la visualidad, centrándose en la cuestión de qué es hecho visible, quién ve el qué, cómo se ve, y cómo visión, conocimiento y poder están íntimamente relacionados. Examina el acto de visión como producto de las tensiones entre las imágenes externas y los objetos, y los procesos internos del pensamiento (...) Si la visualidad ya no es una cualidad o un rasgo de las cosas, ni tampoco un mero fenómeno fisiológico (lo que el ojo puede percibir), su estudio exige entonces el cuestionamiento de los modos de visión y los privilegios de la mirada, así como de la idea de que ésta está basada en un solo sentido (la visión no es lo mismo que la percepción visual) (...) Puesto que el ver es un acto de interpretación, la interpretación puede influir sobre formas de ver, y por tanto, de imaginar posibilidades de cambio” (Bal, 2003: 29-35).

La heterogeneidad de aproximaciones es la característica principal de este espacio y las disputas no deben pensarse como debilidades sino como fortalezas. La metodología de los estudios visuales debe pensarse en los términos de Marquard Smith como una metodología viva (Smith, 2008).

Las distintas aproximaciones que señalamos coexisten en la actualidad, aunque prioricen distintas dimensiones, no se han “superado” en un sentido lineal. Sin embargo, podemos identificar transformaciones en los significados de estos conceptos. El abandono de una idea referencial y heterónoma de la representación visual, en aras de la ponderación de sus modos de producir significados y

de su capacidad de agencia. Otra: el paso de su utilización exclusiva como fuentes de información empírica hacia su consideración como objetos con una vida social y cultural y la relevancia de los modos de ver de una determinada época. También, la necesidad de no estudiar con modelos exclusivamente textuales las imágenes.

En un manual sobre metodologías visuales, Gillian Rose (2002) identifica cinco aspectos centrales que condensan las distintas aproximaciones a lo visual: 1- las imágenes hacen algo (¿se diferencian o no del lenguaje?); 2- las imágenes visualizan (o vuelven invisibles) las diferencias sociales (las categorías sociales son una construcción y lo visual juega un rol en ellas); 3- además de las imágenes en sí, es importante estudiar cómo son observadas por espectadores particulares de maneras específicas; 4- la imbricación de las imágenes en una cultura amplia; y 5- capacidad de resistencia de las audiencias. En lo que resta del artículo combinaremos estos cinco ejes en una interpretación metodológica de las prácticas familiares-personales de representación a través de fotografías.

Comenzamos este artículo con una definición de viaje de Rosi Braidotti en la cual se subrayaba la noción de transformación en detrimento de la de tránsito. Propusimos trazar una cartografía de un viaje conceptual en torno a las representaciones visuales. En los próximos apartados retomaremos muchos de estos planteos a modo de “*tienda teórica*” (Braidotti, 200: 49) para analizar las prácticas de re-presentación a través de fotografías familiares personales.

### 3. A MODO DE TIENDA TEORÉTICA: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ANALIZAR LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS DE RE-PRESENTACIÓN

En los recorridos de los apartados anteriores, observábamos tres sitios posibles de construcción del significado de una imagen: las instancias de su producción; la imagen en sí misma y las instancias en que es vista por distintas audiencias. Muchos trabajos empíricos han priorizado sólo uno de estos sitios como referencia (Rose, 2002: 16). Proponemos que deben ponderarse los tres niveles en simultáneo. Con un objetivo similar, Deborah Poole propone el concepto de “economía visual” para indagar en el mundo de imágenes andino (*andean image world*) en base tres niveles: el de la producción de representaciones visuales, el de su circulación y el de su consumo:

“First, there must be an organization of production encompassing both the individuals and the technologies that produce images. (...) A second level of economic organization involves the circulation of goods or, in this case, images and image-objects. (...) The question of circulation overlaps with the third and final level on which an economy of vision must be assessed: the cultural and discursive systems through which graphic images are appraised, interpreted, and assigned historical, scientific, and aesthetic worth. Here it becomes important to ask not what specific images mean but, rather, how images accrue value” (Poole, 1997: 9-10).

Como puede leerse en esta cita de Poole, la prioridad radica en la contextualización de las imágenes y en su ponderación como objetos. En tanto objetos, su contenido es significativo pero la manera trabajarlo es a través de su puesta en contexto. De otra forma, se correría el riesgo de hacer una lectura a-histórica. La propuesta es pensar de manera coral la relación entre usos, prácticas, materialidad y contenido. En este sentido, la lectura que proponemos hacer de las fotografías se mueve pendularmente entre su consideración como prácticas de presentación y de representación (Moxey, 2008).

### 3.1. Autores, actores y observadores cotidianos: contextos y convenciones sociales

Como representaciones, las imágenes fotográficas son constructos culturales que adquieren significado en relación a los contextos en que fueron elaboradas y observadas (Torricella y D'Angelo, 2013). Las imágenes tendrían un contenido ideológico y serían capaces de transmitirlo. Esta aproximación considera a las imágenes como mensajes y se preocupa prioritariamente por sus funciones políticas y culturales. Es decir, el interés está puesto en los propósitos con los que esas imágenes fueron utilizadas y en su potencial ideológico (Mirzoeff, 1999).

Desde esta perspectiva y con respecto a las fotografías familiares, se ha sostenido que su función y contenido era la de reproducir la ideología de la vida privada, la familia heterosexual, el individualismo y la domesticidad de clases medias (felicidad, ocio y consumo) (Sekula, 1986). “Much of the literature on family photography can be read as arguing that the taking and displaying of family photos performs and thus reproduces certain social formations—the heterosexual, preeminently—and its family classed, gendered and racialized subject position.” (Rose, 2004: 551).

En el campo de las imágenes pero específicamente pensando en las lógicas del cine amateur y del cine casero, Patricia R. Zimmerman también sostiene que hacia 1950 se produjo una fusión entre la ideología de la privatización de la familia consumista con la práctica de hacer películas caseras<sup>8</sup>.

En este sentido, consideramos que era importante problematizar las normatividades vigentes sobre la vida familiar, la moral doméstica y los estereotipos de género en tanto podrían estar afectando los modos de re-presentación visual a través de la fotografía y quizás marcar ciertos distanciamientos o apropiaciones de esos modelos.

¿Cuáles fueron las normatividades consideradas en nuestro caso de estudio? Varios autores acuerdan que durante este período comprendido entre 1930 y fines de la década de 1960 en Argentina se consolidó la hegemonía de un modelo de

---

<sup>8</sup> En los 50's “This weaving together amateur film as a hobby and familialism as an ideology of social interaction permanently displaced any other production possibilities for family to such degree that any distinction between amateur film and home movies collapsed. The two terms functioned as synonyms” (Zimmermann, 1995:132).



vida familiar anclado en las representaciones de los sectores medios, asociado a determinadas concepciones sobre el matrimonio, la infancia, la afectividad entre los miembros de la familia, la división sexual de las tareas y las identidades de género. El amor romántico y el matrimonio afectivo indisoluble eran la principal (casi exclusiva) vía de formación de familias. La infancia entendida como una edad diferenciada de la vida adulta y como el centro de esa vida familiar también se articuló en ese modelo familiar (Lionetti y Míguez, 2010). Las diferencias entre hombres y mujeres ya fuera en sus actividades como en sus identidades fueron también el pilar de esa familia articulada en la heterosexualidad y la complementariedad de los sexos (Nari, 2004; Pérez, 2012; Aguilar, 2014). Las relaciones entre los cónyuges debían ser democráticas y la influencia de las redes de parentesco, casi nula en la formación de nuevas uniones y en su cotidianidad (Torrado, 2003; Moreno, 2004). Ese modelo se habría condensado como la representación de un sector social en particular: los sectores medios. Pero a su vez, ese modelo habría gravitado como un ideal de vida doméstica universal (Míguez, 1999). Si bien ese modelo de vida familiar no logró opacar la multiplicidad de prácticas familiares, se consolidó como el “deber ser” familiar (Nari, 2004; Cosse, 2006; Cepeda, 2007) legítimo y deseable. La idea de que la familia debería ofrecer a todos miembros gratificación afectiva, intimidad personal y autorrealización fue consolidada durante este período. El matrimonio y la familia eran el espacio donde las personas (de distinta manera para hombres y mujeres) debían encontrar la significación más profunda de su vida y los ámbitos donde lo pasarían mejor. Los estudios sobre la vida familiar en este período prolongan la existencia de ese ideal hasta avanzados los años sesenta, donde se verían trastocadas las convenciones sobre el amor, la sexualidad y la familia (Cosse, 2010).

Para la reconstrucción de estas normatividades, pudimos basarnos en un amplio campo de estudios sobre la temática que ya estaba construido. Pero, en tanto que la eficacia de las representaciones recae en el intercambio con otras representaciones (Pollock, 1994), para analizar las propias construcciones visuales que las familias hicieron optamos por la estrategia metodológica de rastrear otras representaciones visuales sobre la familia en el período estudiado. Es en este sentido que analizamos un amplio espectro de publicidades que utilizaban a la familia como estrategia publicitaria. Compartían las siguientes características: una familia centrada en la pareja y en los hijos, emplazada en entornos domésticos o de esparcimiento, sonrientes, una división y complementariedad entre hombres y mujeres-niños y niñas, una exaltación de la maternidad y la infancia y la posibilidad de consumir determinados bienes. Representaciones que construyeron un marco de sentidos para que pudieramos interpretar las fotografías que las familias atesoraban sin caer en las clásicas nociones de reflejo.

Sin embargo, las fotografías estudiadas también se enmarcaban en expectativas estéticas propias del medio, que pueden o no ser una reproducción transparente de la ideología dominante. Es decir, los “géneros fotográficos” también deben ser analizados como factores que inciden en aquello que es visible o invisible. Karen Strassler sostiene que los géneros fotográficos articulan distintos “modos de ver” compuestos por convenciones estéticas, ideologías semióticas y



sets de prácticas sociales (Strassler, 2010:18).

Como un posible acercamiento a esas prácticas fotográficas rastreamos las expectativas estéticas en base a las normatividades y discursos sobre la práctica fotográfica. ¿Quiénes eran los destinatarios esperables de los aparatos fotográficos en los discursos especializados? ¿Cuáles eran los usos más habituales para hombres y mujeres? ¿Qué discursos daban precisiones sobre cómo tomarse fotografías y verse retratado en ellas? Para dar lugar a esta última serie de interpretaciones, estudiamos para el período en cuestión los discursos que habilitaban las prácticas fotográficas domésticas, que también les daban sentido. Reconstruimos los operadores de cámaras esperables en los discursos técnicos y semi especializados sobre fotografía destinados a un público amateur y las publicidades sobre cámaras de fotos. La reconstrucción de esos contextos normativos (sobre la vida familiar y los estereotipos de género, sobre las prácticas fotográficas y sobre lo representable) fueron dimensiones tomadas en cuenta.

### 3.2. Las fotografías familiares-personales: sus vidas y sus usos

Como presentaciones, hay que considerar la condición de objetos de las fotografías familiares y analizarlas durante el tiempo posterior de la toma. Es decir que hay una preocupación por la vida de las imágenes en la cotidianidad de las familias e individualmente en tanto estarían investidas con cierta fuerza agencial. Por agencia entendemos la capacidad de hacer cosas (construir significados, promover la memoria, instaurar normatividades) de las imágenes. Uno de los antecedentes de esta preocupación puede encontrarse en el estudio de Pierre Bourdieu de 1960 sobre las prácticas fotográficas de sectores medios en Francia (Bourdieu, 2003). En la actualidad esta línea de pensamiento ha sido reformulada desde los estudios de la cultura material (Miller, 2005) y de la antropología de la fotografía (Bakewell, 1998; Edwards y Morton, 2009): “In this approach, which stresses the agency of objects in human relations, ‘things’ such as photographs emerge as powerful and active players, extending or replacing embodied experiences and connecting with spiritual ones...” (Edwards, 2009:135).

Pensar en la vida de las imágenes implica verlas como objetos materiales (Batchen, 2008). En principio, la consideración de la materialidad y la “biografía” de un cuerpo documental permite analizar de qué manera las múltiples variables que influyen en su agrupamiento, inciden en los significados que producen (Edwards y Hart, 2004). “The material embodiment of an image is not some kind of irrelevant support for the real work of its thematic content (...) the image itself thus has a history independent of its reception in any particular moment of its history” (Hunt y Schwartz, 2010).

Las imágenes fotográficas son hechas y utilizadas de diferentes maneras: pueden ser desplazadas espacialmente, dispuestas, vendidas, censuradas, aclamadas, descartadas, escondidas, recicladas, dañadas, destruidas, tocadas y reto-cadas. Todas estas prácticas son cruciales para el significado que poseen (Rose, 2002). Otra de las características de la práctica fotográfica amateur es la explor-

acción de diversas posibilidades morfológicas, la inevitable conciencia de la fisicalidad (Batchen, 2000). Por ejemplo, han sido incrustadas en joyas, dispuestas en escaparates o colgadas en las paredes de las casas (Halle, 1993). Cuando fueron guardadas en álbumes, estos eran objetos móviles, no sólo porque sus dueños tenían una posibilidad creativa de re-armarlos sino también porque cuando eran vistas, se ponían en movimiento, página a página. Además, esta experiencia táctil de las impresiones fotográficas como objetos tridimensionales, su posibilidad de ser agarradas, enmarcadas, cortadas, objeto de prácticas de collage, pegadas en la pared, colocadas debajo de la almohada o destruidas, es de crucial importancia para considerarlas un conducto de la memoria (Edwards, 1999). Las fotografías son objetos memoria porque mantienen presentes momentos, instantes, fragmentos (Halbwachs, 2004; Dornier-Agbodjan, 2004). La fotografía es una “tecnología de la memoria” (Sturken, 1999; Ho Kim, 2003) o herramienta (Langland, 2005) (porque la provoca). En palabras de John Berger:

“...con la invención de la fotografía adquirimos un nuevo medio de expresión más estrechamente asociado a la memoria que ningún otro. La Musa de la fotografía no es una de las hijas de la Musa de la Memoria, sino la Memoria misma. Tanto la fotografía como lo recordado dependen de, e igualmente, se oponen al paso del tiempo. Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan, y son estimulados por la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son sólo esos instantes los que dan razón completa de su propia capacidad de resistir al flujo del tiempo” (Berger, 2007: 208).

Y finalmente, una tercera condición de presencia de las fotografías como un rito en sí mismas. Las fotografías familiares, al reemplazar experiencias y transmitir las, se convierten en sustitutas del evento al cual aluden. La fotografía familiar consagraría y refirmaría la unidad del grupo. Pierre Bourdieu definía la práctica fotográfica de esta manera:

“... hay pocas actividades tan estereotipadas y menos abandonadas a la anarquía de las intenciones individuales como la fotografía (...) la práctica fotográfica existe –y subsiste– en la mayoría de los casos, por su función familiar o, mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar de solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad.

Precisamente porque la fotografía de familia es un rito del culto doméstico, en el que la familia es sujeto y objeto (pues expresa el sentimiento de fiesta que el grupo se ofrece a sí mismo y lo refuerza al expresarlo), la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (interiorización de la función social de dicha práctica) se siente más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración” (Bourdieu, 2003: 57).

El concepto de *habitus* es el que le permite a Bourdieu construir una noción dinámica de práctica en la cual son inseparables estructura y subjetividad<sup>9</sup>. En tal sentido, al leer la práctica fotográfica como un ritual lo hace en función de la posición social del grupo. Otros estudios de corte antropológico recuperan estas líneas de trabajo en sus propuestas metodológicas: la foto re-construye familias y parentescos extensos (Lobato y James, 2004; Ceva, 2005), niveles sociales aspirados y estéticas morales de acuerdo a tales pretensiones (Bahía, 2003).

Retomamos esta noción de ritualidad para pensar tanto la práctica de tomarse una instantánea como aquella de verlas y utilizarlas en determinados contextos de la vida cotidiana. Esta interpretación de ritualidad como *práctica* permite observar a los sujetos y a las imágenes, sus interacciones, como agentes activos del proceso de construcción de normatividades sociales. Una interpretación de *prácticas* que en vez de problematizar las fotografías personales-familiares como expresión de un modelo cultural, las considera como aquellas que hacen y protegen esos modelos<sup>10</sup>. La ritualidad es mucho más compleja que la transmisión de significados y valores; los rituales son actividades que construyen significados y valores particulares de manera específica (Bell, 1992).

En este sentido, en nuestro caso de estudio analizamos con detenimiento el formato de soporte “álbum fotográfico” que hallábamos en las distintas colecciones personales (Torricella, 2018 en prensa). Una manera particular de resaltar el significado de una serie de imágenes, que implicaba un acto de leer, de volver a mirar, de narrar con fotografías historias particulares en el contexto de las memorias familiares y personales. Las entrevistas orales a los poseedores de las imágenes y a los sujetos implicados en ellas, fueron otras de las técnicas utilizadas para analizar qué prácticas enmarcaban los actos de mirar fotografías, de asignarles sentidos una vez que fueron tomadas, reveladas y transformadas en objetos.

### 3.3. La agencia de las imágenes fotográficas

La combinación entre estas dos dimensiones de las fotografías familiares-personales, su consideración como presentaciones y representaciones, nos permitió hipotetizar sobre la agencia específica de las imágenes en la construcción

---

<sup>9</sup> “Entre el sistema de las regularidades objetivas y el de las conductas directamente observables siempre se interpone la mediación de los hábitos, lugar geométrico de los determinismos y de una determinación, de las probabilidades calculables y de las esperanzas vividas, del futuro objetivo y del futuro subjetivo. De tal manera, los hábitos de clases, entendidos como sistema de disposiciones orgánicas o mentales y de esquemas inconscientes de pensamiento, de percepción y de acción, es lo que hace que los agentes puedan engendrar, con la ilusión bien fundada de la creación de una novedad imprevisible y de la improvisación libre, todos los pensamientos, todas las percepciones y las acciones conforme a las regularidades objetivas, puesto que él mismo ha sido engendrado en y por las condiciones objetivamente definidas por esas regularidades” (Bourdieu, 2003: 42-43).

<sup>10</sup> “...practice theory today seems to offer greater opportunity to formulate the more subtle ways in which power is recognized and diffused, interpretations are negotiated, and people struggle to make more embracing meanings personally effective” (Bell, 1997: 82).

visual de lo social. ¿Qué hacen las imágenes? La noción de performatividad, tal como la utilizan los estudios de género, nos sirvió para responder a esta pregunta y para analizar aticuladamente las dos dimensiones hasta aquí deconstruidas.

La travesía de la noción de performatividad y sus reformulaciones dan cuenta del paso de una teoría sobre un aspecto del lenguaje hasta entonces no tenido en cuenta (actos de habla no referenciales que hacen cosas) a un modo de pensar sobre procesos sociales cruciales como: qué es la identidad y cómo se produce; cómo funcionan las normas sociales; el problema de la agencia y la capacidad de elección; y la relación entre lo individual y el cambio social<sup>11</sup> (Culler, 2000).

La apropiación específica que se hace en los estudios de género es útil por dos razones. La relación entre normatividad social y experiencia que estos estudios plantean con *performatividad* sirve de analogía para pensar qué hacían las fotografías (¿las fotografías reproducían la normativa o eran invenciones subjetivas autónomas?). En segundo lugar, la noción de género como performativo permite problematizar y visualizar el rol que jugaron las imágenes fotográficas en el proceso social de construcción de identidades y de reproducción-desplazamientos-cambios de la normatividad social.

John Austin dio cuenta de la función creadora del lenguaje y rompió con la noción de que el significado dependía de la intención del hablante, ponderando por el contrario, las normas y convenciones sociales en las cuales cual se realizaba el acto de habla (Austin, 1971). Esta modalidad específica de actos de habla (*performative utterances* o emisiones realizativas) estaban socialmente contextualizados y eran las convenciones sociales las que hacían efectiva o no una sentencia.

Judith Butler parte de estos planteamientos de Austin y las reformulaciones derrideanas. Está interesada en la “iterabilidad social”, es decir, en las fuerzas a través de las cuales el cuerpo es estilizado y compuesto en rituales corporalizados en la vida cotidiana. Y a su vez en la fragilidad propia constitutiva de ese mecanismo de repetición. Esta noción de lo social incluye al lenguaje, pero no es absolutamente lingüística<sup>12</sup>, sino que incorpora aspectos no discursivos. El tipo de performatividad que ella analiza está relacionada con la materialidad: las convenciones sociales crean los cuerpos que a la vez reproducen y ritualizan esas convenciones como prácticas (Butler, 1999; 2005; Loxley, 2007).

Recuperar esta noción de performatividad permite pensar la agencia de las imágenes fotográficas y las prácticas fotográficas en tanto estas también responden a normas sociales (representaciones) y se reiteran en el tiempo (presentaciones), acentúan lo aparential y lo teatral y se las interpreta como registros objetivos y cuasi naturales de la personalidad. Pero lejos de la idea de reproducción y de imperativo eficaz, la noción de performatividad da luz a los actos de

---

<sup>11</sup> El trabajo de John L. Austin (1971) fue retomado y reformulado por filósofos como John Searle, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu y Judith Butler (Searle, 1994; Derrida, 2006; Bourdieu, 2009).

<sup>12</sup> Como ella misma sostiene que es el modelo de la fuerza del performativo de Jaques Derrida.

desplazamientos, reinterpretaciones y subversiones de tales normatividades.

Una de las preocupaciones principales que tuvimos al iniciar nuestros trabajos con las fotografías familiares-personales fue la de elaborar un cuerpo metodológico que permitiera dar lugar a los usos que los sujetos hacían de ellas (ya fuera de la tecnología fotográfica o de los objetos-imagen) y a su vez poder estudiar esas prácticas en un contexto social que les daba forma pero que no menoscababa el lugar de los actores. Es decir, ponderar la perspectiva de los sujetos y los contextos y discursos en los cuales esas prácticas se llevaban a cabo. A través de la noción de performatividad y de prácticas de re-presentación podemos rastrear cómo las imágenes hacen algo específico en la construcción de diferencias sociales, cómo se vinculan con un contexto más amplio, qué hacen los espectadores con ellas y qué posibilidades hay de desplazamientos.

#### 4. CONCLUSIÓN:

Comenzábamos este artículo trazando un mapa de un recorrido conceptual. ¿Cómo habían sido interpretadas las representaciones visuales por la historia, los estudios de género y los estudios visuales? ¿En dónde situaba cada espacio (inter)disciplinar el significado de las imágenes? A través de este itinerario, arribamos a una noción de representación en tanto que práctica en detrimento de la clásica noción de reflejo, que iluminara los procesos de construcción de sentido de los que ellas formaban parte. Ponderamos a modo de estratos arqueológicos sus condiciones de producción, su contenido y sus usos. Antes que conformarnos con aquello que las representaciones pueden mostrarnos de un período determinado (su mera utilización como documentos visuales), nos proponíamos insertarlas en la vida social de ese contexto, recuperar sus formas de elaboración y también su vida posterior, en la cual provocaron efectos y generaron sentidos.

A partir de esa hipótesis metodológica, esbozamos cómo estos distintos estratos pueden analizarse en las prácticas fotográficas de representación de la gente común en el marco de la vida cotidiana. Sin embargo, no optamos por la vía opuesta que significaría concebirlas como el discurso de la gente común en la vida diaria por fuera de toda relación de poder, en el sentido en que se solía trabajar con las historias de vida (Robin, 1993). Ambos niveles de análisis, el de los discursos y normatividades que enmarcan su interpretación en tanto representaciones y las maneras en que significaron como presentaciones, fueron dos estratos centrales para poder ponderar el rol de estas representaciones en la construcción visual de lo social. mediante esta combinación, abandonamos la noción tradicional de reflejo y la preocupación exclusiva en el contenido de las imágenes.

La opción metodológica que reconstruimos implicó pensarlas en tanto prácticas en la vida cotidiana, prácticas que implicaban la construcción de esas imágenes (en particular la toma, pero también las expectativas, los repertorios, las posibilidades tecnológicas, los géneros fotográficos, los contextos) y prácticas que se relacionaban con su vida posterior (contemplación, descartes, exhibición,

preferencias, relatos, soportes). Es este sentido, el contenido de las imágenes cobraba otros sentidos, porque por un lado nos permitía dar cuenta de lo que aquellas imágenes podían mostrar de sus contextos de elaboración, de su autoría y de la voz de los sujetos, pero también por otro, esas representaciones visuales formaban parte de los procesos de construcción de diferenciaciones sociales, de género, clase social, raciales y étnicas. Es decir, pudimos considerar estas prácticas como prácticas de diferenciación social en la que participaban los sujetos de una manera activa y en donde la dimensión visual cobraba una relevancia que hasta entonces era ponderada más como reflejo o documento que como espacio de elaboración de lo social. La noción de performatividad que retomamos de los estudios de género fue una estación muy importante en este itinerario. Nos brindó un modelo de análisis del funcionamiento de las normatividades sociales que daba lugar al cambio, las resignificaciones, la temporalidad y la sedimentación (material) de esas normatividades en las corporalidades y subjetividades y las dimensiones socio-culturales. Consideramos que esta metodología para interpretar las imágenes puede ser aplicada a otros casos de estudio. Los criterios rectores deberían ser indagar sobre los discursos histórico-culturales que habilitan significados sobre las representaciones y su contenido y rastrear los modos en que dichas imágenes circularon, fueron contempladas y cobraron o no relevancia.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, P. (2014): *El hogar como problema y como solución. Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales. Argentina, 1890-1940*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- AUSTIN, J. (1971): *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Buenos Aires, Paidós.
- BAHÍA, J. (2003): "Imágenes que hablan. El uso de la fotografía en la investigación de campo", *Historia, antropología y fuentes orales*, n. 29.
- BAKEWELL, L. (1998): "Image acts", *American Anthropologist*. V. 100, n. 1, 1998.
- BAL, M. (2002): "Image", en BAL, M. *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press.
- BAL, M. (2004): "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales", *Estudios Visuales*. n. 2, dic. de 2004.
- BAL, M. (2007): "Working with concepts", en POLLOCK, G. (ed.), *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis*, Nueva York, I. B. Tauris & Co Ltd.
- BARTHES, R. (1977): "Rhetoric of the Image", en *Image, Music, Text*, Nueva York, Hill and Wang.
- BATCHEN, G. (2000): "Vernacular photographs", en *Each Wild Idea. Writing Photography History*, Massachusetts, MIT Press.
- BATCHEN, G. (2008): "Snapshots. Art History and the Ethnographic Turn", *Photographies*, v. 1, n. 2.
- BATCHEN, G. (2009): "Seeing and saying: a response to 'Incongruous Images', *History and Theory*, v. 48, n. 4.
- BAXANDALL, M. (1978): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BELL, C. (1992): *Ritual Theory, Ritual Practice*, Nueva York, Oxford University Press.



- BELL, C. (1997): *Ritual. Perspectives and dimensions*, Nueva York, Oxford University Press.
- BELTING, H. (2007): *Antropología de la Imagen*, Madrid, Katz.
- BERGER, J. y MOHR, J. (2007): *Otra manera de contar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BOURDIEU, P. (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BOURDIEU, P. (2009): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- BRAIDOTTI, R. (2000): *Sujetos nómades*, Barcelona, Paidós.
- BREA, J. L. (2005): *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.
- BURCKHARDT, J. (2004): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal.
- BURKE, P. (1991): *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- BURUCÚA, J. (2002): *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, FCE.
- BUTLER, J. (1997): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- BUTLER, J. (2005): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2010): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
- CANABARRO, I. (2005): "Fotografía, história e cultura fotográfica: aproximações", *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXI, n. 2, 23-39.
- CEPEDA, A. (2007): "Pedagogía de la vida cotidiana familiar. Buenos Aires, 1900-1930" en ÁLVAREZ, N. (comp.), *Cuestiones de familia. Problema sy debates en torno de la familia contemporánea*, Mar del Plata, Eudem.
- CEVA, M. (2005): "La construcción de una memoria familiar en la inmigración bielelesa, (1895-1960)", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, n. 58.
- CHARTIER, R. (1996): "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas*. Foucault, de Certeau, Marin, Buenos Aires, Manantial.
- CHARTIER, R. (1999): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- COSSE, I (2006): *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Buenos Aires, FCE-San Andrés.
- COSSE, I. (2010): *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CRARY, J. (1992): *Techniques of the observer. On vision and Modernity in the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press.
- CULLER, J. (2000): "Philosophy and Literature: the Fortunes of the Performative", *Poetics Today*, v. 21, n. 3.
- DE LAURETIS, T. (1987): *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*, Indianapolis, Indiana University Press.
- DE LAURETIS, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, J. (2006): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.



- DIDI HUBERMAN, G. (2005): *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- DIDI HUBERMAN, G. (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- DORNIER-AGBODJAN, S. (2004): "Fotografías de familia para hablar de la memoria", *Historia, antropología y fuentes orales*, n. 32.
- DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- EDWARDS, E. (1999): "Photographs as objects of memory", en KWINT, M., BREWRD, C. y AYNLEY, J. (eds.), *Material memories. Design and evocation*, Oxford y Nueva York, Berg.
- EDWARDS, E. (2009): "Photography and the material performance of the past", *History and Theory*, v. 48, n. 4.
- EDWARDS, E. y HART, J. (2004): "Mixed Box. The cultural biography of a box of "ethnographic" photographs", en EDWARDS, E. y HART, J. (eds.), *Photograph objects histories. On the materiality of images*, New York, Routledge.
- EDWARDS, E. y MORTON, C. (eds.) (2009): *Photography, anthropology and history: expanding the frame*, Burlington, Ashgate.
- FOSTER, H. (1988): *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press.
- HALBWACHS, M. (2004): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
- HALL, S. (1997): "Introduction", en *Representation: cultural representations and signifying practices*, Londres, Sage.
- HALLE, D. (1993): "Portraits and family photographs: from the promotion to the submersion of the self" en *Inside Culture: Class and Art in the American Home*, Chicago, University of Chicago Press.
- HAYES, P. (2005): "Introduction: Visual Genders", *Gender and History*, v. 17, n. 3, 519-537.
- HIRSCH, M. y SPITZER, L. (2009): "Incongruous Images: 'Before, during and after' the Holocaust", *History and Theory*, v. 48, n. 4.
- HO KIM, J. (2003): "A fotografia como projeto de memoria", *Cuadernos de Antropología e Imagem*, v. 17, n. 2.
- HUIZINGA, J. (2001): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- HUNT, L. y SCHWARTZ, V. R. (2010): "Capturing the Moment: Images and Eyewitnessing in History", *Journal of Visual Culture*, v. 9 (3).
- JAY, M. (1988): "Scopic regimes of Modernity", en FOSTER, H. *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- JONES, A. (2003): *The feminism and visual culture reader*, Nueva York, Routledge.
- KEILBACH, J. (2009): "Photographs, symbolic images, and the holocaust: on the (im) possibility of depicting historical truth", *History and Theory*, Theme Issue 47.
- KOSSOY, B. (2001): *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- KUHN, A. (1985): *The power of the image. Essays on representation and sexuality*, Nueva York, Routledge-Kegan Paul.
- LANGLAND, V. (2005): "Fotografía y memoria", en JELIN, E. y LONGONI A. (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI.
- LIONETTI, L. y MÍGUEZ, D. (comps.) (2010): *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*, Rosario, Prohistoria.

- LOBATO, M. y JAMES, D. (2004): "Family photos, oral narratives and identity formation: the ukranians of Berisso", *Hispanic American Historical Review*, V. 84, n. 1.
- MARIN, L. (2003): *Des pouvoirs de l'image*, París, Seuil.
- MAUAD, A. M. (1996): "Através da imagen: fotografia e histórica interfaces", *Tempo*, Río de Janeiro, v. 1, n. 2, 73-98.
- MENESES, U. T. B. (2003): "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 23, nº 45.
- MÍGUEZ, E. (1999): "Familias de clase media: la formación de un modelo" en MADERO M. y DEVOTO, F. (dirs.); *Historia de la Vida Privada en la Argentina*. La Argentina Plural: 1870-1930, Buenos Aires, Taurus.
- MILLER, D. (ed.) (2005): *Materiality*, Durham, Duke University Press.
- MIRZOEFF, N. (1999): *Introduction to Visual Culture*, Nueva York, Taylor & Francis Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. (1987): *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (2003): "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales*, Nº 1.
- MITCHELL, W. J. T. (2009): *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal.
- MORENO, J. L. (2004): *Historia de la Familia en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MORETTI, F. (2005): *Graphs Maps Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres, Verso.
- MOXEY, K. (2003): "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales", *Estudios Visuales*, Nº 1.
- MOXEY, K. (2008): *Visual Studies and the Iconic Turn*, *Journal of Visual Culture*, 7 (2).
- MULVEY, L. (2002): *Visual and other pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
- NARI, M. (2004): *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*, Buenos Aires, Biblos.
- PÉREZ, I. (2012): *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana, 1940-1970*, Buenos Aires, Biblos.
- POLLOCK, G. (1977): "What's wrong with 'Images of women'?", *Screen Education*. Nº 24.
- POLLOCK, G. (1994): "Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality", en BRYSON, N. HOLLY, M. A. y MOXEY, K. (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover, Wesleyan University Press.
- POLLOCK, G. (2000): *Missing Women: Rethinking early thoughts on Images of Women* en SQUIERS, C. (ed.), *Over Exposed. Essays on Contemporary Photography*. New York, The New Press.
- POLLOCK, G. (2006): *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Oxford, Blackwell Publishing.
- POOLE, D. (1977): *Vision, race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press.
- PRISLEI, L. (2003): "Fotografía y cine. La 'lectura' de la imagen en perspectiva histórica", *Entrepasados*, Nº 23.
- ROBIN, R. (1993): "¿Es la historia de vida un espacio al margen del poder?", en ACEVES LOZANO, J. (comp.), *Historia oral*, México, UAM/Instituto Mora.
- ROSE, G. (2002): *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*, Londres, Sage.

- ROSE, G. (2004): "Everyone's cuddled up and it just looks really nice: an emotional geography of some mums and their family photos", *Social & Cultural Geography*. V. 5, n. 4.
- ROSE, J. (1986): *Sexuality in the field of vision*, Londres, Verso.
- SAMUEL, R. (1994): *Theatres of memory*, Londres, Verso.
- SEKULA, A. (1986): "The Body and the Archive", *October*, v. 39.
- SMITH, M. (2008): "Introduction: Visual Culture Studies: History, Theory, Practice", en *Visual Culture Studies*, California, Sage Publications.
- SONTAG, S. (2003): *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SOROLIN, P. (2004): *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires, la Marca Editora.
- SPENCE, J. y HOLLAND, P. (1991): *Family Snaps: the Meaning of Domestic Photography*. Londres, Virago Press.
- STRASSLER, K. (2010): *Refracted Visions. Popular Photography and National Modernity in Java*. Londres, Duke University Press.
- STURKEN, M. (1999): "The image as memorial: personal photographs in cultural memory", en HIRSCH, M. *The familial gaze*, Hanover, University Press of New England.
- TORRADO, S. (2003): *Historia de la familia en la Argentina Moderna (1880-2000)*, Buenos Aires, Ed. De la Flor.
- TORRICELLA, A. (2012): *Género, prácticas de re-presentación familiares-personales y fotografías. Usos y sentidos de la propia imagen y su devenir doméstico, Argentina 1930-1970*, Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.
- TORRICELLA, A. y D'ANGELO, A. (2013): "Usos y sentidos otorgados por los actores sociales a sus fotografías personales. Abordajes metodológicos entre la antropología y la historia", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Mora, México, N° 85.
- TORRICELLA, A. (2018 en prensa): "Imágenes personales, corporalidades femeninas y repertorios visuales. Una mujer con cámara de fotos en 1930", *Trabajos y Comunicaciones*, UNLP, N° 48.
- TRUCKER, J. y CAMPT, T. (2009): "Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry", *History and Theory*, Special Issue Photography and Historical Interpretation, v. 48, n. 4.
- ZIMMERMANN, P. R. (1995): *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.