

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 33 - Santiago, 2025 - 1/16 pp.- ISSN 2452-5189



Fotografía de archivo personal como herramienta táctica

Luis Fernando Dávila Aguilar¹

RESUMEN: Desde las ideas de *táctica y estrategia* de Michel De Certeau (2000), el presente texto analiza la tensión que hay entre la mediación de la posición del sujeto ante entidades que dictan aquello que debe ser lo visible. Se realiza un análisis que muestra las relaciones de poder y como éstas influyen en la fotografía de archivo personal, visibilizando acciones que muestran la idea de la táctica en contextos donde se esperan ciertos tipos de resultados en el acto fotográfico. El análisis crítico de fenómenos cotidianos, como la fotografía de parejas o los autorretratos, muestran el desarrollo del juego entre táctica y estrategia en el contexto social.

PALABRAS CLAVE: material visual, afectividad, memoria colectiva, cultura.

Personal file photography as a tactical tool

ABSTRACT: Based on Michel De Certeau's ideas on tactics and strategy (2000), this text analyzes the tension that exists between the mediation of the subject's position and entities that dictate what should be visible. An analysis is carried out that shows power relations and how they influence personal archive photography, highlighting actions that demonstrate the idea of tactics in contexts where certain types of results are expected in the photographic act. Critical analysis of everyday phenomena, such as photographs of couples or self-portraits, shows the development of the interplay between tactics and strategy in the social context.

KEYWORDS: visual materials, emotions, collective memory, culture.

¹ Licenciado en Comunicación, Universidad Autónoma del Estado de México. Maestro en Estudios Visuales, Universidad Autónoma del Estado de México. ORCID: 0009-0001-5318-0864
Email: davilaluisfernando97@gmail.com

Introducción

Las imágenes, omnipresentes, se muestran como pensamientos que entran por los ojos, que los pican, que tratan de meterse por la pupila hasta su encuentro con la mente; en esta avalancha visual, el mar de imágenes se vuelca hacia los sujetos desde todas partes, todo el tiempo, con mensajes de todo tipo. El sujeto común puede ver más imágenes en un día que su propio reflejo, pero eso no lo vuelve pasivo, mucho menos puede ser relegado a la dócil figura del consumidor inmerso en el capitalismo, que, si bien puede llegar a ser bombardeado con imágenes en cierta frecuencia, le es posible cierta capacidad para influir en el espacio.

El sujeto camina por las calles repletas de anuncios, mira su celular para después ser bombardeado por más imágenes, no es que haya elegido verlas, es que la imagen en su contingencia se aparece ante la vista como si alguien le hubiera diseñado una trayectoria de lo visible. La humanidad siempre ha estado acompañada por imágenes, pero no en la cantidad en que lo hace en pleno siglo XXI, en gran parte gracias a la proliferación del internet y la masificación de las imágenes digitales, tal como lo detalla Joan Fontcuberta "las imágenes circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, peligrosas..." (2017, pp. 7-8).

Desde antes de la era de la imagen digital, el sujeto siempre ha podido escabullirse entre lo que se espera que realice, dando como resultado que encuentre maneras de apropiarse de la imagen, esa tensión entre diversos actores en los juegos de poder da como resultado a la cultura, que en el campo de lo visual forma tensiones entre las formas hegemónicas de visibilidad y aquellos haceres que el sujeto adopta, resultando en formas visibles que permiten el análisis de estos puntos medios.

La fotografía ha puesto una herramienta en las manos del sujeto, que por un lado le permite realizar imágenes de su propia vida, recuerdos e intereses, como ejemplo de ello están las fotografías de archivo familiar, quienes realizan estas imágenes van apropiándose y transformando formas de hacer ver fenómenos de representación. Aquello que se inclina hacia la táctica o la estrategia puede ser analizado en poses que muestren las variaciones del acto fotográfico. Por otro lado, dichas maneras de representar fluctúan entre formas más tradicionales y desplazamientos que muestran cómo el sujeto puede llevar al límite las capacidades de un aparato ideado para mantenerse en ciertos estándares, esto puede ser visible en las fotografías hechas con cámaras automáticas que desafían las formas estandarizadas de representación icónica de la realidad.

El objetivo del presente texto consiste en ofrecer un análisis que permita vincular los juegos de poder en lo cotidiano con el fenómeno de la fotografía de archivo personal: aquella producida en el contexto de los sujetos, que documenta su vida, a sus seres queridos y sus intereses. Ese archivo que, a ojos de terceras personas, puede ser un mero compilado de retratos de extraños más o menos interesante, pero que a ojos de su poseedor, las imágenes que contiene pueden tener más que detalles interesantes, suelen ser representaciones que tocan directamente sus recuerdos, que los punzan como diría Roland Barthes al hablar de *punctum*, "El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta" (Barthes, 2022, p. 11).

Con el fin de responder a la pregunta ¿qué papel juegan las imágenes de archivo personal en los juegos de poder del ámbito cotidiano?, este artículo propone un enfoque ensayístico-analítico sustentado en las ideas de táctica y estrategia de Michel De Certeau. Para ello, se usarán imágenes para analizar como dichos conceptos pueden generar nuevos aportes al conocimiento.

Las imágenes que se mostrarán fueron seleccionadas con el fin de mostrar cómo lo visual entra en un proceso de tensión con el sujeto, lo que termina moldeando las formas de ver y producir fotografías. Las temáticas elegidas permiten ver fenómenos que van desde la construcción histórica del ideal de fotografía de parejas, pasando por la práctica del autorretrato fotográfico, hasta las formas de apropiarse de métodos para hacer fotos que propongan distintas formas de ver y representarse.

Después de la introducción, el artículo está compuesto por tres apartados, el primero de ellos tiene por objetivo establecer el marco teórico, desde él se plantearán las herramientas teóricas con las que se hará el análisis de imágenes; el segundo apartado es un análisis que busca mostrar las prácticas de construcción de un tipo de fotografía que instituye cómo debe hacerse una representación, en este caso, la imagen de la pareja; finalmente, el último apartado muestra cómo ciertas prácticas del acto fotográfico pueden estar orientadas en algún punto entre táctica y estrategia.

En el presente texto conviven diferentes aportes, cuyo hilo conductor es la idea del archivo personal y los juegos de poder. Autores como De Certeau, Flores o Ricouer ayudan a construir la idea de táctica necesaria para el análisis; al tiempo que desde pensadores como Chéroux, Fontcuberta y Dubois ofrecen un panorama de lo fotográfico. Son varios los textos citados que permiten realizar el análisis, estando presentes las ideas de la cultura visual, además de lo político, en el contexto cotidiano.

Táctica y estrategia en la era de las imágenes

A pesar de que muchas de las imágenes que un sujeto ve se le aparecen sin que se pueda hacer mucho para evitarlo, hay espacios en los que el sujeto puede ejercer un ligero control de lo visible. Uno de estos lugares es la casa, esta actúa como un museo de lo personal, lo familiar e íntimo; narra la vida de la gente: hitos e historias, gustos o manías, colecciones, además de discursos; después de todo, la casa es un espacio que ancla al sujeto a sí mismo, esto lo detalla Fernández Christlieb al mencionar su noción del concepto espacio. "Uno arregla su casa como quiere pero su casa inmediatamente lo arregla a uno para hacerlo caber en ella" (2005, p. 6). La casa es el reino de quien la habita, no es que las imágenes del exterior no logren penetrar sus muros, pero se ven de pronto en convivencia con la selección que algún individuo logra hacer: imágenes de lo más variopintas, de entre ellas muchas fotografías, cuya popularidad en parte se debe a su carácter de huella, de testigo que, a pesar de su carácter subjetivo, puede alegar que lo que se tiene enfrente, sea como sea, estuvo frente a la cámara al obturar.

Otro autor que menciona la casa es Michel De Certeau al referir que "la casa es, desde luego, memoria silenciosa y determinante, la que se aloja en la teoría bajo la metáfora del habitus y que, por añadidura, aporta a la suposición un elemento referencial, un aspecto de realidad" (2000, p.67). Esta memoria flotante, relacional, en tensión entre sujeto y espacio, se manifiesta en cada imagen que se obtiene: el objeto favorito, la marca de estatura de los hijos, las manchas de grasa en la cocina, entre otras. Si parte de las manifestaciones de la memoria está en la casa, es notable decir que el sujeto puede mantener un cierto margen de control en el aspecto de lo que ve en ella, después de todo, el sujeto está sujeto a lo que vivió, a sus recuerdos, al inconsciente, por supuesto a la memoria. No es que el sujeto deseche toda imagen venida desde el sistema para regocijarse en su archivo de imágenes personales, es que tanto imagen como cultura pueden ser encontradas en esta tensión, entre lo íntimo y lo público.

Lo que solemos ver de la fotografía, su espectro visual, es un compendio variado que va de farándula, accidentes, la *selfie*² en las vacaciones, el cumpleaños con pastel. En otras palabras, una mescolanza entre las fotos producidas para su distribución masiva con las hechas para ser parte del archivo personal. Un ir y venir de miradas de empresas, gobiernos e instituciones, que van a parar a los ojos de individuos, así como colectividades, que a su vez procuran su propio acervo. Dicha descripción encaja con el método propuesto por Michel De Certeau en *La Invencción de lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer* (2000). En el libro, el autor plantea una idea sobre la que

² En español: Selfi. Palabra proveniente del inglés, derivada de la palabra *self*, cuya traducción literal es: uno mismo. Una selfi es un autorretrato fotográfico que un sujeto hace con la cámara en mano. Es usual encontrar selfis en las que se aprecia el brazo del sujeto que la realiza, pues la idea es que el sujeto se haga una foto a sí mismo con la cámara en mano.

pueden construirse objetos de estudio con base en la cultura, producto de las tensiones entre lo que él llama *estrategia* y *táctica*.

Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera) (De Certeau, 2000, p. 42).

La estrategia siempre proviene de aquellos que, de forma circunstancial o sistémica, pueden ejercer un cierto nivel de poder que permite establecer las condiciones de lo posible en un momento dado, suele ser la posición que se ejerce desde un sistema, pues estos necesitan a la estrategia, además de a sus ejecutores para su mantenimiento; por otro lado, De Certeau describe lo siguiente: "llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro" (2000, p.43). He ahí donde se ubica el sujeto común (salvo en los espacios en donde despliega cierto poder), que al no ser quien ostenta el poder sistémico se limita a escabullirse entre los vacíos, así como los recovecos de la estrategia, ojo, no es una posición de total subordinación, sino que es la muestra de cómo los sujetos son capaces de transformar lo dado por su contexto para llevar a cabo sus propios fines.

La táctica depende de lo que determine un tercero; en cambio, la estrategia se da cuando el sujeto o institución resulta aislable, esto quiere decir que sólo cuando se puede delimitar un campo de acción a partir del poder se puede hacer estrategia, al plantearse establece el alcance de las posibilidades de cualquier sujeto externo que se encuentre en este campo. Por otro lado, la táctica se da cuando una entidad o sujeto se encuentra dentro del campo de poder establecido por el otro, por lo que sus opciones están determinadas desde su exterior, a partir de la táctica se puede tratar de obtener la mayor ventaja, pero siempre hasta donde el poder del otro lo establezca.

Aquellas imágenes que provienen de la entidades que ostentan el poder vendrían a determinar la estrategia en un contexto social, que dependiendo de cómo se plantee podría ser subjetiva, digamos, las fotografías documentales de un medio de comunicación detractor del gobierno en turno, que al plantearse así la relación podría parecer que su esfuerzo es más bien táctico; al verlo desde otra perspectiva, por ejemplo, ante el individuo que no cuenta con la maquinaria empresarial de un medio (y quizá ni pretenda contar con ella), el hecho de que el sujeto sea interceptado por las imágenes a pesar de que su encuentro no haya sido voluntario, puede hacer ver a la imágenes documentales como un producto de la estrategia, una cuyo fin es la venta y difusión de cierta información.

En el objeto de estudio que se está construyendo, la táctica está representada por el sujeto común, término que también es menester delimitar, después de todo lo común puede resultar bastante general, en esencia así es; aun así, la propuesta requiere plantear al sujeto común como un habitante del mundo occidentalizado, no necesariamente europeo, que está inmerso en lógicas de producción capitalista, que vive bajo sus efectos tecnológicos (con acceso a medios, así como dispositivos de comunicación), que por el uso de artefactos podría tener la posibilidad de realizar cuando menos alguna fotografía de vez en cuando.

Aquello puede ser similar a la construcción de la idea de sujeto político de Jacques Rancière, que es descrita por Verónica Cecilia Capasso de la siguiente forma: "creemos que el sujeto político surge como un "estallido", sólo aparece en el momento de la irrupción y del disenso" (Capasso, 2018), en esta lógica, la construcción de un determinado tipo de sujeto lo hace surgir desde la generalidad de personas; a partir de este caso, la emergencia del sujeto antes descrito se da en un contexto contemporáneo al autor de este texto, un habitante del mundo,

que opera bajo lógicas capitalistas, con acceso a un teléfono celular que le permite ver, hacer y compartir fotografías.

El papel de la fotografía en este embrollo es particular, quizá una de las formas de representación más común en la actualidad. En su cualidad de fotografía íntima, de archivo, de enmarcado y colgado junto al televisor, la foto tiene la virtud de no sólo plasmar al modelo del aparador, también corta de la realidad a la madre, al desayuno, a la mascota en diversas situaciones.

La foto le permite al sujeto común contribuir en la selección de imágenes que éste puede mirar, además resulta ser el medio que representa al sujeto en sí, a los suyos, sus momentos, en este sentido la cámara juega un papel paradójico, de aparato para la imposición de ciertos constructos de verdad, dicho planteamiento se sostiene a partir de las ideas planteadas en el libro *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur, en específico, donde habla acerca de la comparación entre los términos memoria e imagen, con los que se legitima la verdad sobre el pasado, “presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen” (Ricoeur, 2003, p. 21); además, la foto también puede entenderse como aquello que permite que cada uno cuente su propia versión. En cómo se narra la propia vida también hay relatos impuestos por la estrategia; por ejemplo, los hitos que se han vuelto cliché: vacaciones, navidades, graduaciones, etc. También los hay en la forma de representar; táctica y estrategia están todo el tiempo jugadas, he ahí que la cultura tiene lugar.

Si en la casa hay recuerdos, sus objetos son pensamientos materializados, las fotografías tendrían algo de esto. Fernández Christlieb (2005) describe a la memoria a partir del pensamiento de Frederic Bartlett, establece que ésta, más allá de ser sinónimo del recuerdo, sería una forma de organización, lo que podría entenderse al intentar narrar una historia, la memoria sería aquello que permite darle orden a la secuencia de sucesos, sensaciones y pensamientos que forman parte de la experiencia del sujeto, cuyo peso es proporcional al nivel de intensidad con el que las cosas son experimentadas. Organización en la que se encuentran los recuerdos, pero también el conocimiento que no fue experimentado e incluso aquello olvidado pero que el inconsciente mantiene como una potencia que quizá podría llegar algún día a ser recuerdo. Así como la cultura está presente en la tensión entre táctica y estrategia, la memoria es la organización que mantiene tensiones entre recuerdo, olvido y conocimiento.

Las fotos íntimas que el sujeto tiene en casa, al ser miradas con atención, pueden desencadenar una serie de recuerdos, anécdotas de la propia vida, las experiencias que forman la identidad, los discursos que sostienen al sujeto. La imagen también es pura relación, tensión tal como la cultura, la foto íntima, tiene la capacidad de conectar la relación entre el sujeto con algún recuerdo emergente detonado por la imagen, al decir que la memoria está fuera del sujeto, se hace hincapié en estos objetos e imágenes parlanchinas, que cuentan historias en sí mismas, que hacen al sujeto narrarlas con su pista visual. Su existencia es uno de los fenómenos en donde podría verse la función táctica de la fotografía.

Poses, signos y clichés en la fotografía vernácula

Si se planteara la pregunta: ¿de no existir la foto íntima habría recuerdos?, la respuesta sería que sí, no toda memoria es imagen visual, ni toda imagen fotografía; en un caso hipotético como el mencionado, al recordar fotos no habría otra cosa que noticias, ofertas o pasarelas de moda; lo visual tendría un porcentaje aún mayor de imágenes jugando un rol estratégico frente al sujeto común. No es que el sujeto deba empezar a llenar su sala de autorretratos, es que ya es capaz de elegir lo que perdurará en su visión, ya sea que lo realice por sí mismo o no. Ciertamente es que el sujeto ya era sujeto antes de la fotografía, que los recuerdos ya formaban parte de las narraciones ante la fogata o la anécdota que se cuenta durante la comida; a pesar de ello, si la memoria está también en la imagen, negársela al sujeto sería dejarlo en otra posición, quizá también táctica,

aunque en condiciones distintas, lo que sí puede describirse como cierto es al sujeto que sí tiene una cámara en mano y que puede ser representado de forma icónica en las imágenes.

Eso no quita que las imágenes de lo doméstico no estén también prestablecidas, como si la vida nos condicionara a hacer el archivo personal de una cierta forma; en los inicios de la historia de las redes sociales Paula Sibilia acuñó el término: “diario éxtimo, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red” (Sibilia, 2008, p. 16). Si bien el escenario digital deja ver fotos con cierta facilidad, cierto es que conductas predecesoras a lo éxtimo pueden rastrearse desde antes, incluso en tiempos anteriores a la fotografía.

En lo éxtimo está la cara mostrable de lo íntimo, que no es que la intimidad haya dejado de existir, es que ha habido un desplazamiento que produce una variación de lo íntimo hecho y/o seleccionado para ser mostrado. Cosa que no nació con el internet, el ritual fotográfico del retrato, sobre todo en la época en que la gente sólo se hacía unas pocas fotos en toda su vida era un atisbo de lo que sería la exitimidad digital: imágenes cuya vitrina sería la sala de la casa, a la espera de ser observadas por alguna visita, son fotografías hechas para lucirse, para ser vistas por un círculo, quizá cercano, pero que incluye a la gente ajena al hogar.

Esto puede darse en distintos fenómenos en los que se comparte una visión íntima, Fernando Blanco al analizar la obra de Pedro Lemebel retoma la idea de las *crónicas radiales*, no sólo en su función literaria, también como una forma de ver el impacto de la comunicación de lo íntimo, fenómeno que también puede verse en la fotografía, en la construcción de la visualidad sobre lo que debe ser un archivo personal. “Desde este espacio Lemebel adelanta el impacto de los medios radiales en la representación de la intimidad de la memoria –colectiva o individual– en la esfera pública de la transición chilena” (Blanco, 2010, p. 77).



Imagen 1. *Retrato de Arnolfini*, Jan Van Eyck, 1434, tomado de The National Gallery (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>).

La estética fotográfica del retrato ha evolucionado de múltiples maneras, pero en algunos casos, los estilos continúan correspondiendo a las formas clásicas de representación establecidas en el arte occidental. Un ejemplo de varios, el *Retrato de Arnolfini* (Imagen 1), esta pintura retrata a una pareja del siglo XV en la actual Bélgica, el comerciante italiano es retratado junto a su esposa en la que pareciera ser una casual escena doméstica: una cama elegante, una magnífica lámpara de araña, frutas, un perro bien portado entre otros objetos de significación destinados a enaltecer la figura de los retratados. Mucho se puede decir de esta pintura; también que, como toda imagen, es testigo de su tiempo, ya en el 1434 podía verse a un comerciante junto a su pareja ser retratados con todo el lujo que podían disponer, su pose no tenía que corresponder de forma completamente fiel a la apariencia de los modelos (escena que sólo puede ser imaginada a partir del surgimiento del retrato fotográfico), debía ser congruente con las expectativas de los retratados, lo que es en parte derivado de los juegos de poder entre táctica y estrategia.

La idea del cuadro de la pareja o familia con lujos no empezó ni acabó con esta imagen. Al tiempo que se teje la idea de representar a

los sujetos con ciertos objetos ostentosos, se van puliendo estándares estéticos, por ejemplo: dimensiones de los rostros, manos, poses trabajadas para lucir como quién saluda de forma casual al tiempo que ninguna posición de sus manos o pies luciera fuera de lugar según estándares compositivos. La llegada de la fotografía supuso un vuelco en el que el retrato podía realizarse en una técnica más rápida al tiempo que económica. Con la foto llegó otra forma de representar, una que no siempre terminará ubicada en los grandes museos o galerías, la foto ha sido una de las técnicas para el desarrollo de lo vernáculo.

“La fotografía vernáculo se sitúa fuera de lo que hasta hoy ha sido reconocido como indudablemente digno de interés por las principales instancias de legitimación cultural” (Chéroux, 2014, p. 14). Chéroux ha escrito mucho de lo que hoy se sabe acerca del concepto de lo vernáculo en la fotografía, palabra a la que él llama como “lo otro del arte” (Chéroux, 2014, p. 14). Una pintura del siglo XV que muestra a una pareja acomodada que vive del comercio es una pieza icónica del arte occidental, pero la foto de una pareja común situada en sus redes sociales no tendría que serlo, al menos no si no se le legitima. La fotografía vernáculo es la imagen utilitaria, ¿para qué sirve?, quizá no funcione para especular sobre su valor en una renombrada galería, pero bien puede ser un recuerdo para quien aparece en la foto, si dicha imagen se sale de su contexto tiene dos rutas: donde de pronto es admirada por sus cualidades estéticas y documentales, como una obra perdida, o, por otro lado, se vuelve una imagen extraña, con todas las emociones que lo extraño puede despertar.



Imagen 2. Retrato de novios, Julio Gadea Velis y Julia Olimpia Arteta Gallegos. Imagen titulada “La Boda de Gadea”, Martín Chambi, 1930, tomado con la autorización de la Asociación Martín Chambi.

Un caso como el primero es la foto *Retrato de novios, Julio Gadea Velis y Julia Olimpia Arteta Gallegos*. Imagen titulada “La Boda de Gadea”, retratada por el peruano Martín Chambi (Imagen 2), cuya función fue la de fungir como un recuerdo para la nueva familia y sus seres cercanos; hoy es exhibida como una brillante ejecución de un retrato de boda con sus invitados en el año 1930,

es una imagen que sirve como documento de la élite cusqueña de la primera mitad del siglo XX, además de que se permite elogiar su composición solemne, así como sobria, cuyo trabajo estilístico no difiere tanto de la idea de retratos grupales como los de Van Eyck, retratos teatralizados de la vida de los sujetos, donde por un lado sí se celebró una boda, pero por otro la realización de la imagen fue todo un ejercicio de producción para cumplir con las expectativas estéticas. Nótese que en la fotografía de Chambi no se buscó una escena con poses que delataran una cierta sensación de que aquello fue demasiado preparado, sino que “Chambi buscó la sencillez y también cierta naturalidad contra la temida pose” (Garay, 2011, p. 160).

Distinto es el caso de este retrato (Imagen 3), esta es una foto hecha durante la boda de otra pareja. Tal como la pintura de Van Eyck es una imagen de una pareja posando juntos, además es como en la foto de Martín Chambi: la imagen de una pareja durante uno de los rituales relacionados al matrimonio; dicha imagen aún cumple su función vernácula, la de ser un recuerdo en el archivo familiar, quizá colocarla en este texto es lo que más ha sacado a la imagen de su contexto, deja de ser un recuerdo familiar para convertirse en la imagen de dos extraños, pero sin la legitimación museística que gozan las imágenes anteriores.

Sus contextos son distintos, pero sus condiciones estéticas no lo son tanto, cierto es que la técnica de la última foto es diferente a los trabajos anteriores, *Boda Aguilar Romero* comparte algunas características con *Retrato de Arnolfini*, pero a su vez carece de otras. La fotografía de un momento íntimo responde a ciertas pautas estratégicas propias de la visualidad, en este caso, la foto de una boda en el año 1975 continuó la tradición estética del retrato de pareja, reproducida desde antes de la existencia de la fotografía, pero sin las herramientas técnicas ni institucionales para su legitimización, fotos como esta hay muchas, varias de ellas no saldrán de su contexto.



Imagen 3. *Boda Aguilar Romero*, Anónimo, 1975, tomado con autorización del archivo personal de la familia Aguilar Romero.

“Al salir del archivo la imagen no solo se expone a nuevas miradas que le otorgarán nuevos significados y valoraciones, sino que expone con ella todo el andamiaje interno del archivo, como institución y su propia biografía cultural” (Troya, 2012, p. 26). En su interesante texto sobre archivo y fotografía, María Fernanda Troya plantea una posición que permite dar análisis a *Boda Aguilar Romero*, además de ponerse de manifiesto sus nuevas posibilidades interpretativas al haberla sacado de su archivo, ahora también puede pertenecer a otras formas de clasificación, como la de fotografía de parejas o un archivo del archivo personal vernáculo, suma parte de sus características al constructo de la visualidad sobre cómo debe ser lo fotográfico.

No sería posible decir que las imágenes de Chambi y Van Eyck influyeron directamente en la realización de *Boda Aguilar Romero*, pero sí puede plantearse que los cánones visuales influyen en las prácticas y estéticas fotográficas en general, lo que incluye a la fotografía de bodas. Dichas imágenes no son sólo representaciones, también pueden ser interpretadas como estímulos para la memoria, en donde se impregna la idea de cómo debe verse una imagen como ésta. Lo que la gente recuerda de

su propia vida no es sólo la experiencia propia, también se reconoce la influencia externa, en este caso, visual.

“Hay un elemento adicional en esta complejidad. La experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros y otras ajenas que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas” (Jelin, 2012, p. 47) La anterior cita de Elizabeth Jelin muestra como el sujeto incorpora experiencias de terceros, dicho mecanismo cultural puede relacionarse con la idea del sujeto que se encuentra en el campo de poder de alguna entidad externa, que sus tácticas de relación ante la imagen pueden estar determinadas por las estrategias que lo delimitan. La presente interpretación de *Boda Aguilar Romero* pone de manifiesto la posición táctica del proceso de realización, exhibición y visualización de este retrato, que se suma a las prácticas de realización de representaciones de parejas.

Cuando la imagen se vuelve canónica, legítima o admirable, una nueva vida se revela ante ella, “las imágenes son como organismos vivos” (Mitchell, 2017, p. 34); tal como lo dice el autor, la imagen es una presencia más, que puede desplazarse entre muchos significados. Un cúmulo de imágenes legitimadas se tornan para las sociedades en lo visible, incluso más allá, en lo que debería ser lo visible, son como celebridades, ejemplos a seguir.

No se necesita ser un conocedor de Van Eyck o Chambi para terminar tratando de reproducir el acto de la pose en el retrato de parejas, pues las formas de estas y otras imágenes icónicas de parejas forman parte del imaginario colectivo, una serie de normas no escritas sobre cómo se debería de ver una imagen así, aquello determina el acto fotográfico. De pronto en una boda o propuesta matrimonial, la gente debe detener sus actividades, pararse de cierta forma, posar ante objetos que algo significarán, para que se haga la imagen que se espera de ese momento. Lo vernáculo sucede cuando el contexto, así como el resultado del acto de hacer la imagen no termina de corresponder a ciertos imaginarios, donde por el momento no se plantea la posibilidad de arte, pero sí la de resultar útil para un grupo de personas.

Las imágenes elevadas, sublimadas, vueltas el ejemplo de la visualidad, plantean una estrategia, la de cómo debe verse una imagen, incluso ciertas fotografías vernáculos, sin la legitimación de *Retrato de novios, Julio Gadea Velis y Julia Olimpia Arteta Gallegos. Imagen titulada “La Boda de Gadea”*, pueden aportar a esta visualidad estratégica al cumplir ciertas expectativas, lo que ellas representan se vuelve deseable, esas imágenes son una fantasía que “nos enseña como desear” (Žižek, 2021, p. 17), les muestran a los sujetos como deben desear ser representados. Una posible vía táctica ante la puesta en marcha de la visualidad estratégica es la de la imitación de estos cánones, de los clichés, las poses, los estilos.

Las fotos del archivo familiar se legitiman en su pequeño círculo cuando son incluidas en el álbum, los muros, guardadas para verlas después; sin embargo, un error sería decir que no se tienen expectativas estéticas en este tipo de fotos “... si la mayoría de las fotografías utilitarias o domésticas fueron producidas sin voluntad artística, ello no significa obligatoriamente que todas estén desprovistas por completo de cualidades estéticas” (Chéroux, 2014, p. 16). En el acto fotográfico hay expectativas estéticas, esa es justo la estrategia que le marca un camino, un método, pero de forma táctica el sujeto termina haciendo otra cosa, una en la que su expectativa estética es un accesorio (más o menos indispensable) , pero cuya utilidad es la de que esa imagen sea la huella de quien representa, “... a los ojos del deseo, la representación no vale tanto como semejanza sino como huella” (Dubois, 1986, p. 113), el deseo que describe el autor siempre tendría influencia del otro, en ese ideal estratégico del sistema como otro del sujeto, las personas encuentran una vía en la fotografía para representar de forma que se cumplan hasta cierto punto varias demandas estratégicas, mientras expresan ese deseo de forma táctica.

En esta búsqueda táctica que da como resultado una tensión entre lo que desde la estrategia se plantea como una forma de hacer imágenes y lo que el contexto de los sujetos les permite hacer, es común que haya quien pueda acercarse más a un resultado apegado al canon estratégico; pero, ante la inmediatez que representa la fotografía, se vuelve sencillo que

quien posea una cámara pueda empezar a documentar su día a día sin la menor preocupación técnica, mientras la foto se vea aquello puede estar bien, siempre que eso que el sujeto quiera que esté representado sea visible. De ahí que la forma en la que puedan ser percibidas este tipo de imágenes sea la de algo que no está hecho para plantear una estrategia, sino como una forma casual de llevar a cabo una práctica desde lo íntimo, en otras palabras, fotografías que parezcan no querer engañar al espectador, como puede suceder cuando las fotografías publicitarias van más allá de lo icónico y dotan de cosas de las que carece el objeto representado a las cualidades de la imagen, una foto que al espectador le parezca honesta sería una que tiene algo de *cándido*.

Lo que se siente como *cándido* no es una cualidad inherente al objeto, sino una forma de mirar que hace se le pueda atribuir dicha característica a algo, lo *cándido* tiene significados que van desde lo ingenuo a lo resplandeciente, lo puro e inocente. Aquello puede ser una foto hecha desde la táctica de una persona que desconoce el uso de una cámara pero que sabe qué es aquello que quiere representar puede sentirse como si tuviera algo de *cándido*. Dado que dicha categoría refiere a una cualidad en la mirada, lo que a un sujeto le parezca *cándido* es subjetivo; pero, dado que el texto puede anclar a la imagen quizá una descripción ayude a construir una mirada de lo *cándido* a partir de un ejemplo fotográfico.



Imagen 4. *Vacaciones junto al puente de Brooklyn*, Luis Fernando Dávila, 2025, archivo personal.

Continuando con los retratos de pareja, quizá *Vacaciones junto al puente de Brooklyn* (Imagen 4) sea la imagen menos apegada al canon que se arrastra desde *Retrato Arnolfini*; pero, no por ello no mantiene parte de ciertas ideas que en esta perspectiva pueden ser estratégicas. *La boda de Gadea* puede ser un intento bien logrado por mantener ciertas formas ancladas al ideal en la visualidad de fotografía de parejas, *Boda Aguilar Romero* quizá no posee las cualidades estéticas de la imagen anterior, pero la pose pareciera más un intento deliberado que un alejamiento al ideal estratégico, es resultado de una táctica que intentó acercarse a la norma; por otro lado, la

foto (Imagen 4) difiere en términos compositivos: el uso de un plano más cercano a los sujetos en lugar de uno más amplio como en los casos anteriores hace destacar a los rostros junto al fondo, por otro lado, de las fotografías aquí mostradas es la menos solemne, cuya pose puede sentirse de alguna forma espontánea, delata a dos sujetos en épocas donde hacer una imagen es tan fácil que estos pueden darse el lujo de improvisar más sus tomas, de que el acto fotográfico no sea un ritual que requiera de mucha seriedad, sin mencionar que ciertos elementos desvían la atención de los sujetos, así como el entorno protagonista, pues la aparición del vehículo color verde es, en las propias palabras del autor de la foto, incidental, *Vacaciones junto al puente de Brooklyn*, no necesita de estos artilugios pues la inmediatez del acto fotográfico permite que la foto pueda ser percibida como espontánea.

El carácter despreocupado de la imagen, como de quien no preparó mucho la escena, es sólo una posible perspectiva desde la que se puede ver, por otro lado, esta foto puede ser más parecida al *Retrato Arnolfini* de lo que parece, en esta imagen también se representa a una pareja con ciertos elementos incidentales propios de su contexto. En el *Retrato de Arnolfini*, a pesar del control de Van Eyck sobre la escena, ciertos elementos lucen como si fueran incidentales, de pronto unos zapatos se encuentran en el suelo, como si se hubiese encontrado a la pareja en un día casual en su casa, como si las cosas hubieran estado sin preparar para la realización de la imagen.

Ambos casos son muestra de una especie de atracción por imágenes que representen momentos poco preparados, como si mostraran cómo son las cosas sin que algo manipulara la imagen, esto no quiere decir que imágenes como estas no partan desde un punto de vista subjetivo, es que quien las ve puede tener la idea de que aquello es así. Hay que recordar que lo *cándido*, inocente o ingenuo, no es una cualidad inherente a la imagen, sino que es algo que puede percibir una mirada ante ciertos rasgos en la imagen. Algunas cualidades técnicas indiciales, como el ruido de las fotos, pueden llegar a ser vistos como errores por quienes prefieren las fotografías que ocultan la presencia del humano que las realizó, pero también pueden ser aquello que haga lucir a la foto menos preparada, esto puede ser algo deseable o no dependiendo del contexto, cuando hay una búsqueda por lo *cándido*, ciertos elementos incidentales, como unos zapatos en el suelo de la habitación o un gran auto verde dentro de la composición, pueden ser algo deseable, que contenga ese resplandor de lo *cándido*, de imagen no preparada.

En este sentido, un retrato que puede parecer *cándido* puede tener rasgos estratégicos o tácticos dependiendo del contexto. Ante la idea de que lo que una foto pueda tener alguna conexión con la percepción de realidad, lo *cándido* puede ser una cualidad táctica, que le otorgue al archivo personal (en ocasiones más despreocupado e incluso *cándido*) un toque distintivo, una forma de apreciar a la imagen a pesar de no apegarse a las cualidades estéticas marcadas por algunas posiciones estratégicas.

Vacaciones junto al puente de Brooklyn puede tener distintas dimensiones tácticas, por mencionar un par de ellas, la propia selfi como táctica fotográfica hace a esta imagen distinta a las anteriores, de pronto la figura del fotógrafo se diluye ante la posibilidad del sujeto que se hace un autorretrato. Ante la falta de elementos técnicos que permitan hacer una imagen imitando la perspectiva de un fotógrafo, la selfi muestra el brazo del sujeto, quien hace uso de lo que tiene a la mano para hacer imagen. Lo *cándido* también tiene su dimensión táctica, la obtención de imágenes casuales que parecieran mostrar poca preparación hace que las fotos se perciban con una mirada distinta en el archivo personal, la candidéz de una imagen es un recurso que puede ser alcanzado con cierta facilidad cuando el sujeto se documenta a sí mismo, no se necesita un avanzado conocimiento técnico, aún así, el elemento *cándido* de la fotografía aporta en sí mismo un valor añadido, roza con el *punctum* de Roland Barthes.

La imagen no es del todo dual, del todo táctica o estratégica, sino que puede oscilar entre ambas dependiendo del contexto en la que se mire, así, lo que parece *cándido* también puede ser una cualidad que ciertas estrategias hagan deseable en la visualidad, querer que algo parezca una casualidad, algo cotidiano, puede ser también algo estratégico, las poses de quienes son

retratados van de marcadas teatralizaciones a posibles coincidencias, según sea el caso, las formas en las que un retrato se haga jugarán con las apariencias, llevando a cabo el acto fotográfico de forma que, ante todo, la imagen parezca ser la huella de quien fue representado, que dé la ilusión de ser testigo de que alguien existió en un contexto. La estrategia marca las pautas estéticas, la táctica puede seguirlas en mayor o menor medida, pero sin perder la vista de su objetivo, la representación de seres y momentos en los que se vuelcan los afectos.

Procesos tácticos para la realización de autorretratos

El retrato clásico, posado, en ocasiones de estudio, responde a ciertas estrategias visuales que han ido marcando la visualidad desde tiempos anteriores a la fotografía; además, es posible decir que, aunque la ejecución esté apegada o no a las expectativas estéticas, dichos retratos suelen apegarse a la norma, a lo esperado, siguen las reglas de la estrategia, al menos la táctica en ocasiones lo intenta. En tiempos donde los sujetos se hacían pocas fotos a lo largo de su vida la norma era esa. Todo cambió para el sujeto común del siglo XXI en sociedades occidentalizadas, donde las imágenes emergen desde varios lados, donde hacerse una fotografía está al alcance de un botón, con un aparato que además le permite colocar esas fotos en medios de difusión que el sujeto común del siglo XIX no habría llegado a imaginar.

Por otro lado, pareciera que el desarrollo tecnológico de las cámaras fotográficas las ha ido encaminando hacia la reproducción mimética de estilo realista. Diversas palabras se usan para describir esta condición: resolución, calidad, fidelidad. Ciertamente es que desde el siglo XX han existido cámaras capaces de satisfacer cierta demanda hacia la mimesis, pero lo que ha caracterizado al siglo XXI es la adaptación de cámaras con mayores capacidades técnicas en los teléfonos celulares.

El sujeto común puede tener el acceso a una cámara sencilla, que se acciona al colocar el dedo sobre una pantalla táctil, donde sabe de antemano el resultado del accionar del obturador, la cámara de su teléfono es herramienta suficiente para otorgar una sensación de imagen icónica, al menos dentro de la pantalla del celular. Por ende, podría creerse que es cada vez más fácil que la táctica desde la que el sujeto común sigue los pasos de la estrategia es más sencilla que nunca, que no debe preocuparse por la técnica ni la apertura de su diafragma, pues su atención sólo debe centrarse en su composición, para la que también cuenta con apoyos para obtener una representación equilibrada.

Esto es en parte cierto, “en el acto fotográfico, la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, y el fotógrafo hace aquello para lo que la cámara está programada” (Flusser, 1990, p. 35). Por otro lado, las intenciones de la cámara pueden ser muy variadas, este es un aparato con múltiples combinaciones posibles, que dan como resultado que las fotos tengan al menos una mínima diferencia. En este sentido una cámara automática de celular sería tan efectiva como simple, son cámaras con las que es difícil equivocarse, no se obtendrá tan fácil una fotografía sobreexpuesta, tampoco una que carezca de luz. Al tiempo que es un aparato eficiente, se vuelve más aburrido que una cámara con los mínimos componentes de uso manual, la razón: la cámara manual ofrece un abanico de posibilidades más grande, sea que esto dé como resultado una fotografía que cumpla las expectativas estéticas o una imagen en la que no se pueda distinguir nada; en cambio, la cámara automática limita su rango de posibilidades a un estándar de lo correcto.

Atenerse a ciertos resultados predeterminados es la razón de la popularidad de las cámaras automáticas, si no es necesaria una cierta instrucción para su uso, una mayor cantidad de personas podría estar habilitada para tomar fotos. Lo descrito bien podría significar el triunfo de la estrategia condensada en el aparato funcional que es la cámara, destinada a minimizar el error. Aunque pudiera resultar complejo plantear una situación no estratégica, los usuarios de las cámaras en ocasiones usan la táctica, no para apegarse a la estrategia, puesto que realizan algo nuevo, “... la libertad es lo mismo que jugar contra los aparatos” (Flusser, 1990, p. 74).

El caso de lo *aesthetic* es muestra de ello, dicha palabra engloba a una serie de estilos que procuran el uso de una estética congruente a partir de cánones compositivos como las combinaciones de color, junto al uso de elementos que evocan ambientes. En otras palabras, es un término que se aplica para el uso coherente de combinaciones para generar un estilo estético contemporáneo, nostalgia por una forma de belleza atemporal. Lo *aesthetic* es popular en internet, espacio donde encuentra un gran nicho para su expresión, además, hay diversas maneras de llevarlo a cabo, habiendo varias tendencias dentro del mismo, sin contar con que cada individuo podría aportar, a partir de su estilo, una manera única de ser *aesthetic*. Por lo flexible del término su definición puede ser compleja, pero si algo no es *aesthetic* es el desinterés total por conseguir un estilo coherente en algún espacio, por ejemplo, es frecuente que las redes sociales puedan ser *aesthetic* si el usuario se esfuerza por que los contenidos de sus perfiles sigan un estilo determinado.

Hay distintas muestras de lo *aesthetic* en la fotografía que no necesariamente se alejan de las formas más tradicionales de hacer imagen, incluso puede que las repliquen con éxito, quizá las manifestaciones más apegadas a una idea original de lo *aesthetic* suelen imponer una forma de visualidad estratégica que sigue ciertos ideales estéticos. Hay otros casos donde la idea es distinta, continúan en la búsqueda de una congruencia estética con cierta influencia de la idea de lo bello, pero se alejan de las formas tradicionales de hacer fotografía, quizá no quiere decir que no sigan una estrategia general de lo *aesthetic*, pero sí están desde una posición táctica que genera reapropiaciones y reinterpretaciones del término.

Ciertas fotos *aesthetic* son retratos barridos, con ruido, desaturados, donde el sujeto es apenas visible, en algunas se coloca el celular frente al rostro, haciendo que los rasgos icónicos que distingan al sujeto sean mínimos. Lo *aesthetic* es una serie de corrientes de distintos estilos, entre ellos algunos tienen más contrastes, menos iconicidad, como si sólo se quisiera que unas pocas cosas reconocibles salieran en la foto. Por ejemplo, a inicios de la década de 2020 surgió el término *nose cover*³ para describir una serie de prácticas en las que los sujetos ocultan su rostro con la mano, celular o algún objeto, no toda fotografía *aesthetic* hace uso del *nose cover* o visceversa, pero ciertos estilos *aesthetic*, con una estética que privilegie cualidades como la rudeza, la rebeldía o lo contestatario, suelen hacer uso de las técnicas para cubrir el rostro como una forma de reafirmar dichas características. Lo *aesthetic* pudiera llegar a ser estratégico según el contexto en que se dé, pero la lógica de operación de ciertas expresiones *aesthetic* en donde se buscan fotografías fuera de la norma pueden ser una forma de táctica.

Como ejemplo, este *Autorretrato aesthetic* (Imagen 5), no sólo tiene las características antes descritas, también fue alterado con un efecto de gradación de color con tendencia a las tonalidades entre el magenta y púrpura. ¿Cómo se logra una fotografía así con una cámara diseñada para que se obtengan fotografías que representen de forma icónica (sin cualidades técnicas no esperadas)? Parece contradictorio que, si la estrategia marca una tendencia visual junto a un aparato diseñado para alcanzarlo, los usuarios puedan llevar el aparato al límite para alcanzar una foto como ésta. Las opciones de



Imagen 5. *Autorretrato aesthetic*, Loana Báez, 2023, tomado con autorización del archivo personal de Loana Báez.

³ Cubrir la nariz (traducción propia).

modificación de la imagen también juegan un papel importante, los usuarios se alejan de las ediciones tradicionales que limpian el cutis para optar por algunas que se acerquen a la estética buscada, además del barrido de cámara para que la fotografía tenga movimiento, es necesario mencionar que la sola puesta del celular en la cara resulta en una táctica interesante ante un aparato que quizá cuente con la tecnología de detección de rostros para la mejora del enfoque. He ahí lo ineludible de las posiciones de táctica y estrategia, entre las que el sujeto común se ubica.

La imagen, en este caso imagen fotográfica, no escapa a estas condiciones, ante la propagación de cámaras digitales en la población, la visualidad se muestra estratégica determinando las formas, así como expectativas que en ocasiones se adoptan, pero algunos sujetos pueden encontrar la manera de llegar a resultados fuera de la iconicidad esperada. El sujeto común tiende a obtener un resultado distinto, en ocasiones de forma consciente, en otras no, pero lo hace desde la táctica, la fotografía funge entonces como una herramienta que puede ocasionar desplazamientos en el pensamiento del sujeto, haciendo que a pesar de lo complicado que resulta darle la vuelta a la estrategia, siempre puede usarse el ingenio para obtener un resultado en el que la huella fotográfica logre representar al sujeto, dándole como resultado recuerdos de su propia vida, una muestra de subjetividad en un sistema con estrategias determinantes.

La táctica visual como gesto disidente no necesita volverse estratégica para operar en la resistencia, una vez que una práctica se vuelve hegemónica la posición cambia. En este sentido, es menester que desde el análisis crítico puedan ser vistas las tácticas visuales desde su continuo estado de tensión. Valeria Flores en sus múltiples estudios desde la problemática del género ofrece un rico panorama para el posicionamiento de las diferencias, perspectivas similares podrían usarse no sólo para las grandes problemáticas visibles, también para hablar de la disidencia táctica en el contexto cotidiano, en las sutilezas del día a día.

“Sin descontar la presión institucional para que se cumpla la norma, el orden y la certeza, uno de los desafíos como trabajadoras/es culturales, del conocimiento, es desarticular este tipo de relaciones opresivas, imaginando y activando no un manual de instrucciones, sino la perturbación, la tensión que nos implica el desmantelamiento de los propios órdenes conceptuales” (Flores, 2010, p. 20).

Todo autorretrato, o mejor dicho toda imagen, posee una dimensión política, incluso una selfi en el espejo puede reflejar una posición táctica apegada a la norma o en el terreno de la diferencia. En ese sentido, el archivo personal puede hacerse desde la diferencia estética, estas herramientas tácticas han sido usadas desde muchas trincheras, además del campo íntimo y subjetivo; la importancia de la representación puede ser analizada desde autoras como Andrea Giunta, quien propone ejemplos de visualidades disidentes, en este caso desde el género, pero que bien puede pensarse en pequeña escala, en la de quien se hace un autorretrato en el espejo con el celular en el rostro. “Estas herramientas readministraron el campo de lo simbólico y dieron lugar a un proceso emancipador que continúa hasta hoy en intensa expansión” (Giunta, 2021, p. 13).

Conclusiones

Un sujeto común, habitante de algún país occidentalizado en el siglo XXI, se encuentra en un contexto donde observa una gran cantidad de imágenes en distintos escenarios. La irrupción de muchas de estas imágenes responde a disposiciones estratégicas por parte de actores con la capacidad de hacer circular imágenes en formas masivas de propagación, desde empresas hasta museos, las maneras con las que propagan terminan generando el ambiente visual que marca las pautas sobre cómo debe verse una imagen. Dicha situación puede analizarse a partir

de la teoría de Michel De Certeau, con los conceptos de táctica y estrategia, siendo la generación de esta visualidad a partir de las entidades con el poder de difusión, así como legitimación de las imágenes una forma de estrategia.

En este escenario, el sujeto común tiende a permanecer en una posición más bien táctica, en la que se termina adaptando a los límites pautados por la estrategia visual imperante, la irrupción de la cámara fotográfica pone en sus manos un aparato que le permite representarse a sí mismo, además de a sus cercanos. Ante esta situación, el sujeto termina aun así inmerso en la tensión entre táctica y estrategia, una manifestación de ello es la evolución de las formas de la fotografía vernácula que ha adoptado formas estilísticas que la imagen fotográfica viene arrastrando desde tiempos que la precedieron, por lo que las obras de arte icónicas, legitimadas como arte por diversos actores sociales, terminan influenciando la manera en la que los sujetos hacen sus propias representaciones, que aunque no pertenezcan al circuito artístico reproducen formas que dan fe de las expectativas que el sujeto busca en la foto, "Lo vernáculo no es arte y es precisamente por esta razón que permite redefinirlo" (Chéroux, 2014, p. 23), cumpliendo con lo que ciertos imaginarios sociales dictan acerca de que es lo que debe ser visible en una foto.

No todas las posiciones tácticas en un sujeto común en el contexto fotográfico tienen por objetivo tratar de imitar en la medida de lo posible los estándares visuales de orden estratégico. Ciertas formas de hacer fotografía pueden desafiar incluso a las cámaras adaptadas para obtener un resultado estándar, en ocasiones el funcionamiento de las herramientas fotográficas hace posible imágenes que son fruto de momentos espontáneos o realizadas con la atención del fotógrafo en el tema a retratar y no tanto en los cánones técnicos ni compositivos; de ahí que la imagen fotográfica pueda percibirse con la cualidad de lo cándido: la idea de que aquello que se percibe en la imagen puede estar poco preparado, por lo que tiende a parecer genuino, incluso, en la posibilidad de que una foto tenga algo de cándido puede esta encontrar algún valor para el espectador.

Por otro lado, la gente puede encontrar la manera de moverse mediante la táctica con el fin de lograr imágenes que se adapten a sus propias expectativas visuales, aunque dichas ideas se alejen de lo que la cámara está diseñada para hacer: una foto icónica tradicional. Por lo tanto, la fotografía es un fenómeno en el que pueden observarse las tensiones entre táctica y estrategia materializadas en imagen, donde no hay una foto mejor que otra, lo que hay son manifestaciones culturales diversas que sirven tanto para el establecimiento de estrategias como para posiciones tácticas que dan como resultado evocativas fotografías en los cándidos archivos personales.

El aporte teórico del presente texto pone de manifiesto las posibilidades críticas de hacer análisis mediante las propuestas de Michel De Certeau, fue posible analizar a la fotografía como herramienta táctica, abonando al aparato crítico que permite ver la dimensión política de la foto. La posibilidad del análisis de lo cotidiano puede usarse también para las imágenes que están en dicho contexto; aquello permite ver a la fotografía a partir de sus diferentes aristas, tanto estéticas como antropológicas, haciendo ver como las imágenes muestran fenómenos culturales desde su propia realización y puesta en circulación. Futuras investigaciones cuyo tema esté orientado a la fotografía de archivo personal podrían continuar abordando la dimensión política de la fotografía, como en este caso, desde su uso social y vernáculo, o quizá desde las otras imágenes, las que no forman parte del archivo de fotos de la vida de un sujeto.

Bibliografía

- Barthes, R. (2022). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. México: Paidós.
- Blanco, F. (2010). De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona. En F. Blanco (ed.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 71-98). Chile: Editorial Cuarto Propio.

- Capasso, V. C. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, 215–235. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a10>
- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. México: Serieive.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. España: Editorial Paidós.
- Fernández, P. (2005). Aprioris para una Psicología de la cultura. *Athenea Digital*, 7, 1–15. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n7.178>
- Flores, V. (2010). Entre secretos y silencios. La ignorancia como política de conocimiento y práctica de (hetero)normalización. *Trabajo Social UNAM*, 18.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Garay, A. (2011). Del oficio del fotógrafo a la obra trascendente. Martín Chambi en Cusco. *Allpanchis*, 43(77–78), 157–178.
- Giunta, A. (2021). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?. Una crítica de la cultura visual*. Bilbao: Sans Soleil.
- Ricoeur, P. (2003). *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Troya, M. F. (2012). Un segundo encuentro : la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Íconos - Revista De Ciencias Sociales*, (42), 17–31. <https://doi.org/10.17141/iconos.42.2012.458>
- Žižek, S. (2021). *El acoso de las fantasías*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.