

La fotografía periodística y su abordaje desde las ciencias sociales.

Julio César Estravis Barcala¹

Resumen

En un artículo de 1994, Howard Becker distingue entre fotografía periodística, fotografía documental y sociología visual –para demostrar cómo las divisiones son estériles y todas pueden ser analizadas como una de las otras. La fotografía periodística, definida como “la producción de imágenes como parte del trabajo de publicar diarios todos los días y revistas todas las semanas”, ha estado históricamente ligada a la objetividad, lo fáctico y la completitud de la información. Por otro lado, también puede ser considerada un arte (en el sentido de Mukarovsky, por cuanto en ella predomina la “función estética”). Tomando como base el marco teórico-metodológico de Gillian Rose, el trabajo analiza tres fotografías de la XX^a Muestra de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). Rose distingue entre el “sitio de producción”, el “sitio de la imagen misma” y el “sitio de la audiencia” de una fotografía. Dentro de cada “sitio”, diferencia las modalidades “tecnológica”, “composicional” y “social”. Percibiendo en estas imágenes, asimismo, un *studium* y un *punctum* (en el sentido de Barthes), presento un trabajo exploratorio que muestra la riqueza del análisis de fotografías en ciencias sociales.

Palabras clave: fotografía periodística, sociología del arte, sociología visual.

INTRODUCCIÓN: SOCIOLOGÍA Y FOTOGRAFÍA

El análisis de la cultura es tan amplio como el de la vida social misma. Raymond Williams presentaba en 1962 una definición que incorporaba las dimensiones “ideal”, “documental” y “social” de la cultura (2003: 52). Posteriormente, dicotomizó estos abordajes entre “idealistas” o “materialistas” (1981: 12), señalando que los contemporáneos estarían marchando hacia una convergencia. Esta perspectiva mantendría, por un lado, “el sentido antropológico y sociológico de la cultura como «todo un modo de vida»” y el más acotado referido a las “actividades intelectuales y artísticas” (1981: 13). La fotografía entraría en este último registro de cultura, el “material”.

El debate que atravesó el siglo XIX a partir de la aparición de la “multitud” como un peligroso actor en la arena pública se pudo observar en el campo cultural, dice Renato Ortiz, en los casos de la novela-folletín y la fotografía. La primera era condenada por los críticos como “literatura industrial”, mientras que la fotografía era vista como mera “técnica”, carente

¹ Estudiante de Sociología (UBA), ayudante-alumno de Metodología de la investigación social (Cát. Dra. Ruth Sautu).

de calidad estética. “Los términos del rechazo”, anota Ortiz, “son idénticos: la invasión del mal gusto por la mediocridad de las masas” (1996: 96-97). Sin embargo, el lugar de las imágenes en todos los aspectos de la vida social contemporánea no ha cesado de aumentar, desde la publicidad hasta los medios masivos de comunicación.

En este panorama, la sociología visual nació como un “pariente pobre” de la antropología visual, la cual, en palabras de Becker (1994), tenía una relación “en cierto sentido más cómoda” con ese costado de la investigación.

Avanzando unas décadas, es curioso que la sociología y la fotografía hayan nacido ambas durante el segundo tercio del siglo XIX. Sus objetos de estudio y sus ámbitos de trabajo en gran medida coincidían: se trataba de “explorar la sociedad” (Becker, 1974: 3). Sin embargo, entre las primeras fotografías (al menos las que se conservan hasta hoy) los retratos gozaban del mayor prestigio, lo cual prueba que “el contacto entre actualidad y fotografía no ha[bía] aparecido todavía” (Benjamin, 1987: 68).

En sus inicios, la sociología estuvo ligada a la “reforma social” y buscó su cientificidad erigiéndose como neutral y objetiva. La fotografía era, entonces, vista como “no-científica” (Becker, 1994) y, por lo tanto, su papel fue marginal. Es curioso, continua Becker, que se hayan colocado en ese entonces a las ciencias naturales como modelo, que constantemente se valen de imágenes (sea de animales en zoología, de compuestos orgánicos en biología molecular, etc).

¿Por qué es posible hablar de coincidencias, entonces, entre fotografía y sociología? En principio, porque fotógrafos, especialmente los periodísticos, y sociólogos comparten algunos problemas, como la cuestión de la verdad y las pruebas, la validez de la muestra, la “reactividad” de su objeto de estudio y el acceso al campo (Becker, 1974: 14-19).

Una vez resueltos dichos escollos, surgen diversos caminos metodológicos. A la hora de trabajar con fotografías, el científico social puede optar por tomar sus propias capturas y usarlas como “disparador” del estudio; tomarlas como objetos de estudio en sí mismo (unidad de análisis); o bien trabajar con fotografías tomadas por otros. Una cuarta opción sería la técnica de “foto-elucidación”, descrita por Collier (1967), que consiste en mostrar fotografías a personas que conocen la situación retratada y trabajar con su discurso acerca de ellas, incluyendo la posible formulación de preguntas. Así, según Becker, se puede obtener información sobre grupos de status, normas, reglas, desviaciones o violaciones a la regla y sanciones y resoluciones de conflictos (1974: 14).

Con este trabajo, de carácter exploratorio, pretendo realizar una primera experiencia de investigación tanto “de campo” como bibliográfica. Durante el mes de julio de 2009 visité

en dos oportunidades la XX^a Muestra anual de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA), realizada en el Palacio Nacional de las Artes (“Palais de Glace”) de la Ciudad de Buenos Aires. En ella se exhibían más de 200 fotografías de fotoperiodistas argentinos, capturadas en todo el mundo y de las más diversas temáticas: desde política nacional hasta catástrofes naturales, pasando por espectáculos y deportes. Escogí tres que me permitieran explorar, desde ellas, particularmente dos aspectos de la realidad social contemporánea: la política nacional y el deporte.

Según la metodología visual de Gillian Rose, las fotografías pueden ser analizadas por la sociología desde su producción, desde lo representado por la imagen misma y desde su recepción (Rose, 2003). En la sección “Análisis” el lector encontrará un abordaje de dichas fotografías de acuerdo con el marco metodológico de esta autora. Previamente, presento un “Marco conceptual” en el cual retomo algunos desarrollos que, desde diversas disciplinas, se han escrito sobre el tema, con especial atención a la fotografía periodística y su diferencia con otras expresiones visuales del mundo social (la fotografía documental y la sociología visual). En el “Anexo”, por último, incluyo reproducciones de las tres fotografías analizadas.²

MARCO CONCEPTUAL

La fotografía, a pesar de haberse desarrollado bajo la sombra de la pintura, tiene como elemento distintivo su absoluta contingencia y singularidad (Barthes, 1992: 31, 56, 76). Esto atentaría contra el análisis sociológico, si no fuera porque algunos fotógrafos excepcionales (Robert Frank, Eugène Atget) consiguieron moverse desde esa singularidad hacia ideas más generales sobre la sociedad; en tanto que los sociólogos, en general, “se manejan con ideas grandes y abstractas de las que pasan (si es que lo hacen) a fenómenos observables específicos que pueden ser vistos como objetivaciones [*embodiments*], indicadores o índices de esas ideas” (Becker, 1975: 20).

Roland Barthes habla de tres actores presentes en la Fotografía: el *Operator*, aquel que la toma; el *Spectator*, aquel que la mira; y el *Spectrum*, “aquel o aquello que es fotografiado” (1992: 38). El científico social, en este trabajo, se colocará como *Spectator*. Asimismo, otros dos conceptos a retomar son los de *studium* y *punctum*, formulados por Barthes en su intento de captar qué era lo que le atraía de ciertas fotografías. El *studium* “tiene la extensión de un campo, que yo percibo familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...). Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos desde luego puedo sentir una especie de

² Agradezco a Julieta de ARGRA por cederme gentilmente las fotos para su inclusión en este trabajo.

interés general”, comparado con el “fuerte” interés que le provoca el *punctum*³. Tomaré como objeto de estudio, entonces, tres fotografías que expresan dos *studium* presentes en la exposición de ARGRA: el deporte y la política. Haré mención, asimismo, al *punctum* y al goce o placer que provocaron en mí como *Spectator* (Barthes, 1992: 67) y me hicieron elegir estas fotos entre las más de 200 que presentaba la muestra.

Otro escollo teórico surgido en la literatura sobre fotografía ha sido su carácter de “verdad” o representación fiel de la realidad. Imposibilitado de emprender aquí ese debate, pienso que “[referirnos a] la fotografía en términos de ‘evidencia’ nos permite dejar atrás todo ese embrollo filosófico de la ‘verdad’ y hablar más realista y razonablemente sobre lo que verdaderamente pueden aportar las fotografías para los razonamientos de la ciencia social” (Becker, 2002). Esta opción se prueba más útil al tratar con fotografías periodísticas. Sin embargo, no es tan fácil desentenderse del componente artístico de algunas fotografías.

La fotografía como arte

Vista desde su surgimiento por los representantes de las “bellas artes” como “ilegítima”, en tanto que “accesible a todos” (Bourdieu, 1979), “la fotografía desde su comienzo se inclinó tanto hacia el arte como hacia la exploración social” (Becker, 1974: 5). Bourdieu la ha llamado “un arte intermedio” (1979), sorteando de esta manera un difícil sendero de discusión estética. No es tema de este trabajo reflexionar sobre el estatuto “artístico” de la fotografía, ya que, siguiendo a Becker (1994), consideraré que “las fotografías obtienen significado, como todos los objetos culturales, de su contexto”. Sí me parece necesario mencionar algunos conceptos pertinentes para el análisis de la fotografía en tanto objeto cultural.

¿Por qué podemos hablar de la fotografía, aunque sea parcialmente, como arte? El lingüista checo Jan Mukarovsky (1977: 50) define al arte como la “esfera de fenómenos estéticos por excelencia”. El arte se diferencia de lo que no es arte porque en él predomina la función estética, es decir, la capacidad de atraer la máxima atención sobre sí mismo y provocar placer en quien lo mira (Mukarovsky, 1977: 58-59). Esto no significa que sea su única función: existen en algunas obras de arte otras funciones, como la religiosa o la erótica, pero la estética en todos los casos es la dominante.

¿Qué sucede, entonces, con la fotografía? En el pequeño párrafo que le dedica, el autor la sitúa “entre una manifestación [artística] *per se* y una manifestación comunicativa” (Mukarovsky, 1977: 53). Tras hacer una breve historia del camino que fue tomando entre

³ La distinción entre *studium* y *punctum* tiene un paralelo con la de “placer” y “gocce”, desarrollada en *El placer del texto* (México, Siglo XXI, 1993) y que excede a este trabajo.

estas dos manifestaciones, concluye que desde el ocaso del impresionismo (década de 1880) “se dio cuenta de su destino específico, el de mantenerse en el límite” (Mukarovsky, 1977: 53-54). Menciona, coincidiendo con Benjamin (1987), que uno de sus géneros más importantes es el retrato, que también en pintura está en el límite entre el objeto artístico y la manifestación de lo real.

Vemos entonces que la visión que tiene Mukarovsky de la fotografía parece adecuarse al objeto de estudio de este trabajo, la fotografía periodística, pues esta contendría tanto elementos artísticos (al ser, en algunas, la función estética más importante que la comunicativa) como documentales (en su calidad de expresión de sucesos de actualidad), como sugiere la definición de Becker (1994). Pero surgen, como mínimo, dos cuestiones que nos impiden tomar sin más estos conceptos para abordar el análisis de fotografías periodísticas en ciencias sociales: 1) la no suficiente atención puesta por Mukarovsky en las instituciones específicas que rigen, en el capitalismo desarrollado, la producción de estas imágenes. Es el caso, particularmente, de los grandes medios de comunicación, que por “el volumen de capital implicado y la dependencia de medios más complejos y especializados de producción y distribución” (Williams, 1981: 49), han cambiado por completo las relaciones sociales en el campo cultural en general y artístico en particular; y 2) el poco margen dejado al sujeto creador en la producción de la fotografía.

Algunas corrientes “alternativas” de sociología de la cultura (entre ellas las llamadas por Altamirano y Sarlo (1983) “estéticas sociológicas”) han introducido “conceptos sociales activos como elementos necesarios para la descripción y el análisis” de las obras de arte, siguiendo la senda abierta por el autor checo. El énfasis de estas corrientes está en “tres aspectos generales: 1) las condiciones sociales del arte; 2) el material social de las obras de arte; y 3) las relaciones sociales en las obras de arte” (Williams, 1981: 20). La primera dimensión incluiría las prácticas particulares e históricas que en distintas sociedades producen obras de arte, los medios de producción y su relación con la esfera económica. La segunda se plantea de qué manera estas condiciones sociales se introducen, y si es que lo hacen en carácter de “reflejo” de la base económica, en el arte⁴. Por último, las relaciones sociales en las obras de arte son el aspecto más complejo del análisis cultural, y, en opinión de Williams (1981: 23), se hace necesario analizar la “mediación” entre la obra y el mundo social antes que hablar de “reflejo” o radical autonomía.

⁴ Una crítica de la relación base-superestructura en la cultura se puede ver en Williams (1980: 93 y ss.)

Tres tipos de fotografía

Howard Becker (1994) analiza tres tipos de fotografía que comparten una aproximación similar al mundo social: la fotografía periodística, la fotografía documental y la sociología visual. ¿En base a qué, se pregunta, se establece esta división? Como lo desarrolló en otro estudio (Becker, 2008), se trata de una distinción nominal basada en dos contextos: el “organizacional”, en que se encuentran las fotografías; y el “histórico”, en que surgieron y se desarrollaron los tres términos clasificatorios. En contraposición con la “fotografía-arte”, estos géneros siempre “proveen al menos una mínima información general [*background*] para hacer inteligibles a las imágenes” (Becker, 1994).

A la hora de trabajar con las fotografías de la muestra de ARGRA podríamos pensar, como indica el nombre de la Asociación, que se trata de fotografías periodísticas. Ante estas, “los lectores no esperan pasar un tiempo descifrando ambigüedades y complejidades (...). Esas fotografías deben, entonces, ser instantáneamente comprensibles e inmediatamente interpretables” (Becker, 1994). Sin embargo, las fotografías presentes en la exposición han atravesado un proceso de selección desde su publicación original en un medio periodístico y, en ese trayecto, fueron valoradas de acuerdo con un criterio que desconocemos.

Exhibidas en un espacio artístico consagrado, el “sentido” de las fotografías pasa a depender fuertemente de ese contexto, “construido a partir de lo que ha sido escrito sobre ellas, ya sea en la etiqueta que cuelga a su lado o en algún otro lugar” (Becker, 1994)⁵. Al tratarse de fotografías periodísticas, sucede lo que Becker más adelante sentencia: “poco después de su publicación (...) dejan de ser noticia y pasan a tener un valor ‘simplemente histórico’. Su valor periodístico depende del contexto, cuando el evento es contemporáneo”. Pasado esto, se convierten en fotografía documental.

Efectivamente, las fotografías de la muestra de ARGRA tienen el valor histórico de “documentar” los sucesos más relevantes de 2008. Los tres tipos señalados por Becker (1994), como él mismo dice, tienen límites borrosos, y justamente en ello reside su riqueza. Al tratarse de una muestra anual, sin embargo, no dejan de ser en alguna medida “contemporáneas”, especialmente las relativas a problemas persistentes como el conflicto entre el gobierno y las entidades agrarias.

METODOLOGÍA

⁵ Más adelante volveremos sobre la importancia de las etiquetas como productoras de sentido, desde lo que Gillian Rose (2003) llama el “sitio de la audiencia”.

Algunas cuestiones metodológicas que necesitan ser tomadas en cuenta a la hora de trabajar con imágenes en ciencias sociales, resumidas por Flick (2004: 166), son:

- los presupuestos teóricos que determinan qué se fotografía (y por lo tanto, qué se deja afuera);
- el carácter de “verdad” de lo fotografiado, que también está marcado por “las interpretaciones y atribuciones de quienes las toman” y “quienes las miran”;
- lo expresivo de la fotografía tiene un alcance limitado, pues se refiere a un suceso en el momento y el encuadre en que fue tomada;
- el rol y la identidad asumidos por el fotógrafo en el campo.

Para un investigador que trabaja con fotografías ya tomadas, muchos de estos planteos metodológicos son irresolubles. Es el caso del primero, por ejemplo, que constituye una preocupación para la sociología visual desde el artículo fundacional de Becker (1974). El segundo ítem ya fue discutido *supra* para el caso de la fotografía periodística. El tercero parecería referirse a un elemento que, si bien está presente en la fotografía periodística, no cumple en ella un papel “dominante”, sino más bien “residual” (en términos de Williams, 1980: 144)⁶. “El rol y la identidad” del fotógrafo en el campo solo son accesibles en el momento de captura de la foto, por lo cual no podrá ser resuelto aquí más que superficialmente.

Denzin (1989: 214-215, citado en Flick, 2004: 168) presenta una serie de problemas relativos al sesgo que las fotografías producen al querer representar la “realidad”, así como los propios del “medio” fotográfico a este respecto. Lejos de convertir estos problemas en limitaciones, la metodología visual de Gillian Rose permite incorporarlos en el análisis sociológico de las imágenes.

La autora plantea un marco metodológico básico para abordar el análisis de fotografías en ciencias sociales. En primer lugar distingue tres “sitios” en los que el significado de cada imagen visual es producido. Dentro de cada uno de estos, aborda tres “modalidades”, que son aspectos de estos procesos.

Los “sitios” son: el sitio de producción, el sitio de la imagen en sí misma y el sitio en que se da la apropiación de esta por las audiencias. En cada sitio se encuentran las tres “modalidades”: tecnológica, composicional y social.

Desarrollando la interacción entre “modalidades” y “sitios”, Rose comienza por el sitio de producción. Toda imagen visual ha sido producida de alguna manera. La modalidad

⁶ Podría pensarse que la función expresiva en fotografía periodística es practicada “sobre la base de un remanente –cultural tanto como social- de alguna formación o institución social o cultural anterior” (ibídem), como podrían ser la fotografía de fines del siglo XIX.

tecnológica, así, se refiere a consideraciones técnicas de producción de la fotografía, tomando en cuenta tanto el tipo de cámara elegido (su peso, tamaño, costo) como el rollo, el objetivo (gran angular, teleobjetivo), etc. La modalidad composicional hace referencia a la manera en que estarán dispuestos los objetos en la fotografía: el lugar del paisaje, el espacio asignado a las personas, el tamaño relativo de cada parte integrante del conjunto. Así, algunos “géneros” (como la fotografía familiar o de paisajes) tienen estrictas reglas de composición que dominan el sentido, imponiéndose sobre las otras modalidades. Por último, la modalidad social del sitio de la producción es la más difícil de definir, pues hace referencia tanto a los procesos económicos contemporáneos, a “las identidades sociales y/o políticas que son movilizadas en su producción” (Rose, 2003: 21) y, finalmente, a las intenciones y proyectos que exterioriza el autor de esa imagen (lo que algunos llaman *auteur theory*).

En cuanto al sitio de la imagen en sí misma, la modalidad tecnológica se expresa, por ejemplo, en la tonalidad cromática presente (blanco y negro, sepia, color). La modalidad social abarcaría tanto la fascinación de una época por cierto tipo de objetos como el estilo de la revista para la cual la imagen se tomó –es decir, si el fotógrafo sabe que el editor solo publica fotos en blanco y negro nunca se le ocurrirá tomar una en color. Esta condición social (entendida por Rose en un sentido amplio) se fija en la imagen misma. Sin embargo, concluye la autora, es la modalidad composicional la más importante en el sitio de la imagen: las miradas se dirigen hacia un lugar, el horizonte oficia de punto de fuga de los objetos o un centro demasiado vacío separa a los cuerpos con una distancia significativa.

En el sitio de la audiencia “la imagen visual ve renegociados, o incluso rechazados, sus significados” (Rose, 2003: 25). La modalidad composicional es útil para pensar que la composición de la imagen misma no determina la manera en que ésta es vista por los espectadores: si ellos mirarán hacia donde está el foco o si relegarán lo que está escondido. La modalidad tecnológica es clave en este punto, como nos permitiremos discutir más adelante en el análisis, ya que se trata de la manera en que una imagen es presentada a los receptores. No se mirará con igual interés una foto vista sobre el hombro de un pasajero del subte que un fresco en una iglesia –aún si es “la misma” obra. Pero aún así, Rose concluye que la modalidad social domina el sitio de la audiencia, materializándose en normas y prácticas propias de cada espacio de recepción, como son museos, galerías, centros de compras o iglesias.

ANÁLISIS

La XXª Muestra anual de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) incluyó más de 200 fotografías periodísticas publicadas en medios de todo el país durante 2008. Se realizó en el Palacio de las Artes de la Ciudad de Buenos Aires entre el 2 de julio y el 17 de agosto de 2009. En mi carácter de espectador, acudí con una hipótesis que sin duda guió tanto mi selección como mi apreciación general: las fotografías seleccionadas expresarían, por un lado, los hechos periodísticos más relevantes de 2008, y por el otro, una sensibilidad estética particular. Tras un año abundante en los primeros, sería esta calidad estética la que en última instancia habría guiado la selección.⁷

Las reproducciones, de gran tamaño, se encontraban ordenadas por temática: política nacional, internacional, deporte, espectáculos, naturaleza, entre otros. Ya que el objetivo de este trabajo es explorar la riqueza del análisis de fotografías periodísticas en ciencias sociales, elegí dos grandes áreas (*studium*, en términos de Barthes): el deporte y la política nacional. En el primer caso se trata de una foto de Natacha Pisarenko en la que se ve una platea de fútbol y sus hinchas gritando exaltados. En cuanto a la política nacional, seleccioné dos fotos: un retrato del ex-presidente Néstor Kirchner, por Luis María Herr; y una simpática foto-de-una-foto con la presidenta Cristina Fernández y unos jóvenes militantes (ver “Anexo”).

A continuación presento el análisis de dichas fotos de acuerdo a la metodología visual propuesta por Rose (2003). Luego del nombre del autor se encuentra el epígrafe que la identificaba en la exhibición.

1- **NATACHA PISARENKO**. “Hinchas de Boca Juniors observan el partido ante Independiente en la Bombonera. 9 de mayo”.

La foto elegida forma parte de una selección de seis placas de la autora, exhibidas conjuntamente en un gran cuadro. Se encuentra al final de un pasillo sin salida, última en la serie de fotografías de deporte (entre las que predominaban las de fútbol). Mide unos 97 x 55 cm y es la más grande de las seis. Estas características hacen que la atención del espectador se vea instantáneamente atraída por esta foto, incluso previo a reparar en su contenido (ver “Anexo”, FOTO 1).

La foto de Pisarenko impacta por la abundancia de personas, colores y expresiones, condensadas en un solo momento y lugar, en este caso un partido de fútbol en la cancha de Boca Juniors. Se trata del sector J de la Platea alta, lo cual se puede inferir al no haber más ubicaciones por encima del límite de la foto. Los hinchas están en mangas cortas o de camisa:

⁷ Pensaba, contrariamente a Becker (1994), que las fotografías, a pesar de ser periodísticas, no podrían ser apreciadas por los espectadores haciendo a un lado los términos estéticos (ver *supra*).

aparentemente es un día caluroso. Parecen estar quejándose de una medida que desapruaban, como se puede inferir de las venas marcadas notoriamente en el cuello del joven parado en el extremo derecho.

¿Qué me atrajo de esta foto? Siguiendo a Barthes (1992: 63 y ss.), hay dos elementos que al presentarse juntos en una foto le causan su “aventura”: los llamó *studium* y *punctum* (ver *supra*). El *studium* que moviliza esta foto es el deporte, específicamente el fútbol argentino de Primera división. Se trata de una actividad amateur que desde su profesionalización en la década de 1930 atrajo cada vez más a las clases medias, constituyéndose como un fuerte “operador de nacionalidad” a lo largo del siglo XX (Alabarces, 2008). Siguiendo a este autor, la atracción que Boca Juniors, tradicionalmente un club de clases bajas en la zona portuaria de Buenos Aires, provocó en las clases medias y medias-altas durante la década del 90 (consagrado durante la presidencia de Mauricio Macri, hijo de un poderoso empresario) es un ejemplo de la “plebeyización” de la cultura argentina⁸. Este sería, entonces, el *punctum* de esta foto: las clases medias-altas en un espectáculo de origen popular, en la platea (sector más caro) del club más representativo de dicho origen. Observamos los relojes, las camisetas de marca y los anteojos de sol elegantes de los plateístas: es el *punctum* que irrumpe en el *studium* y que llama mi atención. “[P]unctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad (...) es ese azar que en ella *me despunta*” (Barthes, 1992: 65, subrayado en el original).

Pasando a las categorías de Rose, en primer lugar está el “sitio de la producción” de esta foto. La modalidad tecnológica se nos revela opaca: no podemos más que suponer las características técnicas de la máquina fotográfica de Pisarenko. Parecería tratarse de un objetivo de 35 mm, por la amplitud del campo lateral y la excelente profundidad focal lograda. Los colores permiten suponer una película bastante sensible, o tal vez una cámara digital. Desde el “sitio de la audiencia” (como *Spectator*), esta modalidad es difícil de analizar. Pasando a la modalidad compositiva, se trata de un género con reglas bastante claras: la fotografía periodística de deportes, especialmente de público de fútbol. Como se pudo ver en otras fotos de la muestra, estas fotos deben retratar muy precisamente los rasgos de los hinchas y su emoción, expresar fuertes contrastes y tener una paleta de vivos colores. La modalidad social del “sitio de la producción” nos permite pensar en que, al ser una fotografía periodística, fue tomada por una profesional que hace su trabajo, le pagan por ello y,

⁸ Otros ejemplos de dicho fenómeno serían el creciente éxito de los programas de Marcelo Tinelli y la sacralización de Diego Maradona (Alabarces, 2008).

suponemos, es de lo que vive. Asimismo, se trata de una mujer, que en el espacio de la hinchada es una figura excluida (Alabarces, 2005).

En el “sitio de la imagen” la modalidad tecnológica muestra que es una copia de gran tamaño y calidad de impresión. Los vivos colores también expresan una emoción que, en blanco y negro o sepia, no sería tan intensa. A pesar de que los cuerpos expresan dinamismo, la velocidad de toma parece haber sido alta, ya que están perfectamente quietos. La modalidad social hace referencia a la fascinación contemporánea de las clases medias-altas con el fútbol, especialmente con el club Boca Juniors. Podemos leer imaginarios de familia, diversión y sano espectáculo. El hecho de que esta foto haya sido publicada en un medio masivo de comunicación también nos prueba el alcance (y la explotación económica) de ese imaginario en la sociedad actual. La modalidad composicional, que para Rose (2003) es la más importante en este sitio, tiene proporciones casi áureas. Se nota un perfecto balance entre los cuerpos y el espacio libre. La fotografía expresa estabilidad y dinamismo a la vez.

Los espectadores, en la muestra de ARGRA, percibieron estas fotografías desde lo que Rose llama el “sitio de la audiencia”. Aquí también se distinguen las tres modalidades. La tecnológica guía la relación física de la foto con el espectador: está bien iluminada, con toda una pared para las seis fotos de la autora. El fondo del cuadro es blanco y la pared, beige. No hay, como en algunos museos, una línea divisoria en el piso que marca una distancia. La modalidad social es la que impone las normas que guían las prácticas adecuadas en una exposición de estas características. El “Palais de glace” de la Ciudad de Buenos Aires es uno de los salones más tradicionales del circuito artístico oficial de la Argentina. Los espectadores se paseaban por la sala en silencio y lentamente, tomándose unos segundos de reflexión ante cada foto. Todo estaba limpio y pulcro; no se permitía fumar en la sala. La muestra tenía un límite en el tiempo y los fines de semana la visitaba más gente. Todas estas condiciones de la modalidad social influyen, para Rose, a la hora de hacer un análisis visual desde las ciencias sociales. La modalidad composicional, por último, pone a esta foto en relación con las demás: por un lado, las otras cinco de la autora que la rodean en el mismo cuadro; por el otro, las demás fotos de la sección “Deportes” y de toda la muestra. Los curadores son los encargados de decidir estas cuestiones de selección y ubicación: colocar algunas fotos juntas, se piensa, producirá una impresión en el espectador atento. Los epígrafes también juegan un rol importante, aunque no tanto en este caso como en las fotos siguientes.

2- **LUIS MARÍA HERR.** Buenos Aires, 14 de junio de 2008. “El ex presidente Néstor Kirchner en una manifestación en la Plaza de Mayo, apoyando al gobierno de Cristina Fernández durante el conflicto con las entidades rurales”.

3- **RODRIGO NESPOLO.** Buenos Aires, 17 de diciembre de 2008. “La presidenta Cristina Fernández saluda y se fotografía con militantes en la ESMA, luego del acto que rebautizó la Plaza de Armas del ex centro clandestino de detención”.

Estas dos fotografías comparten uno de los elementos de los que hablaba Barthes: el *studium* que podríamos denominar “política nacional” contemporánea, específicamente en las figuras de la presidenta Cristina Fernández y su marido, el ex presidente Néstor Kirchner.

Antes de pasar al análisis de los “sitios” y las “modalidades”, reflexionaré sobre los *punctum* que, pienso, me movieron a elegir estas fotos. En un primer momento no pensaba incluir dos fotos de política nacional, pero al ver algo “punzante” y contradictorio en estas dos sentí la necesidad de hacerlo. En el caso de la de Nespolo creo que muchos espectadores podrían coincidir: se trata del lado glamoroso de la política, no apreciable frecuentemente en un gobierno que pretende orientarse mayormente hacia los desfavorecidos. La auto-fotografía con una cámara digital es una práctica que a los adolescentes crecidos en la presente década se les (¿nos?) presenta como cotidiana: lo extraño, lo que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes, 1992: 64), es que la presidenta de nuestro país *también* se preste a esta “cosa de chicos”. En parte, podría pensarse, *es como nosotros*, y eso me “punza”. La foto de Herr también nos muestra, a modo de espejo, el otro extremo de la política: los cuerpos sudorosos entre banderas y bombos, y, entre ellos, el ex presidente Kirchner. Una vez más, *punctum*: parecería que la política es una especie de “punto medio” entre la frivolidad de la cámara digital y el “trabajo sucio” de manifestación en la Plaza de Mayo (ver “Anexo”, FOTO 2 y FOTO 3).

En el sitio de la producción no podemos extraer, una vez más, las especificaciones técnicas de ambas fotografías que se refieren a su modalidad tecnológica. Cabe preguntarse si el epígrafe, en caso de incluir dichos datos, formaría parte de esta modalidad, de la composicional o de la social; y si se ubicarían en el sitio de la producción o en el de la audiencia. La foto de Herr tiene un granulado grueso, típico de una película de exteriores (probablemente ASA 100), evidenciado debido a la poca luz y el movimiento de la situación. La de Nespolo, por el contrario, se muestra pletórica de definición, colores y nitidez. La modalidad composicional que rige fotos de manifestaciones, como la de Herr, se ve fielmente representada en elementos tales como banderas, rostros expresivos y abundante acción –todo esto, a su vez, concentrado en el rostro del ex presidente Kirchner (ya parte del sitio de la imagen). Por el

contrario, la foto de Cristina Fernández en la ESMA muestra otro costado, el más glamoroso, de la política nacional. La modalidad social, por último, es la más evidente, en el sitio de la producción, al manejarse con fotografías periodísticas: estas deben “atraer la atención, contar una historia, exhibir coraje” (Becker, 1994). El famoso *dictum* de Robert Capa (“si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es que no estás lo suficientemente cerca”, citado en Capa, 1968) se corrobora plenamente en la foto de Herr, que de tan cerca expresa una avasallante sensación de hiperactividad corporal. Por otro lado, ver a la presidenta fotografiándose con militantes en la ESMA actualiza un imaginario político-social (Rose, 2003: 21) en relación con la memoria y la juventud que fue una apuesta fuerte del gobierno Kirchner desde 2003.

En el sitio de la imagen, la primera foto de este dúo deja vislumbrar, desde la modalidad tecnológica, un granulado grueso, poca luz, movimiento y un foco deslucido que aporta al clima logrado desde el sitio de la producción. La segunda foto aparece, una vez más, como su opuesto, al mostrar nitidez, colores vivos y definidos y un grano fino propio, casi con seguridad, de un sensor digital. La modalidad composicional domina en ambos casos el sitio de la imagen. La foto de Herr muestra, en el centro, el rostro agobiado de Néstor Kirchner, enmarcado por dos intensos focos de luz. En el fondo se ven banderas y manifestantes. La de Nespolo presenta a Cristina Fernández, también en el centro, con tres jóvenes, dos mujeres y un varón, una de ellas extendiendo en su brazo la cámara que los fotografiará sonrientes. Otro joven mira desde atrás mientras la presidenta firma un autógrafo y sonríe para la cámara (de la chica). El lugar parece una carpa y en el fondo no se ve a nadie más. La modalidad social es la que, en ambas fotos, permitiría realizar un auténtico análisis político sobre la Argentina actual: ¿qué normas sociales transmite un ex presidente sudoroso, en chomba, manifestándose en apoyo al gobierno de su mujer y sucesora?; ¿cómo encajan ambas fotos en la historia del peronismo?; ¿cómo se relacionaron las clases medias con dicho movimiento?, entre otras.

El sitio de la audiencia comparte varias de las modalidades de la foto de Pisarenko, al tratarse del mismo espacio físico de exhibición (la muestra de ARGRA). En cuanto a la modalidad tecnológica, las fotos de Herr y Nespolo estaban ubicadas en el anillo principal, junto a las de política nacional. La de Herr se presenta en una copia más grande y comparte el “sector” con otras dos fotos, más pequeñas, también referidas al conflicto del campo. La de Nespolo comparte su sector con otras tres fotos de igual tamaño, formando un cuadrado de 2 x 2, en dos de las cuales está Cristina Fernández y en la tercera el ex presidente Kirchner. La modalidad social coincide, también, en el caso de las tres fotos analizadas, ya que materializa las mismas normas sociales de comportamiento en el museo, los principios de selección de la muestra de ARGRA (¿por qué se eligieron estas fotos y no otras?, ¿por qué se exhibieron

durante 21 días y luego se extendió casi un mes más?) y el público al que está dirigido, que puede o no haber coincidido con el esperado por los curadores u organizadores (en el caso de que no coincidiera y recibiera a una abrumadora cantidad de personas, ¿qué consecuencias tendría?). La modalidad composicional, en el sitio de la audiencia, sirve para analizar de qué manera los espectadores “renegocian” el significado de las fotos, por ejemplo a partir de los epígrafes. En la foto de Nespolo, los jóvenes que se abrazan con la presidente nos son presentados en el epígrafe como “militantes”: ¿qué señales tenemos en la imagen de ello?, ¿por qué los curadores los etiquetaron así? Probablemente pensaron que “politizaría” esta foto por lo demás frívola. En el caso de la de Herr se puede ver, entre las banderas de la multitud, una con la hoz y el martillo: ¿qué podemos extraer, como espectadores, de ese contraste? Asimismo, el epígrafe de esta habla del conflicto del gobierno con “las entidades rurales” y no con “el campo”, como se pudo leer en otros medios. ¿Buscaban así los curadores otorgarle al conflicto un carácter “corporativo” y limitado (entre dos asociaciones políticas) más que social y general?

CONCLUSIONES

El análisis de fotografías periodísticas realizado en este trabajo tuvo como objetivo explorar el potencial que dichas imágenes pueden brindar a la comprensión de la vida social contemporánea. Su propósito, de carácter mediato, ha sido estimular la adopción de este enfoque por investigadores de todas las ramas de la sociología.

La división planteada por Gillian Rose en “sitios” y “modalidades” probó ser muy útil para discutir sobre fotografías desde las ciencias sociales. Algunas limitaciones que posee son su poca atención al carácter histórico del trabajo fotográfico (únicamente analizado *en cada fotografía individual* desde el “sitio de la producción”) y su falta de teorización sobre el estatus artístico de la fotografía. Llamativamente, la división de los tres “sitios” encuentra un cierto paralelo con las dimensiones de Williams (1981: 23): el sitio de la producción expresaría “las condiciones sociales del arte”, en el sitio de la imagen se podría ver “el material social” y en el sitio de la audiencia, “las relaciones sociales en las obras de arte”.

La fotografía periodística es un género que se caracteriza por retratar hechos de la realidad de manera completa, fáctica e imparcial, a la vez que debe “contar una historia” y captar la atención del espectador (Becker, 1994). Un tópico no abordado por este trabajo y que merecería exploración es el de la relación de los fotógrafos periodísticos con la industria cultural, encarnada por los diarios y las revistas. De esta manera, podríamos comprender ciertas elecciones tanto temáticas como estéticas de su trabajo cotidiano.

Los trabajos del sociólogo y del fotógrafo, como mencionó Becker (1974: 14-19), comparten algunos problemas en su contacto con la realidad. La “reactividad” de su objeto de estudio se ve en gran medida reducida en las fotografías periodísticas (incluyendo las aquí analizadas) por la posición del fotógrafo en el lugar. Ya sea en un estadio de fútbol, la Plaza de Mayo o un acto en el Museo de la Memoria, su presencia no es experimentada por las personas como “invasiva” o peligrosa, sino que parece naturalizada, vista como el trabajo de esa persona que porta una cámara. En cuanto a la validez de la muestra, no representa un escollo para el fotógrafo periodístico, que es enviado a “cubrir” ciertos eventos.

A partir de este trabajo exploratorio se podría realizar un análisis más profundo sobre los imaginarios y los actores sociales presentes en cada una de las fotografías. La platea del estadio de Boca Juniors, con sus espectadores de clase media y media-alta, merecería ser estudiada, por medio de la etnografía, por ejemplo, con el objetivo de analizar el lugar que tiene el ritual de “ir a la cancha” en la vida de estas personas.⁹ Un ex presidente sudoroso en medio de una manifestación política de apoyo al gobierno es también una rica fuente de indagaciones político-sociales sobre los aspectos simbólicos del partido justicialista. Por último, la presidenta de la Nación abrazándose y tomándose una foto con jóvenes militantes en un espacio tan significativo como la ex-ESMA permitiría investigar la relación de dicho gobierno con la juventud, particularmente en lo relativo a las percepciones de los jóvenes sobre los Derechos Humanos.

Encontré una importante presencia de la “función estética” (Mukarovsky, 1977) en la mayoría de las fotografías de la muestra, en contraposición con lo que expresaba Becker (1994) en relación con las fotografías periodísticas. Podría pensarse, en términos de Williams (1980: 144), que dicha función cumple un papel “residual” en la construcción de sentido de una imagen de este tipo, puesto que es un elemento originado en el pasado que conserva su potencial vívido en el presente. Lo “dominante”, así, seguiría siendo la “función comunicativa”. Sería importante pensar en qué “sitio” (Rose, 2003) ubicaríamos dicha función.

En conclusión, la fotografía (no solamente en su variante periodística) constituye un rico elemento de análisis para trabajar desde las ciencias sociales, en su carácter a la vez de “formador” y “producto” de la cultura contemporánea. Sería agradable presenciar su proliferación en trabajos académicos de las más diversas temáticas.

⁹ Un estudio de similares características ha sido realizado por el equipo dirigido por el Dr. Pablo Alabarces en el IIGG, muchos de cuyos resultados están recogidos en Alabarces (2005).

Bibliografía:

- ALABARCES, Pablo (2005) (comp.), *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo.
 - (2008), *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo. 4ª ed. corregida y aumentada.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1983), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- BARTHES, Roland (1992), *La cámara lúcida. Reflexiones sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BECKER, Howard (1974), "Photography and Sociology". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*; 1, 3-26
 - (1994), "Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context". *Visual Sociology*; 10: 5-14.
 - (2002), "Visual Evidence: A Seventh Man, the Specified Generalization, and the Work of the Reader". *Visual studies*; 1: 1-11.
 - (2008) [1982], *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, UNQ.
- BENJAMIN, Walter (1987), "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, pp. 63-83.
- BOURDIEU, Pierre (comp.) (1979), *La fotografía, un arte intermedio*, México: Nueva Imagen.
- CAPA, Cornell (1968) (ed.), *The Concerned Photographer*, New York: Grossman.
- COLLIER, John (1967), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- DENZIN, Norman (1989), *The research act*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall.
- FLICK, Uwe (2004), *Introducción a la investigación cualitativa*, Madrid-A Coruña: Morata-Paideia Galiza.
- MUKAROVSKY, Jan (1977), "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 44-121.
- ORTIZ, Renato (1996), "Cultura, comunicación y masa", en *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bernal, UNQ, pp. 93-125.
- ROSE, Gillian (2003), *Visual methodologies*, Londres: Sage Publications.
- WILLIAMS, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
 - (2003) [1962], *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva visión.
 - (1981), *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.