

Narrativas visuales e identidades culturales: el caso del documentalismo fotográfico

Elizabeth Martínez de Aguirre

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

eli.maguirre@gmail.com

Resumen

La fotografía documental clásica o, para ser más precisos, la función documental de la fotografía, ha estado históricamente normatizada por una *estética del registro* y es a partir de allí que diversos fotógrafos y movimientos fotográficos han elaborado diferentes modos de intervención en la construcción contemporánea de identidades socioculturales. Especialmente en el ámbito de la fotografía de prensa y la fotografía de denuncia es posible seguir las huellas de estas búsquedas del *instante decisivo*, pero también han explorado y desplazado los límites de las *narrativas visuales* y actualmente algunas vertientes del documentalismo fotográfico se aproximan a aquellas estrategias de producción de sentido más vinculadas al campo artístico. Así, en la fotografía documental prevalece ese “efecto de realidad” aunque sostenido en retóricas diferentes y en este mundo globalizado existen hoy experiencias fotográficas comparables que, desde distintas capitales –Buenos Aires o Barcelona, por caso– nos permiten tratar la cuestión del documentalismo con un nuevo enfoque, sobre todo si trabajamos desde una perspectiva socio-semiótica. Veamos.

Palabras clave: fotodocumentalismo, narrativas visuales, identidades socioculturales.

Fotografía y representación: una antología gráfica

La posición de la fotografía –al menos de la fotografía analógica tal como la conocimos hasta ahora, hasta la eclosión de la informática y el auge de la cultura audio/visual/digital– se ha mantenido oscilando entre el documentalismo gráfico y las artes visuales, de manera pendular. Bastaría situarnos en alguno de los momentos históricos de su desarrollo durante buena parte del siglo XIX y de todo el XX para visualizar este movimiento y esta tensión constitutiva: los intensos debates pictorialistas, la sagaz opinión de Moholy-Naghy sobre los analfabetos del futuro, el compromiso del fotoperiodismo y los reporteros gráficos inspirados en el documentalismo sociológico de Riis, primero, y de Hine después; el activismo de la fotografía

artística y los artistas fotógrafos... En fin, las dicotomías podrían resultar innumerables y, por mi parte, cito estos momentos un poco aleatoriamente –podríamos imaginar otra serie igualmente valedera– pensando en que afortunadamente lo fotográfico sintetiza estas oposiciones dialécticamente en una *narrativa visual* que articula aspectos estéticos –el tratamiento de la luz– y aspectos documentales –su registro–.

Sin embargo, y en todos los casos, la fotografía también parece cifrar nuestras esperanzas de encuentro con un verosímil referencial, una certeza en tiempos de la posverdad, que aquiete nuestra –a veces, alienada– ubicación en este bosque de símbolos que es la cultura... recordando y parafraseando a Baudelaire: acérrimo crítico de la fotografía, gentilmente fotografiado por Nadar.

Es que desde aquellos *lejanos y nebulosos orígenes*, tal como señalara tempranamente Walter Benjamin, la fotografía ha cargado con ese peso de la representación fehaciente, esa cuota de extrema verosimilitud que la cultura le ha impuesto –y no ha dejado de exigirle– como marca y garantía de significación¹. A diferencia de otras representaciones visuales, en el ámbito de lo fotográfico parece que la *estética del registro*² gobierna los mecanismos semióticos para su interpretación a tal punto que ninguno de nosotros sería capaz de pisotear esas fotos carnet que llevamos en la billetera. Nadie lo haría, como le gusta bromear a Roman Gubern en sus magistrales conferencias, porque a estos trozos de papel les asignamos propiedades transcendentales relativas al tipo de vínculo que, efectivamente, mantienen con aquello que representan. A partir de allí, un horizonte de interpretación fija las condiciones mínimas a partir de las cuales toda fotografía debe/debería ser leída: es verdadera. ¿Es verdadera? ¡Es verdadera!³

¹Walter Benjamin analiza en su *Pequeña historia de la fotografía* (Benjamin, W.; 1985: 63 y ss.) cuáles son las “tensiones históricas” que han acompañado el nacimiento y desarrollo de la fotografía a noventa años de la invención del daguerrotipo. En la actualidad, las nociones de “inconsciente óptico” y “aura” mantienen su potencia conceptual y explicativa y sitúan al realismo fotográfico más allá del mero “espejo” de lo real.

²En la aproximación a la obra del fotógrafo francés Jean-Pierre Évrard (quien ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a fotografiar África y, en especial, Marruecos) que nos propone Francois Soulanges en el capítulo “Hacia una estética del reportaje” se presentan las paradojas de la representación y la “estética del registro” que implican el desplazamiento del fotógrafo y del reportaje fotográfico: “Incluso en el reportaje, por lo tanto, es imposible pasar del objeto por fotografiar al objeto fotográfico, y así hacer el duelo de una relación soñada en el primero para enfrentarse con una relación real con el segundo. Una estética del reportaje debe partir de ese desplazamiento” (Soulange, F.; 2005:112).

³Al reflexionar sobre “Las dos autenticidades del medio fotográfico”, Rudolf Arnheim admite la capacidad de la fotografía, y de las artes figurativas en general, de ilustrar fielmente los hechos de la realidad. Sin embargo, también reconoce que en el ámbito de la representación: “*los caprichos y las libertades de la imaginación humana son todo menos auténticos cuando se los toma por documentos de la realidad física*”. De modo que una fotografía es verdadera porque es *una fotografía*. (Arnheim, R.; 2000:3).

En este punto, de alguna manera resuenan aquellas palabras inquietantes de Roland Barthes al comienzo de *La cámara lúcida* –que transmiten claramente su/nuestra propia perturbación frente a esas fotografías que resultan punzantes– y que expresan y contienen ese aspecto intransferible de la fotografía que en determinadas circunstancias llega a impresionarnos como los *rayos diferidos de una estrella*. Luz emanada de los cuerpos (que *han estado allí*), que los ha rozado, y ha sido grabada y contenida –registrada– en un fragmento que ahora se nos muestra impreso. Y estas propiedades, digamos, generales de la imagen-foto asumen todavía un plus de sentido si se trata de fotografías de prensa o fotografías de denuncia social, dos variantes del documentalismo clásico del que venimos hablando.

Un ejemplo muy cercano del enigma fotográfico del registro y la representación lo encontramos en la muestra *El Mediterráneo en el Siglo XX: realidades e imágenes* que acompañó la décima edición del WOCMES⁴, impactante por varios motivos; entre ellos, el carácter fascinante de un montaje expositivo que reunió a más de un centenar de fotografías procedentes del archivo de la Agencia EFE y que tiene el enorme mérito de haber traducido en una narrativa visual los conflictos del Mediterráneo a lo largo de cien años de historia que van desde el fin del ciclo de los grandes imperios a la constitución de los nuevos Estados modernos. Así, los paisajes citadinos del puerto de Algeciras o del centro de Beirut; las fotografías bélicas de la ocupación de Alejandría por tropas egipcias o de la entrada de Moshe Dayan en Jerusalem; los retratos de aquellos protagonistas legendarios –Lawrence de Arabia, Faisal I de Iraq– o de niños anónimos –dos varones estudiando el Corán; una pequeña refugiada romaní– *dan a ver*, en los términos de John Berger, y documentan memoriosamente los avatares del siglo de las guerras; el más sangriento, al decir de Eric Hobsbawm, de la historia conocida de la humanidad.

Y permítanme hacer aquí una breve referencia acerca de los orígenes europeos del documentalismo clásico que mencionamos hace un momento: se remontan a aquellos viajes legendarios que a mediados del siglo XIX reunieron –justamente alrededor del Mediterráneo– a fotógrafos, literatos, arqueólogos (entre otros aventureros, intelectuales y alquimistas que matizan la historia de esos *nebulosos orígenes...*) en la empresa compartida de descubrir el mundo y comentar la historia. En 1849, dos años antes de iniciar el texto *Madame Bovary*, el escritor Gustave Flaubert emprendió junto al fotógrafo Maxime Du Camp un extenso viaje a Egipto que quedaría registrado visualmente en su libro *Égypte, Nubie, Palestine et Sirie*.

⁴World Congress for Middle Eastern Studies (WOCMES), edición 2010, Barcelona, España.



Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 publicado en dos volúmenes. Serán los primeros de una larga serie de narrativas visuales que encontraría en la imprenta de Louise-Désiré Blanquart-Evrard, también fotógrafo, instalado en la ciudad de Lille, el editor que la difusión de la fotografía necesitaba para ese entonces⁵.

Así, la función de la fotografía y los fotógrafos como *antólogos gráficos* fue asumida de antemano como el más “natural” de los usos sociales que hubieran podido asignársele a este modo diferenciado de producción y reproducción de imágenes. Naturalización derivada también de la instauración de las nuevas formas del Estado burgués y sus instituciones que, especialmente en el Reino Unido y Francia y –de manera casi concomitante– también en Estados Unidos (y con algunos matices diferenciadores en América Latina), necesitaron imperiosamente renovados recursos culturales para consolidar su posicionamiento socio-político: un nuevo *régimen de verdad* y un nuevo *régimen de sentido*⁶. John Tagg ha estudiado minuciosamente el modo en el que esta moderna economía fotográfica, que estableció palmariamente su propia precariedad como medio por fuera de sus especificaciones históricas, sostuvo desde el principio estos nuevos regímenes de verdad y sentido a través de la confección de archivos fotográficos que, sobre todo, permitieron la identificación de las personas y la utilización de la fotografía como prueba jurídica.

Un recordado hito de la fotografía contemporánea como protocolo de identificación utilizado por Estado –no pocas veces, como en este caso, ejerciendo además una fuerte violencia simbólica– tuvo como involuntarias protagonistas a ese grupo de mujeres argelinas retratadas por el fotógrafo Marc Garanger en 1960. El ejército francés en Argelia había decidido fichar a la población otorgándole a cada habitante un “carnet de identidad francés”. En este contexto, el fotógrafo vio desfilar ante su cámara a un gran número de mujeres que fueron obligadas a despojarse del velo para ser fotografiadas, contrariando así todas las tradiciones existentes.

Las mujeres fueron fotográficamente identificadas, pero ¿era consistente esta imagen documental con su propia identidad? Un inesperado gesto de inversión frente al despojamiento del velo resignificó estas imágenes que han quedado como ejemplo de integridad humana en la historia de la fotografía: estas mujeres mantuvieron, a pesar de todo, la dignidad de la mirada y la vista firme en el objetivo de la cámara. La frontalidad de esos ojos le devolvieron la mirada al

⁵Sobre “Los viajeros fotógrafos” puede leerse un detallado y bien documentado relato en el capítulo 4 la *Historia general de la fotografía* coordinada por Marie-Loup Sougez en 2007.

⁶En sus investigaciones, Tagg redefine el vínculo entre historia y fotografía y lanza un desafío: “La fotografía como tal carece de identidad” (Tagg, J.; 2005: 85).

ignominioso enunciador fotográfico situado fuera de campo y solo *aparentemente* a salvo del re-conocimiento visual e histórico⁷.

El abanico de manifestaciones que podríamos incluir dentro del documentalismo fotográfico es amplio y diverso aunque, en todos los casos, es la vocación de autenticidad y reconocimiento del mundo lo que diferencia a esta práctica fotográfica de otras. Así, de la taxonomía a la antología hubo un solo paso que la fotografía dio sabiendo, desde el inconsciente óptico cuya existencia Walter Benjamin también reconoció anticipadamente, que las fotografías nunca son las “pruebas” de la historia sino la historia misma. De esta manera, la *estética del registro* se perfiló históricamente como la condición de interpretabilidad de la fotografía y acentuó el verosímil documental de lo fotográfico reforzado después por el empleo informativo de la fotografía en la prensa, por la fotografía sociológica de denuncia social y/o la street photography (desde Weeghe⁸ y El Niño hasta los Papparazzi contemporáneos) –la fotografía callejera, de nota roja– que consagraron el paradigma del *instante decisivo* en la magistral figura de Henri Cartier-Bresson, con justicia llamado *el ojo del Siglo XX*.

Fotografía y testimonio: una reflexión espacio/temporal

Correlativamente, y desde el punto de vista semiótico, la concepción de la fotografía como documento verídico/verosímil de lo real ha transitado por momentos disímiles a partir de los cuales se le han asignado distintas propiedades que bien podrían agruparse en las metáforas de la foto-espejo o la foto-huella. En el primer caso, es el predominio del carácter icónico de la imagen y su condición de espejo de lo real lo que define la condición de legibilidad de la fotografía. En el segundo, el carácter indicial de la fotografía sintetizado por Barthes, como decíamos hace un momento, en la idea de la imagen-foto como emanación del referente

⁷En el artículo “Un espejo de la historia: miles de fotos” perteneciente al libro *Historiografía y memoria colectiva* compilado por Cristina Godoy he retomado el análisis de las fotografías de Garanger para compararlo con el caso de los recordatorios fotográficos de personas detenidas-desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina que el diario Página 12 publica diariamente desde su fundación en 1987. Aquí, la relación entre fotografía e identidad resultó crucial para la comprensión histórico-política de nuestro pasado reciente.

⁸Actualmente, la Fundación Foto Colectania de la ciudad de Barcelona exhibe la muestra **Weegee by Weegee** que “presenta una cuidada selección de su trabajo, desde imágenes de crímenes, incendios o accidentes hasta escenas de eventos sociales y populares, como las aglomeraciones en las playas de Coney Island o en otros lugares de ocio de los neoyorquinos de entonces. Weegee fotografiaba un cadáver, pero también un baile de máscaras o un niño solitario; en sus fotos hay oscuridad, pero también ternura. Sin embargo, una de las singularidades de esta exposición de Foto Colectania es que muestra junto a las fotografías del autor, materiales originales de los periódicos y revistas donde se publicaron sus imágenes, así como los fotolibros más célebres del reportero, como la edición original de “Naked City”, que se publicó en 1945 y se convirtió inmediatamente en un best seller” (www.fotocolectania.org)

es lo que la convierte en un objeto cultural particularmente misterioso (...imposible de pisotear, por ejemplo), en el rastro de una realidad, aquella que necesariamente fue captada por el obturador de la cámara en condiciones de suficiente luminosidad.

Así, la fotografía puede ser tratada como un ícono-indicial o como un indicio-icónico según el análisis haga prevalecer los rasgos espaciales o temporales presentes en la imagen y, desde allí, categorizarla como propuso Jean-Marie Schaeffer⁹ en distintos tipos que responderían a diferentes estrategias comunicacionales cuyas funciones históricas y sociales podrían establecerse en relación con su estatuto pragmático. En los dos casos, la presencia del signo indicial –acentuada por el conocimiento de los públicos de la génesis óptico/química de la fotografía– favorece y refuerza el verosímil documental y la creencia popularmente difundida: una imagen vale más que mil palabras. Sin embargo, en el bosque de símbolos no es tan sencillo separar las palabras y las imágenes y, por un lado, es la discursividad social el ámbito donde la fotografía encuentra la definición de su régimen semiótico y alcance representacional y, por el otro, son las palabras las nos permiten comprender las imágenes verbalizándolas o las que guían la interpretación que hacemos de ellas proponiéndonos anclajes y relevos de la significación. En todos los casos, la correlación conceptual entre las imágenes es evidente y ellas mismas condensan, como expresó John Berger en el magistral estudio que realizó junto al fotógrafo suizo Jean Mohr, otra *manera de contar*.

Y esta “otra” narrativa visual que nos propone la fotografía –sobre todo la fotografía documental en su doble posición de antología icónico/indicial– asentada históricamente en su condición de prueba de lo real y semióticamente en su posición de signo ícono y signo índice promueve activamente la elaboración social de identidades culturales, no tanto en el registro de la objetividad referencial –que fascinó con razón a los contemporáneos del nacimiento de la fotografía– sino en la búsqueda tenaz de retóricas alternativas al paradigma del *instante decisivo* que permitan ampliar el horizonte subjetivo del reportaje y el ensayo fotográfico.

En esta línea de reflexiones quisiera comentar el caso de dos colectivos fotográficos –procedentes de Barcelona y Buenos Aires– que han trabajado en este sentido; un ejemplo entre los innumerables que actualmente podríamos enfocar: ***Piel de Foto*** dirigido por Ana Baeza y ***SudacaPhotos*** fundado por Don Rypka. En ambos, la experimentación y la reubicación del reportaje fotográfico son centrales como lugares de ensayo y narración visual.

⁹El cuadro elaborado por Jean-Marie Schaeffer –constituido mediante la combinación de los tres componentes del signo peirceano: representamen, objeto, interpretante– se presenta como un “modelo simplificado del campo tensional que motiva la construcción de la imagen fotográfica en la multiplicidad de sus figuras pragmáticas” (Schaeffer, J. M.; 1993:54).

Piel de Foto es, como sus fundadores enuncian en tapa: “una nueva publicación de distribución gratuita que difunde el trabajo realizado por jóvenes fotoperiodistas”... la conocí a fines del 2010, a un año de su fundación, en un paso fugaz por Barcelona en su versión impresa y celebro la continuidad de su edición electrónica (www.pieldefoto.com) que nos ha permitido seguir su producción desde el otro lado del océano. En la editorial del primer número, Rafael Badía destaca la presencia de cuatro fotorreportajes de temática y estilos bien diferentes: “desde el reportaje ‘objetivo’ en color de Josep Subiranas, dedicado a discapacitados que practican deportes extremos, a las aproximaciones clásicas al reportaje social en blanco y negro de Nuria López y Domingo Venero, pasando por el enfoque íntimo y la delicadeza de Daniel Pradó y su trabajo sobre una mujer con Alzheimer”.

En los casos de Subiranas, Venero y Pradó se aprecia que el carácter documental de la fotografía deviene de su función social como portadora de conocimiento sobre esos lejanos *mundos posibles*: discapacidad, marginalidad, enfermedad... esas cosas que siempre les pasan a *otros*. Pero estas imágenes nos acercan y nos dan a ver la identidad de nuestros semejantes desde ópticas diferentes que, sin embargo, comparten un rasgo fundamental: el rechazo al paradigma del *instante decisivo* y, al contrario, la (re) construcción escenográfica del sujeto y sus circunstancias mediante estéticas fotográficas diferenciadas que ponen en juego colores, planos, encuadres... La espacialidad fotográfica gana terreno y su vocación antológica, aunque persistente, cambia de objeto: la arquitectura del sentido está a la vista y encontrará en la palabra el anclaje necesario para su expresión definitiva. Finalmente, el ensayo de Nuria López: “*Bea, retrato de una identidad construida*” completa de manera elocuente el cuadro de esta nueva intención documentalista.

Podríamos decir que la experiencia de **Sudacaphotos** es similar en cuanto a la libertad compositivo/expresiva a partir de la cual se piensa el documentalismo fotográfico y, también aquí, serán los fotógrafos –Don Rypka, Tony Valdés, Julio Pantoja, entre los más reconocidos– quienes dejarán su impronta personal en las producciones visuales. A grandes rasgos, se trata de una cooperativa de fotoperiodistas de América Latina que se propone mostrar las circunstancias socio-históricas de este lado del mundo a través de sus imágenes. Nuevamente, el distanciamiento del paradigma del *instante decisivo* es evidente y, particularmente en el caso del reportaje que comentaremos ahora, se ha dado una suerte de inversión temporal en virtud de la cual la pregunta benjaminiana acerca del *habrá sido* cobra relevancia...

Entonces, ¿Qué habrá sido de la familia Bocanegra? Don Rypka y Emilse Neme, autores del fotorreportaje que retrata las infortunadísimas condiciones de vida de esa familia,



respondieron en distintos medios después del drama: “El 24 de noviembre, 2008, habíamos empezado un nuevo reportaje, una historia de la familia Bocanegra, ocupantes de un viejo banco abandonado en La Boca, Buenos Aires, Argentina. Su historia es como muchos acá en América Latina, son pobres, Juan José de 28 años, el padre, es cartonero, albañil cuando encuentra trabajo. Celia de 26 años, la esposa, trabaja ocasionalmente como empleada doméstica. Sus siete hijos de un año a trece vivían con ellos. Antes que pudiéramos terminar el reportaje, su vida entera fue destruida el 10 de enero, 2009. Un incendio destruyó todo, seis de sus siete hijos perdieron sus vidas, su vivienda, su futuro. Lo que presentamos acá es lo que podemos, para recordar a la sociedad que su historia es una historia más, una historia que la sociedad moderna quiere ignorar, olvidar, negar”¹⁰.

La anticipación fotográfica –es decir, la existencia de estas tomas fotográficas *anteriores* a la tragedia del incendio y la muerte– refuerza la condición indicial de estas imágenes que muestran la cotidianeidad de una familia pobrísima y *okupa*, viviendo en los restos semiderruidos de un fastuoso edificio que en determinado momento se había convertido en entidad bancaria y luego había sido abandonado. Y ratifican la preponderancia del eje temporal: *esto ha sido*. La fuerza del índice-icónico en estas fotografías es poderosísima aunque no encuentre correspondencia con su eficacia pragmática, en su incapacidad de evitar la catástrofe y la competencia en la vocación de conservar su memoria.

“Hacemos lo que podemos”, dicen con sincera humildad los autores de estas imágenes destinadas a impedir el negacionismo y el embotamiento político... ¡Que no es poco!, agregamos nosotros. La pregunta, en realidad, está dirigida a la sociedad: ¿qué habrá sido de la familia Bocanegra? ¿Cómo llegamos a este punto de insensibilidad? Y el desfase temporal entre imagen y tragedia documenta no tanto la pobreza y sus inequidades sino, más bien, los peligros ineludibles que acarrea y la extrema condición de esas *vidas desperdiciadas*, como denuncia con lucidez Sigmund Bauman.

Fotografía documental: narrativa e identidad

Aunque la afirmación de Tagg: “la fotografía como tal carece de identidad” suene exagerada –bastaría repasar las tres reglas constitutivas de la imagen-foto que reconoce Schaeffer para comprender su irrenunciable especificidad– no es menos cierto que serán las reglas normativas –y su intervención en la definición de las estrategias comunicacionales– de

¹⁰<http://www.lanacion.com.ar/1088905-murieron-seis-ninos-en-un-incendio>.



carácter contextual y fuertemente histórico las que delimiten los campos de receptibilidad, es decir, las diferentes maneras de abordar, de leer, de interpretar, la fotografía.

El carácter de la fotografía como “antología gráfica del mundo” –que los usos sociales le otorgaron desde sus inicios como horizonte de interpretación– se prolonga hacia nuestro presente y, efectivamente, ella nos “da a ver” la existencia de aquellos mundos posibles o desconocidos. Se trata, en todo caso, de una antología muy particular que ha renunciado a la condición de calco o espejo de lo real para asumir su naturaleza creadora y constructiva. Lejos de la “réplica”, el documentalismo fotográfico contemporáneo toma posición al lado de la descripción y el testimonio y/o del recuerdo y la rememoración. La autenticidad de la fotografía como indicio-icónico y/o ícono-indicial revela su fuerza semiótica: sostener las narrativas visuales y apuntalar las identidades culturales.

Finalmente, y a través de este breve recorrido por algunos de los múltiples aspectos que reúne el documentalismo fotográfico, creo que podemos coincidir con las palabras de Badía en la editorial del número inicial de *Piel de Foto* que comentábamos antes. Dice que “dicen que el reportaje fotográfico está en horas de baja, por no decir finales. Pero a mí esta afirmación me recuerda a las palabras irónicas del poeta Vicente Aleixandre: ya octogenario, el Premio Nobel de Literatura les pedía a los presentes que no se preocuparan tanto por sus achaques pues él contaba con *una mala salud de hierro*”. El documentalismo transita una nueva etapa, veremos qué más nos trae... Ya que la productividad fotográfica –fotógrafos/as y fotografías documentales, artísticas, de prensa, por mencionar sólo algunas variables– vienen desempeñando un rol sustantivo tanto en la construcción de la vida política y la democracia del siglo XXI como en el fortalecimiento de la memoria y el conocimiento de la historia. Y, también, vienen examinando las fronteras y los modos de la producción cultural preestablecidos, tratando de recrear aquellas estéticas –que siempre conllevan la profundización del compromiso ético– en la búsqueda de formas y expresiones visuales que documenten nuestro tiempo. Postales de un pasado que proyectan luz e interpretabilidad sobre el presente y el porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, R. (2000). *El quiebre y la estructura*. Barcelona, Andrés Bello.

Bauman, Z. (2013); *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona, Paidós.

Benjamin, W., (1985); *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus.

Berger, J. y Mohr, (2008); *Otra manera de contar*. Barcelona, Gustavo Gilli.



ISSN 2451-7836 | Año 2, #4, junio de 2017 | **Dossier temático** | Pág. 13

- Godoy, C. (2002) (Comp.); *Historiografía y memoria colectiva*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Martínez de Aguirre, E. (2011) (Comp.); *Contratiempos. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea*. Rosario, UNR Editora.
- Schaeffer, J. M., (1993); *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra.
- Sougez, M.L. (2007); *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
- Soulanges, F. (2005); *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca.
- Tagg, J. (2005); *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili.

Artículo recibido el 10-06-2017 | Evaluado y aprobado por el Comité Editorial el 18-06-2017 | Publicado 28-06-2017

<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revcom/>
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

