



educación y comunicación  
3: 119-126 Nov. 2011

# FORMACIONES VISUALES IDENTITARIAS: FEMINIDAD Y HOMOSEXUALIDAD EN LA CULTURA VISUAL

**Visual Formations of Identity: Femininity and  
Homosexuality in Visual Culture**

Sérgio Luiz Pereira da Silva

Profesor do Programa de Pós-graduação em  
Memoria Social-PPGMS de la Universidad Federal  
del Estado de Rio de Janeiro, UNIRIO. Brasil.

E-mail: slps2@uol.com.br

hachetetepe

## Resumen:

Contar con formación visual no es lo más común, pero tampoco es habitual tener identidad, al menos, reconocerla y reconocérsela. Las culturas están confeccionadas por una serie de elementos que la constituyen e identifican en relación a sí misma y con respecto a las otras. Mirar a la feminidad y homosexualidad en la cultura visual ha de ser un logro que nos/les determine; teniendo a la cultura audiovisual en cuestión y, dentro de este parámetro, hemos de tener presente la homosexualidad y la feminidad.

Palabras claves: Identidad, feminidad, homosexualidad, cultura visual

## Abstract:

Visual formation is not the most common tool of analysis, nor is it said to have an identity, or at least one that is recognised. Cultures are made up of a series of elements that constitute it in relation both to itself and to the other. To look at femininity and homosexuality in visual culture is something that must be taken into consideration, and within the audiovisual culture from which homosexuality and femininity must have a presence.

Key words: identity, Femininity, Homosexuality, Visual Culture.

Recibido: 20-07-2011 / Revisado: 21-07-2011 / Aceptado: 19-08-2011 / Publicado: 30-10-2011

### Introducción

Tal como afirma la máxima “una imagen vale más que mil palabras”, la afirmación y difusión de una identidad cultural a través de los recursos tecnológicos visuales adquieren un valor socio-político aún mayor y diferenciado frente al contexto de la cultura contemporánea. De este modo, la imagen en la sociedad contemporánea se torna un elemento motivador, no sólo del reconocimiento social, sino también del reconocimiento estético de la identidad.

La intención de este artículo no está sólo en la discusión y reflexión sobre la producción y divulgación, a través de los medios, de los bienes simbólicos y materiales de los grupos *identitarios*, sino además en la constatación de que ese proceso incide en la construcción de una identidad estética, fundada en los elementos de la memoria colectiva, cuya propagación se constituye en un proceso de resistencia y afirmación social y política. Este análisis se centra en examinar la producción y divulgación de imágenes e informaciones estéticas de las comunidades que provocan cambios en las culturas locales y, también, en la memoria colectiva de estas comunidades, siendo recuperada, y se concilia con este propósito de afirmación y propagación estética de una identidad.

Para realizar esta investigación proponemos asociar, sociológicamente, perspectivas de estudios sobre identidad, memoria y cultura visual, dirigido para el enfoque del fenómeno de las afirmaciones y representaciones sociales de la identidad, a través de los nuevos medios. Esa asociación nos parece especialmente productiva por facilitar un notables y fértil diálogo entre los campos de estudios diferentes, pero que se interrelacionan en sus intereses, en observar como lo

visual está presente, de forma plural, en las sociedades contemporáneas y en los diversos significados y significaciones que se producen a partir de los artefactos visuales, tornándose comprensibles y/o dando visualidad a sus experimentaciones, prácticas, sensibilidades, valores, representaciones, códigos.

### Cultura visual en cuestión

En los estudios históricos los percursores del abordaje sobre los usos sociales de las imágenes fueron los investigadores de los Anales, a través del redimensionamiento de la noción de documento. Estos historiadores hicieron hincapié sobre el hecho de que “no existe un documento verdad” y que “la imagen no ilustra ni reproduce la realidad, ella se reconstruye a partir de un lenguaje propio producido en un determinado contexto histórico” (Almeida, 1991). A partir de tal perspectiva, explorar los usos de las imágenes formaría parte del proceso de recuperación de los sentidos que el pasado intentó producir para perennizar una representación de sí para el futuro. Tal proceso implica en el desarrollo de un procedimiento de análisis que se empeña en “demoler este montaje, *deconstruir* esta construcción y analizar las condiciones de producción de los documentos-monumentos” (Almeida, 1991) produciendo, así, una crítica analítica contextual.

Estas advertencias ofrecen elementos para trabajar con los registros visuales como documentos, pero también como monumento, resultado del “esfuerzo de las sociedades históricas para imponer el futuro -voluntarias o involuntarias- determinada imagen de sí misma” (Lê Goff, 1994). Esto significa percibir las fuentes visuales no sólo como mero reflejo de un periodo, sino con capacidad de rebuscar en los diversos



significados según los diferentes tiempos históricos (Gombbrich, 1978), valorizando esos significados. Al mismo tiempo, es necesario ir más allá de los sentidos que se quieren establecer/imponer, rebuscando contenidos que no se encuentran expuestos en la superficie.

De este modo, hay que considerar concomitantemente:

«La dimensión simbólica de las diversas prácticas cotidianas, de extensión ideal de las prácticas materiales y la dimensión de clase de producción simbólica, del papel de la ideología en la composición de los mensajes socialmente significativos y de la hegemonía como proceso de disputa social que se extiende a la producción de la imagen» (Essus, 1994: 4).

El concepto de cultura visual torna prolifera esa propuesta analítica, por tener presente la relación que lo visual establece con otros lenguajes y/o sentidos, al mismo tiempo en que se destaca los valores e identidades que son difundidos a través de esas formas de mediación que puede ser una pintura al óleo o igualmente Internet. Para Mirzoeff (2003), es una forma de visualizar la existencia cotidiana, una “táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana pos-moderna a partir de la perspectiva del consumidor, más que del productor” Mirzoeff (2003: 20).

En esta perspectiva, lo visual es un lugar de construcción y de discusión de significados, o sea, un fenómeno cultura y social (Le Goff y otros: 1997) que expresa, a través de soportes formales, significaciones sobre una determinada realidad social y, por eso, se muestra pertinente de captar esos sentidos sin que eso signifique necesariamente, adentrarse en el estudio crítico de sus especificidades.

El análisis de las formas de construcción, disfrute y la reproducción, a través de lo visual, de los elementos que componen los artefactos visuales producidos y diseminados por determinados grupos y/o comunidades se torna una forma de acceso a las sensibilidades, prácticas *articulotarias*, símbolos, valores, códigos, redes de socialización, actitudes y lenguajes de diferentes contextos históricos y un elemento para reconstruir la memoria política y cultural.

En el campo de la cultura visual algunos estudios contemporáneos (Mirzoeff, 1999) ponen de relieve el hecho de que la construcción y reproducción, estéticamente elaborada, de las identidades en los espacios públicos mediáticos favorece a los grupos sociales alejados del poder político la delimitación de los espacios sociales que ellos ocupan y el reconocimiento social de los mismos. En este sentido, se discute la construcción de la imagen como una forma de movilización de intereses determinada por padrones de comportamientos que reproducen valores hegemónicos de la cultura de masa, o bien crean formas estéticas alternativas de propagación de valores culturales locales. Bajo este prisma, el examen de la cultura visual permite que se alcance los lenguajes políticos creados y que se produzcan sentimientos de pertenencia y articulación grupal, transformándolas en instrumentos de refuerzo de una cultura *identitaria*.

Se nota en la sociedad contemporánea la articulación entre el uso de la imagen en los espacios públicos, sobre todo con los medios, de la búsqueda de reconocimiento, colaborando en el proceso de legitimación del sentimiento de pertenencia a otras identidades. Esas reflexiones han movilizado el interés de los educadores, especialmente, por la discusión promovida a raíz de los estudios culturales. Mirzoeff (2003: 20)





## // Homosexualidad e Imagen

destaca lo visual como un “lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género, identidad sexual y racial”, además, se hace necesario crear mecanismos que trasciendan a la tentativa de historiar o leer las imágenes, favoreciendo una comprensión más amplia de la sociedad contemporánea.

Paul Duncun (2003) se suma a esta vertiente al valorizar las posibilidades de trabajo con la cultura visual en los ambientes de aprendizaje. Su planteamiento es que a través del análisis de los códigos presentes en los diversos artefactos visuales, como las fotografías personales o de souvenir, educadores y educandos discutan como se articula los juegos de poder en las relaciones sociales y familiares y como estos se transforman, o bien como son explotados con las prácticas, creencias y valores expresos en esos artefactos. En este caso, estarían siendo priorizados no sólo las construcciones de valores e identidades sino, también, las redes de negociación y los conflictos vividos por sus productores y que están presentes en los medios. Este marco analítico se afina con la propuesta de comprensión crítica de la cultura visual presentada por Hernández (2000) que valoriza los significados culturales presentes en los artefactos visuales. En esa concepción “un estudio sistemático de la cultura visual puede proporcionar una comprensión crítica de su papel y de sus funciones sociales, además de las relaciones de poder a las cuales se vincula, pasando de apreciaciones o del mero placer que éstas proporcionan” (Sardelich, 2006: 214). Para este autor, en el análisis de los artefactos visuales es necesario explorar las representaciones que expresan, considerándose las matrices culturales, históricas y sociales a las que hacen referencia sus constructores. Se trata, de este

modo, de “comprender lo que se representa para comprender las propias representaciones (Sardelich, 2006: 20).

Es, especialmente en este punto, donde Hernández se dirige al papel de los educadores en el desarrollo de una comprensión crítica de la cultura visual. En su perspectiva, cabe a los educadores estar atentos a los objetos de la cultura visual presente en lo cotidiano de sus educandos, identificando los valores sociales, políticos y religiosos y los aspectos artísticos, biográficos y de identidad que comparten, así como el modo en que éstos están enlazados con las relaciones de poder.

En el estudio sobre cultura visual de comunidades *identitarias*, es pertinente un análisis de esas representaciones visuales empleando un esquema de clasificación connotativo de las imágenes producidas. Amparamos este argumento conceptual en el trabajo de Barthes (1990), donde la imagen es portadora de un mensaje de cuño connotativo, que tiene una codificación referente a un determinado saber cultural y significado simbólico. Por ejemplo, una producción documental fotográfica de una determinada comunidad cultural es posible ver los iconos simbólicos de significación de poder, reconocimiento, representaciones sociales e ideológicas que demarcan el conjunto simbólico de las identidades en cuestión, en un determinado espacio social. Como podemos ver en esta fotografía de la “parada” gay en Río de Janeiro.



Fotografía de Sergio Luiz Pereira da Silva

La delicadez estética y multi-cromatismo de la imagen del movimiento gay expresa las referencias relativa del conjunto simbólico del contexto visual. Según Barthes (1989), la idea de conjuntos de símbolos relativos a la imagen, expresa una ratificación de los símbolos más fuertes, o sea, los símbolos con mayor poder significativo en el espacio cultural haciendo posible la caracterización de los iconos de la identidad de esa cultura, como es el caso de la presente fotografía.

La cultura gay en este sentido es sintomáticamente visual y se expresa por valores estéticamente referentes, sobretudo en el discurso de su expresión *identitaria*, en los espacios públicos. Igualmente, los “orelhões/orejones” (teléfonos públicos) de Río de Janeiro son un buen ejemplo de ello; de la expresión visual de la identidad homosexual en busca de socios, como se puede verificar en la siguiente imagen.



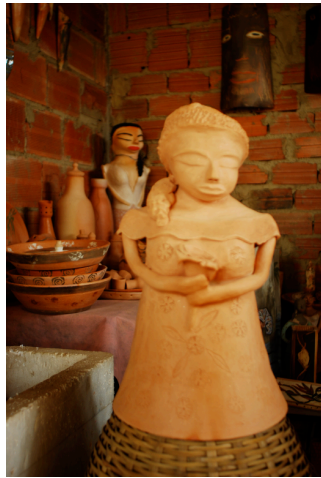
Fotografía de Sergio Luiz Pereira da Silva

En base a eso, diríamos que las imágenes de las formaciones *identitarias* ganan fuerza de representación contribuyendo a la formación de la memoria colectiva de los grupos socio-culturales. La perspectiva que desarrollamos aquí, está objetivada sociológicamente en la relación entre imágenes de identidad, memoria y los espacios públicos de socialización y visualización. Argumentamos que los grupos *identitarios* ganan mayor visibilidad en la medida en que amplían su presión a través de políticas públicas de reconocimiento en los debates de las esferas públicas locales, colaborando para que estos adquieran mayor fuerza política relativa a su reconocimiento *identitario*. A ese proceso de lucha por el reconocimiento *identitario* se suma la construcción de una cultura visual que favorece el fortalecimiento de ese proceso de afirmación de los grupos una vez que los elementos de los artefactos visuales representan la forma perceptiva de reproducción de sus valores y de la memoria colectiva local. Nuestro interés es identificar cómo se desenvuelve la relación entre memoria e identidad en esos grupos y

de qué forma esa asociación se expresa a través de los artefactos visuales.

### Memoria y Feminidad en las mujeres de barro

Identificamos el carácter de lucha política y reconocimiento *identitario* observando a un grupo de ceramistas del municipio de Campos dos Goytacazes (en el Estado de Río de Janeiro), donde fue posible percibir la representación de elementos de la memoria colectiva compartida con base en sus referencias *identitarias*, a través artefactos visuales como son las muñecas de cerámica.



Fotografía de Sergio Luiz Pereira da Silva

Las muñecas de cerámica son artefactos visuales elaborados estéticamente de forma artesanal, desde la recogida del barro, en los talleres de cerámica locales, hasta el proceso de pintura y cocido, hecho en los hornos de un metro de altura, con abertura frontal y en la parte superior, generalmente superpuestos por ladri-

llos sueltos, que pueden en cualquier momento moverse para disminuir o aumentar la temperatura dependiendo de la temperatura que se desee para endurecer la pieza o secar la pintura.

Ese detalle relativo a la coloración y tonalidad de la pintura aplicada es importante, ya que existe una relación directa entre el tono cromático que se desea y la capacidad de absorción de calor que la arcilla resiste. Si esto no se respeta la pieza se puede perder, pues quedaría rasgada.

Esto es importante enunciarlo porque ese tipo de artefacto demanda un conocimiento práctico fundado en la experiencia, es decir, adquirido mediante el intercambio de saberes de los ceramistas y el conocimiento intuitivo a la hora de retirar la pieza del horno. Ciertamente, no hay una regla exacta de tiempo para eso, cada pieza tiene su tiempo específico y sólo con una mirada atenta inspirada en la experiencia nos vale. En expresión de Koselek, se tiene la capacidad de definir el momento de su retirada. Seguidamente, vemos una muñeca que acabó de ser hecha y está esperando ser pintada antes de entrar en el horno.



Fotografía de Sergio Luiz Pereira da Silva



Este proceso artesanal de la manera de hacer las muñecas, el cual titula mujeres de barro, gana fuerza *identitaria* a tenor de su auto representación local, en las referencias indirectas de los personajes locales. O sea, no existe una intención de retratar por parte de esta comunidad, o grupo local, pero si se persigue la intención de refrendar la importancia de las personas de la localidad a través de los artefactos locales.

### Consideraciones finales

Las representaciones “imagéticas” de los sistemas simbólicos, ganan resonancia en las esferas públicas locales y virtuales, pasando a formar parte de un campo de visibilidad compartida de forma más amplia, con fines no sólo expositivos sino, también, de afirmación de la identidad.

Las formas de representaciones visuales de la identidad son transportadas para los ambientes de la esfera pública mediática de la sociedad, adquiriendo un carácter político de afirmación y reconocimiento *identitario*. Como afirmábamos en las primeras líneas del presente texto, las imágenes en la sociedad contemporánea se vuelven un elemento motivador no sólo del reconocimiento social sino, también, del reconocimiento estético de la identidad.

Como conclusión haríamos hincapié en la importancia del valor de la visualidad y de las formas de representación estética en la programación y afirmación de las formaciones *identitarias* en la sociedad contemporánea, ya que si las imágenes valen más que las palabras, lo visual de la cultura no es apenas un aspecto de la cultura como un todo y es, efectivamente, una propia cultura, es decir, la cultura visual.

### Referencias

- Alegre, M. S. P. (2001). “Reflexões sobre Iconografia etnográfica”. En Feldman-Bianco, B y Leite, M. (Orgs). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus.
- Barthes, R. (1984). *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- Barthes, R. (1989). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,
- Barthes, R. (1990). *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bauer, M e Gaskell, G. (2000): *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes.
- Burity, J. A. (2001). “Identidade e Múltiplo Pertencimento nas Práticas Associativas Locais”. En *CADERNOS de Estudos Sociais*. (17) 2; 189-228.
- Duncun, P. (2003). “Visual Culture in the Classroom”. En *Art Education*; Marzo de 2003; 25-32.
- Eckert, C. (Orgs) (1999): *Imagem em Foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: UFRGS.
- Essus, A.M. (1994). “Através da Imagem I: possibilidades teórico-metodológicas para o uso da fotografia como recurso didático, uma experiência acadêmica”. En *Primeiros Escritos, 1*, Niterói. UFF; 4.
- Galano, A. M. (2001). “Iniciação a pesquisa com Imagem”. en Feldman-Bianco, B., Leite, M. y Moreira L. (Orgs). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus.
- Gombrich, E.H. (1978). *Symbolic Images – Studies in the art of Renaissance II*. New York: Phaidon Press.
- Hernández, F. (2000). *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed.
- Jenks, Ch. (1999). *The Centrality of the Eye in West-*





## // Homosexualidad e Imagen

ern Culture. En *An Introduction to Visual Culture*. London and New York.

Kornis, M. (1991). "História e Cinema: um debate metodológico". Em *Estudos Históricos*, 10; 237-150.

Le Goff, J. (1985). "Documento/monumento". En *Memória e História*. SP: Ed. Unicamp; 548.

Le Goff y otros. (1997). en *Annales: Histoire, Sciences Sociales*. (52) 3.

Mignot-Lefebvre, Y. (1987). "L'approche audio-visuale des phénomènes d'innovation sociale". En *Pratiques audio-visuales em sociologie*. Nantes: LERSCO\ CNRS.

Monte-Mor, P. "No Garimpo do nitrato: a experiência da mostra internacional do filme etnográfico". En Feldman-Bianco, B.; Leite, M. y Moreira Leite, L. (2001) (Orgs). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus.

Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London and New York.

Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2

Monteiro, A.M. (2005). "Ensino de História e história cultural: diálogos possíveis". En Bicalho, M.F.; Soihet, R. y Azevedo, C. *Culturas Políticas: pesquisa e ensino de história*. RJ: Mauad/Faperj; 439- 459.

Peixoto, Cl. (2001). "Caleidoscópio de Imagens: o uso do vídeo e sua contribuição à análise das relações sociais". En Feldman-Bianco, B.; Leite, M. y Moreira Leite, L. (ORGs). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus.

Pollak, M. (1992). "Memória e Identidade Social". Em *Estudos Históricos*, 10; 200-212.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire. L'histoire. L'oubli*. Paris: Seuil.

Santos, B. (1995). "A construção multicultural da igualdade e da diferença". *VII Congresso de SBS*. Rio de Janeiro.

Santos, B (1994). "Modernidade, identidade e cultura de fronteira". *Revista de Sociologia da USP Tempo Social*. 12; 120-130.

Sardelich, M. E. (2006). "Leitura de Imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa". *Educar*. 27; 214.

Slater, D. (1999). *Potography and Modern Vision*. En *An Introduction to Visual Culture*. London and New York.

Silva, S. (2003). *O Singular e o Plural da Política: um estudo teórico sobre a esfera pública e o ideário da democracia na sociedade global*. Tese de doutoramento. Florianópolis. Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Velho, G. (1994). "Memória, identidade e projeto". En *Projeto e metamorfose*. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Voronia, T. (1989). "International Symposium - Visual traditions-folk traditions". En *Visual Anthropology*, 1.