

La vida de las fotografías en la trama de las prácticas y los discursos

Cleopatra Barrios Cristaldo

UNSa - UNNE - CONICET

Una imagen es una visión que ha sido creada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante donde apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico (...) (Berger, 2000: 6)

Las relaciones entre la fotografía, las representaciones sociales, las prácticas sociales y discursivas configuran extensos debates que han sido abordados por diversos autores de las Ciencias Sociales a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. En este trabajo rescatamos algunos de esos debates y enfoques para pensar los modos en que las fotos intervienen en la re-creación/ producción de las prácticas sociales y discursivas¹.

Si bien, inicialmente este recorrido fue bosquejado para reflexionar sobre el modo en que algunas imágenes capturadas en, desde y sobre la festividad del Gaucho Gil en la provincia de Corrientes, Argentina, actúan en la producción/propagación de las prácticas religiosas, no nos detenemos aquí en brindar mayores detalles del caso. El objetivo es abrir un mapa de trayectorias de lectura, esbozar un marco amplio de referencia teórica y metodológica, nutrido primordialmente en los aportes de la socio-semiótica discursiva, los estudios

¹ En la descripción de este proceso, como punto de partida se entiende, junto a Cebrelli y Rodríguez, que existe una "no coincidencia entre las prácticas discursivas y el resto de las prácticas sociales, difracción ésta entre el hacer, el valorar y el decir que necesita de mecanismos de traducción (...) Es aquí donde la noción de representación resulta operativa (...) La representación funciona como un articulador entre prácticas y discursos, una especie de mecanismo traductor, en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos, cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica. Gran parte de la capacidad de síntesis se debe a su naturaleza parcialmente icónica, fruto de que –en algún momento de su circulación– se ha materializado por medio de este tipo de signos y, por lo tanto, su percepción y su significación son deudoras de algún tipo de imagen que la refiere y con la cual se identifica" (Cebrelli y Rodríguez, 2013: 90).

culturales y los estudios visuales, y plantearlos como caminos a ser revisitados y discutidos dependiendo de las búsquedas de cada investigación².

Aunque poner en diálogo estas configuraciones disciplinares implica la puesta en diálogo de perspectivas afines y también des-encontradas en torno al campo de análisis, el entramado de visiones que recuperamos hace hincapié en la necesidad de construir una perspectiva interdisciplinar que pueda atender a la complejidad del objeto de estudio. De hecho, no referimos a un objeto que nos viene dado sino que se construye en la intersección de nuestra mirada, las lecturas y las experiencias que nos atraviesan y que configuran nuestro posicionamiento analítico.

En este marco, hablamos de la fotografía como un objeto de identidad ambigua e inestable que actúa en el seno de las prácticas sociales y discursivas en función de regímenes de valoración, intereses y posiciones intersubjetivas específicas (Barrios y Giordano, 2015). En este sentido, las lecturas que siguen apuntan a construir una perspectiva de abordaje que, sin eludir las dis-continuidades y fricciones, advierta los puntos de contacto, nos otorgue lineamientos y herramientas apropiados para reflexionar sobre la dimensión productiva de la fotografía, los modos en que las fotos intervienen en procesos socio-culturales.

El enfoque de trabajo que apostamos a construir es aquel, que entendido luego de una serie de rupturas epistemológicas³, entre ellas el giro lingüístico y el giro icónico inserto en la era de la mediación visual de la experiencia⁴, nos permita debatir acerca de la polisemia de los significados que articulan y vehiculizan las imágenes, el problema de la autoría, el contexto, los modos de mostración, circulación y recepción (Guasch, 2003; Hall, 2010; Barrios y Giordano, 2015).

² Estas reflexiones integran los trayectos de lectura realizados en el marco de la Maestría en Semiótica Discursiva (UNaM) y el trabajo de tesis del Doctorado en Comunicación (UNLP), cuyo plan se titula: "Representaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentido y formas de articulación de la cultura popular-masiva". También siguen supuestos de un proyecto de beca interna de finalización de doctorado financiado por CONICET y del proyecto colectivo "Representaciones sociales, identidades y territorios en el cambio del paradigma comunicacional", financiado por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

³ Al respecto puede consultarse el artículo *De giros y sus relatos. Fragmentos y digresiones* de Marcelino García (2010).

⁴ Ambos giros son centrales en nuestro planteo. El primero, en los años sesenta, como señala Hall (2010) marcó el enfoque construccionista de la representación, el descubrimiento de la discursividad que, sin embargo, para algunos críticos habría derivado en un "fetichismo textual" (Said, 2004). El giro icónico (tanto de la escuela alemana como estadounidense) en los años noventa reaccionará contra este fetichismo y la "esencialización lingüística" del análisis de las imágenes y advertirá sobre la pérdida de reflexión del carácter "representativo" de las mismas (Mitchell, 2003). Estos debates se insertarán en los estudios de la denominada Cultura Visual que

analizan la visualidad y la contra-visualidad desde la mediatización y la mediación visual de la experiencia, siguiendo los planteos de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la era de la reproductividad técnica y Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo, entre otros.

Del reflejo fiel al documento y el artefacto cultural

La fotografía desde sus inicios (Francia-1839) fue considerada como un procedimiento de registro excepcional capaz de “reflejar” de manera “fidedigna” aspectos de la vida social y cultural. Por su relación de semejanza y continuidad indicial con su referente, en función de intereses y visiones de mundo específicas, se la llegó a considerar como un “espejo de lo real”. Sin embargo, esa concepción de esencia mimética se transformó al tiempo que los estudios reconocieron el valor testimonial y documental desde una visión crítica y observaron en la foto un artefacto que permite al creador construir su versión de lo real.

Entonces, del siglo XIX a esta parte, interpretaciones diversas, mayormente ubicadas en los planteos de mediados y fines del siglo XX, coinciden en concluir preliminarmente que la fotografía presenta al menos dos caras: la de testimonio/documento y la de artificio/creación (Kossov, 2001).

En nuestra tarea de historizar las representaciones⁵, una mirada retrospectiva más detenida sobre estas dimensiones nos llevan a advertir que el relato científico tecnocentrista del siglo XIX ocupó un rol fundamental en la consideración de la foto como el registro “más fiel de lo real”.

Esta posición es llevada al extremo en la narración de sus inventores/ promotores comerciales, Louis Daguerre y Fox Talbot, que resaltaron la capacidad del procedimiento técnico para documentar fielmente la realidad prácticamente sin mediar la intervención del hombre. Talbot señala en este sentido que la foto surge por la “mera acción de la luz sobre papel sensible” e insiste en que las imágenes resultan “grabadas por la mano de la naturaleza (...) sin ninguna ayuda del artista” (Talbot, *The Pencil of Nature*, citado en Cortés Roca, 2011: 30).

Hasta aquí, como señala Rancière, la fotografía venía a “encarnar la idea de la imagen como realidad única resistente al arte y al pensamiento” (Rancière, 2008: 108). Es decir, en esa insistente negación del estatuto de arte de la imagen fotográfica también se le negaba su carácter de objeto fabricado.

⁵ Esta tarea busca caracterizar los tipos de discurso que las disciplinas científicas construyeron en torno a la fotografía entre el siglo XIX y XX, sosteniendo con ello regímenes de verdad que configuran la formación discursiva de los debates. Por otro lado, la descripción somera de estos discursos permite dar cuenta de los patrones de significación provenientes de diferentes instancias socio históricas que actualizan las representaciones sociales actuales y es lo que Cebrelli y Arancibia denominan (2005) el “espesor temporal de las representaciones”.

Como contrapartida a mediados del siglo XX hasta nuestros días varios estudios interdisciplinarios de las ciencias sociales se ocuparon de develar que la fotografía lleva desde su origen el germen de transformación de lo real.

El historiador del arte Louis Marin (2009) aportará una concepción clave para pensar el sentido productivo de las representaciones visuales que serán retomadas por algunos historiadores de la cultura, como Roger Chartier, entre otros. Para Marin la representación tiene un doble poder. Por un lado, **re-presentar** desde el prefijo **re** alude en primera instancia a la noción de sustitución, el poder de la imagen de volver a **presentar** lo ausente. Por el otro, representar también implica lo que Marin llama “efecto de sujeto” y refiere al poder de la representación de exhibir su propia presencia y construir con ello al sujeto que la mira, de redoblar, intensificar la presencia; de instituir, autorizar y legitimar formas y modos de ser, de percibir y de actuar. Aquí más que las relaciones de semejanza o contigüidad física con su referente, importa la capacidad del signo de adquirir una forma simbólica.

Por su parte, más allá de reconocer su carácter construido, estudiosos del campo semiótico insisten en señalar que la foto es ante todo vestigio del pasado, un presente fugaz retratado. Retomando la relación triádica del signo planteada por Charles Peirce, Dubois resalta el carácter de **índex** de la fotografía desde su relación de conexión con el referente. Es decir, reivindica el modo en que la imagen se plantea como una emanación del referente, o más bien, parafraseando a Roland Barthes (1989), cómo la singularidad de la fotografía es la obstinación del referente de **estar siempre ahí**.

Asimismo, Barthes y Dubois hablan de la muerte como presencia inseparable de la fotografía. Esta lectura, si bien pone el acento en cómo la imagen dice siempre **lo que ha sido**, también habla del proceso de semiosis en el que el referente cambia sin cesar, y un día, también muere. Esta reflexión le sirve a John Tagg (1988) para ser aún más contundente en su revisión de esta relación dialéctica de presencia/ausencia bartheana que opera en la relación referente– foto–espectador: “La imagen que llega a la mente es la fotografía como máscara mortuoria (...) esa máscara significa lo mismo que **‘ha sido y ya no es’**” (Tagg, 1988: 8).

La relación se complejiza mucho más en el marco de lo que Foncuberta (2010) llama la era de la “posfotografía” donde la construcción fotográfica está más bien regida por la lógica del montaje o de las intervenciones manuales o digitales, ya sean explícitas y consensuadas como ocultas o disimuladas. Aquí se realza su carácter de dato icónico manipulable e integrable a ensamblajes diversos.

De este modo, la noción de la imagen fotográfica entendida como espacio de mostración y de mediación *de* y *con* el pasado y el recuerdo, como documento y evidencia histórica que funciona en determinados contextos a modo de “prueba” de lo acontecido, en tanto conserva una *traza de lo real* congelada en la trama de la imagen (Barthes, 1989; Dubois, 2008), se desplaza a la fotografía comprendida además como un “montaje” de tiempos diversos que configuran anacronismos (Didi Huberman, 2006) y un “artefacto” de producción de sentidos (Belting, 2007), de construcción y re-configuración de memorias e identidades, no exento de manipulaciones con fines estéticos e ideológicos determinados.

Del dispositivo a la articulación de formas de ver y dar(se) a ver

La somera revisión de enfoques expuesta hasta aquí anula la posibilidad de seguir pensando la representación fotográfica con la lente del tecnocentrismo y más bien exige recuperar los interrogantes y las categorías de las perspectivas constructivistas para atender los modos y las políticas que guían la ordenación/construcción/ re-significación de la mirada fotográfica.

Partiendo del supuesto que la mirada se presupone, al decir de Grüner (2001) “históricamente situada” y “culturalmente sitiada”, consideramos que una de las vías de reflexión más productivas pasa por tratar una comprensión más exhaustiva de la foto como de artefacto cultural, como hemos venido desarrollando, así como de dispositivo y su pasaje a pensarlo como articulación de formas de ver y dar(se) a ver; esto sin desatender su dimensión de “mostración” o “presentación”.

Si bien la noción de dispositivo es desarrollada por Foucault en los años 60’ para pensar casos específicos dentro de formaciones discursivas también particulares, el concepto es retomado y ampliado por Gilles Deleuze. Para este último, los dispositivos se conciben como máquinas de hacer ver y hablar/decir. Se conforman por visibilidades y enunciados, así también por líneas de fuerza y subjetivación, todas formaciones en las que se entretujan los juegos del saber y el poder correspondientes a /condicionados por una determinada

formación histórica (Deleuze, 1991).

Así también, para los dispositivos fotográficos cada época histórica modula las líneas de visibilidad, de prácticas discursivas y no discursivas/formas de contenido que determinan/generan lógicas y funcionamientos de visibilidades. Estas líneas establecen qué se incorpora dentro del recorte fotográfico de lo memorable y qué se deja fuera. De allí que el fotógrafo ateniéndose a las reglas de su formación histórica, se configura en su acción de fotografiar como “emplazamiento” de los regímenes que cada época modula. Esta misma lógica regula la inserción de las imágenes fotográficas dentro de la maquinaria mediática u otros espacios de difusión/legitimación.

Página 214

Estos regímenes, siempre totalmente inmersos en relaciones de poder/saber, constituyen “políticas de verdad” y la mirada es un efecto de esa “verdad”. Sin embargo, como indica Stuart Hall en su relectura de Foucault, en una misma formación social se pueden observar varios regímenes de verdad que “no son simplemente plurales sino que se definen en un campo de fuerza ideológico” y allí es posible observar la conformación de regímenes subordinados (Hall, 2010: 79).

En este marco, resulta necesario entonces dar cuenta también de los sentidos que trastocan los marcos de fijeza de los regímenes. El proceso se da a partir de la irrupción dentro de los propios marcos que regulan las in-visibilidades de miradas “otras” que desafían las formas de constricción de esas “políticas de verdad”. Las miradas “otras” dejan marcas graduales en el discurso, muchas veces imperceptibles en lo inmediato, que permiten re-pensar a futuro los paradigmas y la redistribución de los regímenes como operación vital para el mantenimiento del poder en el orden social.

Asimismo, ello nos lleva a proponer la noción de representaciones fotográficas como **articulación⁶ de formas de ver y dar(se) a ver** donde importa atender los modos en que los sujetos actúan las posiciones que demanda la regulación normativa, pero asimismo ver cómo otros lo hacen “a medias” y algunos en la negociación presentan resistencias y confrontan esos regímenes de in-visibilidad.

De los actos de imagen y el objeto visual a la re-presentación

Decíamos también que hay una dimensión de “mostración” o “presentación” en la imagen que es importante discutir. En este sentido este apartado retoma algunos aportes de la “ciencia de la imagen” alemana y los estudios visuales estadounidenses para trabajar esta

Ya a principios del siglo XIX, Aby Warburg, el fundador de la llamada *Bildwissenschaft* o "ciencia de la imagen", advertía que la imagen posee la capacidad de "parar el tiempo" en tanto adquiere condición de acto presente en sus instancias de mostración, así como se posee un principio activo capaz de generar en la relación inmediata con quien la mira su propia significación.

⁶ Grossberg señala desde una comunicación con Hall que la articulación nombra "la práctica transformativa o el trabajo de hacer, deshacer y rehacer relaciones y contextos, de establecer nuevas relaciones a partir de viejas relaciones o de no relaciones, de trazar líneas y mapear conexiones (...) Pero la articulación no es una práctica única o singular. Las distintas conexiones tendrán fuerzas diferentes en contextos particulares y deben medirse (...) Pueden entenderse como modos o *performances* de articulación" (Grossberg, 2009: 26).

Si bien este influyente historiador del arte estudiaba el potencial de la forma en relación al gesto, las emociones a través de las imágenes haciendo hincapié en la memoria y la migración de las imágenes a lo largo del tiempo; algunos referentes sobresalientes de esta escuela en la actualidad centraron su interés más bien en resaltar el status animado de las imágenes y su capacidad de agencia. Estos autores son los que anuncian hacia la década del noventa el "giro icónico" en Alemania (Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp) en paralelo al "giro hacia las imágenes" o "giro visual" del que hablan otros autores en EE.UU. (W.J.T Mitchell, James Elkins, Keith Moxey), con connotaciones diferentes.

En esta línea, Horst Bredekamp resalta que el poder de la imagen se encuentra asociado a su forma de "presencia" o "modos de presentación", siendo esta forma la que la define como tal. En el desarrollo de su teoría sobre los "actos de imagen", este autor, establece tres actos fundamentales que desempeñan imágenes: 1) aquellas que presentan esquemas como estándares de valoración a imitar con el objetivo de influir en el espectador y ejemplifica con cuerpos humanos y gestos heroicos; 2) las imágenes "sustitutivas" que ocupan el lugar del objeto al que refieren y le otorgan nueva presencia y nueva vida, como las imágenes religiosas; y 3) las imágenes que poseen una potencia "intrínseca" basada en la fuerza de la forma (Bredekamp, 2010).

Si bien los primeros dos tipos de actos se aproximan a algunos principios ya trabajados por otros autores, el tercer tipo de acto convoca a una discusión detenida en los atributos intrínsecos de la imagen. Es decir, la fuerza de la forma, la figura, el color hecho cuerpo en la

materialidad de la imagen, aspectos cruciales que permiten a quien la mira tomar conciencia de sí.

La mirada enfocada en este tercer tipo de acto tiene limitaciones y se presenta como una posición "iconocéntrica" en tanto deja de lado las relaciones de lo visual con los regímenes de in-visibilidad y las prácticas culturales específicas. No obstante, si no se desatienden otros niveles de lectura, esta perspectiva permite resaltar la capacidad de la imagen de afectarnos desde su atractivo de objeto visual y medial. Es decir, observar que "los artefactos visuales están incrustados en medios y que unos no pueden ser estudiados sin los otros" (Belting, citado en Moxey, 2009: 9).

Sin embargo, cabe preguntarse aquí ¿hasta qué punto este medio o cuerpo de las imágenes no se presenta como el efecto de regímenes de verdad que sostienen diversas relaciones de saber/poder en el mirar y el ver? Para retomar esta pregunta, cabe acotar que las lecturas de Belting más allá de las cualidades intrínsecas de la imagen hacen también hincapié en las

relaciones entre la imagen y el medio; entre productor, espectador, mirada y mundo, lo que nos habilita a resituar el análisis en el ámbito de la cultura.

De este modo, el abordaje del estatus animado de las imágenes resulta relevante para pensar el carácter performancial y agencial de la fotografía aunque la autonomía de su agencia es relativa porque, como indica Moxey (2009), su animación deriva de la relación que se establece con quienes la miramos y el campo intersubjetivo que lo condiciona.

Esto nos lleva a responder a la interrogación planteada: en tanto el mirar y el ver son prácticas culturales, la apreciación/disposición de la forma, el cuerpo o el medio de las imágenes están condicionados por un régimen representacional e iconográfico, una codificación cultural que se actualiza y regula los modos de percepción.

Hasta aquí, el planteo de Moxey, retomando a Belting, realiza una nueva apertura que acerca los postulados alemanes, a pesar de las dis-continuidades, al de los estudios visuales estadounidenses. En este sentido, resulta interesante el acento puesto por Mitchell (2003) y Moxey (2009) en el análisis de la imagen como presentación, como lo plantea la *Bildwissenschaft*, pero otorgándole centralidad al concepto de visualidad que pone el acento en la relación de la imagen con las instituciones, el discurso y las relaciones de poder. Entonces, lo visual no refiere solamente al proceso fisiológico de la visión sino a la

construcción de lo social desde la mirada (Mitchell, 2003).

Por su parte, retomando la demanda del giro icónico, Nicholas Mirzoeff (2003), vinculado a los estudios de los medios masivos y la crítica cultural, se ubicará más cercano a nuestro planteo articulador. Este autor también insistirá en la reivindicación de la visualidad en el campo de la *Cultura Visual*. Señalará que la vida moderna y la experiencia están más mediadas que nunca por lo visual, pero las **imágenes** exigen ser estudiadas “como **puntos de intersección** de la visibilidad con el poder social” (Mirzoeff, 2003: 189)⁷.

Mirzoeff además se vincula a los escritos de Jessica Evans y Stuart Hall (1999) quienes retomarán las preocupaciones de los estudios culturales y el concepto de representación para llevarlos al campo de lo visual, resaltando el carácter activo de las representaciones visuales en la producción y reproducción de la cultura.

⁷El interrogante de Mirzoeff sobre cómo y por qué los medios visuales, entre ellos la fotografía, el cine, la televisión, se han convertido en algo tan importante en la vida cotidiana contemporánea, es de vital importancia en nuestro abordaje de la intervención de las imágenes en la producción/propagación de las prácticas religiosas en torno al Gaucho Gil, en tanto consideramos que esta devoción tiene un carácter predominantemente visual, donde la iconicidad móvil y performática, que gana los cuerpos, los territorios y las pantallas, ocupa un rol trascendente en su proliferación y visibilización. Todo ello marcado por un escenario de la diversificación religiosa en el país y de producción massmediática de la cultura de importante incidencia.

Desde estos recorridos, cobra vital importancia hablar de **re-presentación** (visual-fotográfica) para hacer alusión a la doble dimensión de **representación-presentación** de la fotografía; es decir atendiendo tanto a los sentidos sociales e ideológicos que ella entrama como a su especificidad expresiva visual.

Conclusiones preliminares

En resumen, este mapeo de textos, autores y perspectivas nos permite entender que las *re-presentaciones* visuales, como las fotográficas que nos ocupan, no resultan como un “subproducto” de la realidad social sino que la construyen activamente.

En este sentido, la re-presentación fotográfica adquiere, al decir de Stuart Hall, un “rol activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen” (Hall, 2010: 163)

Lumbreras (2010) se pregunta: “¿es acaso incompatible la indagación en el ser o en la presencia de las imágenes con la consideración de su vida social y sus efectos políticos?”

Moyet ha intentado una respuesta positiva al respecto. Nosotros también caminamos por

Moxey ha intentado una respuesta positiva al respecto. Nosotros también caminamos por esta vía, entendiendo que la focalización sólo en una de estas dimensiones resultaría reduccionista.

El ensayo de esta articulación de perspectivas con el acento puesto en las imágenes en sí y sus inserciones/ intervenciones en procesos culturales específicos nos permite entender no sólo los fines para los cuales fueron creadas, los sentidos que se les atribuyen y hasta qué punto ellas son funcionales a estos fines; sino también permiten observar los modos en que las imágenes "escapan", como dice Moxey (2009), a esos significados atribuidos cobrando nueva vida y nuevos sentidos, muchas veces inimaginables para sus creadores, a través del tiempo. Sin embargo, vale recalcar que este "escape" no es mágico ni casual e implica un proceso semiótico complejo. Es decir, refiere tanto a la cualidad expresiva y los rasgos hipercodificados de las imágenes que les permiten actualizarse fluidamente en el devenir de las prácticas discursivas, como a los diversos usos y sentidos que le atribuyen los sujetos insertos en un contexto, en una cadena de producción de sentidos determinada (Cebrelli y Arancibia, 2005; Barrios y Giordano, 2015).

Desde las trayectorias de lectura aquí realizadas, podríamos sintetizar que el abordaje de las fotos en relación a las prácticas y los discursos requiere de un **enfoque socio-semiótico discursivo nutrido de los estudios culturales-visuales**. Esta opción sitúa la reflexión entre

aquellas que tratan la vida socio-semiótica discursiva de las fotografías desde los procesos de la construcción cultural de la visualidad.

Bibliografía

- BARRIOS, C. y GIORDANO, M. (2015) De la criminalidad a la santificación. Sentidos inestables de la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina). En *Fotocinema*, N°10, España. pp. 353-382. URL:[http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=%20view&path\[\]=25](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=%20view&path[]=25) (recuperado el 19/01/2015)
- BARTHES, Roland (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BELTING, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BERGER, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BREDEKAMP, Horst (2010) *Theorie des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp Verlag.
- CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (2005) *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

- CEBRELLI, Alejandra y RODRIGUEZ, María (2013) Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. En *Tram(pa)s de la comunicación y la cultura*, N° 76, Julio-Octubre, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, pp. 89-99. URL: <http://www.revistatrampas.com.ar/2014/05/algunas-reflexiones-sobre.html> (recuperado el 25/05/2014)
- CORTES ROCA, Paola (2011) *El tiempo de la máquina*. La Plata: Colihue.
- DELEUZE, Gilles (1991) *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006) *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo.
- DUBOIS, Phillippe (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- EVANS, Jessica y HALL, Stuart (eds.) (1999) *Visual Culture: the reader*, London: SAGE.
- GROSSBERG, Lawrence (2009) El Corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcciónismo y complejidad. En *Tabula Rasa*, N°10, Bogotá, pp. 13-48.
- GUASCH, Ana María (2003) Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. En *Estudios Visuales*, N°1, pp. 9-16. URL: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (recuperado el 20/05/2014)
- FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2010) *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GRÜNER, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- HALL, Stuart (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo, E; Walsh, C. y Vich, V (edit) Popayán: Enviñon Editores.
- KOSSOY, Boris (2001) *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.
- LUMBRERAS, María (2010) Magia, acción y materia. La imagen de la Bildwissenschaft. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* N°22, pp. 241-262. URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3360208> (recuperado el 25/06/2014)

- MARIN, Louis (2009) Poder, representación, imagen. En *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 13, pp. 135-153.
- MITCHELL, W. J. T. (2003) Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En *Estudios Visuales I*, pp. 19-40. URL: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> (recuperado el 20/05/2014)
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MOXEY, Keith (2009) Los estudios visuales y el giro icónico. En *Estudios Visuales*, N° 6, pp. 8-27. URL: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf (recuperado el 20/05/2014)
- RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- SAID, Edward (2004) *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Debate.
- TAGG, John (2005) *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

