

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

El discurso de las fotografías: del registro a la performatividad de las representaciones.

Susana Graciela Delgado.

Cita:

Susana Graciela Delgado (2015). *El discurso de las fotografías: del registro a la performatividad de las representaciones. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/940>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Jornadas de Sociología 2015 - Mesa 77: Fotografía, sociología y Ciencias Sociales

Autora: Delgado, Susana Graciela

Pertenencia Institucional: Dpto. de Sociología-Facultad de Humanidades. UNMdP

El discurso de las fotografías: del registro a la performatividad de las representaciones.

RESUMEN:

La producción fotográfica contemporánea visibiliza circuitos de producción y consumo que ponen en evidencia la activa participación ciudadana en el espacio público. La misma expone novedosos caminos para el ejercicio ciudadano que promueven cierta fascinación entre los agentes. Estos se sienten protagonistas de diversas manifestaciones en el ámbito de la ciudad, en escenarios políticos claves, donde consideran que su incursión es transparente.

Proponemos analizar algunas imágenes referidas a dos procesos políticos contemporáneos con una distancia entre sí de medio siglo. El primero, desde las imágenes de un medio gráfico: la revista *Panorama*, en 1966, referida a la oposición al Presidente Arturo Illia, un mes antes de su derrocamiento en mayo de aquel año, con la consigna *Basta Illia*. El segundo de febrero de 2015, de otro medio, en este caso la revista *Veintitrés* que en su portada muestra una fotografía de la multitudinaria marcha con la consigna de justicia para Nisman, del 18F. Entre ambos procesos los circuitos de producción, circulación y consumo de las fotografías han logrado profundas transformaciones con un grado de sofisticación, impensado para los años sesenta, cuando Bourdieu escribió *Un arte Medio*.

Apelamos a un cruce teórico ligado a las formas de representación que expresan relaciones de poder, más allá de las relaciones de sentido, donde se produce consecuentemente una *performatividad fotográfica* que discurre invisible, entre las formas de producción y reconocimiento y complejiza la función laxa de registro, en su vínculo con el referente y la verdad.

INTRODUCCION

Desde el marco de la sociología visual

La sociología visual se nutre del pensamiento de Walter Benjamin, de la Escuela de Frankfurt, de Raymond Williams y de Stuart Hall, sin dejar de mencionar el giro cultural asociado al posestructuralismo que pone en un nivel de igualdad a la imagen con el texto.

Este campo de conocimiento tiene sus orígenes en las investigaciones realizadas por Giselle Freund, quien en su tesis sociológica en 1937 plantea que la fotografía se había integrado rápidamente a la vida cotidiana.¹ Entiende que su importancia política reside en el reconocimiento del que goza en la exultante sociedad tecnificada y racionalista, que la encuentra como el instrumento más eficaz para reproducir la vida social en una forma fiel e imparcial. Su hipótesis de trabajo sostiene la dependencia de la sociedad con las expresiones artísticas y cómo desde esta dependencia las técnicas fotográficas han transformado nuestra visión del mundo.²

Sin dudas, la proliferación de imágenes a partir de 1840 modificó profundamente la percepción de la realidad. La fotografía primero y la industria gráfica después iniciaron un sendero vertiginoso en el que se desplegó un mundo en detalles, un mundo en fragmentos, portátil e ilustrado, a medida del desarrollo tecnológico, del

¹ Gisele Freund fue una judía alemana comunista, que en 1933 abandonó Alemania, cuando Hitler comenzó la persecución de los judíos. En Francia se casó con Pierre Blum en 1937. Adoptó la nacionalidad francesa y se recibió de socióloga con la tesis *La fotografía como documento social*. En su defensa estuvo presente Walter Benjamin. En 1935 ya comenzó a colaborar con las revistas *Life*, *Weekly Illustrated* y *Paris Match* y al iniciarse la segunda guerra mundial se trasladó a Argentina donde trabajó para la revista *Sur* con **Victoria Ocampo** y realizó reportajes por diferentes países americanos como Chile, Bolivia, Brasil y Ecuador enviando colaboraciones a diferentes revistas. Durante los años 1950 y 1952 vivió en México. Entre 1948 y 1956 estuvo trabajando para la agencia *Magnum* a partir de su colaboración con **Robert Capa**, pero le pidieron que dimitiera tras aparecer su nombre en el Comité de Actividades Antiestadounidenses cuando la Caza de Brujas. (Ver: Facio, Sara, Crónica de exposiciones en: *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002)

² Freund, Giselle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, G.Gili, 1993

pensamiento positivista y del liberalismo económico.³ Las fotografías se instalaron como guías, como modelos, para un mundo desorientado.

Contemporáneo a Freund, Walter Benjamín, escribió en 1936 su famoso texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, que auguraba los cambios paradigmáticos que habría producido la fotografía en el campo artístico. La iconología que juzgaba desde los términos tradicionales: valor cultural, lejanía, singularidad, autenticidad, perduración, tradición, fundamentados en el ritual, sufriría un cambio trascendental. Los términos de la vanguardia: valor exhibitivo, cercanía, repetibilidad, copia, fugacidad, transitoriedad, fundamentado en la política, enarbolaban las banderas del nuevo paradigma regido por la técnica⁴ Su obra tuvo una amplia repercusión tanto en la Escuela de Frankfurt desde la Teoría Crítica como en los Estudios Culturales ingleses.

La importancia de la fotografía se inscribió fundamentalmente en la transformación de los modos de ver y de crear. Para Benjamín, ante la pérdida progresiva del aura, debido a la reproducción técnica, que a su vez permitió la recepción masiva por parte del público, se alteró la función de la imagen. En lugar de ser ritual, surgió una praxis de carácter política. En este punto reconocemos la interacción de los estudios visuales entre los modos de producción, ligados a la acción del promotor y/o productor de la imagen, y los modos de recepción o reconocimiento, por parte de los espectadores.

Esta línea de investigación será recogida treinta años más tarde por Pierre Bourdieu, en su obra *Un arte medio*, cuando proponga pensar los usos de la fotografía desde la intencionalidad de los individuos. El sociólogo francés analiza, a través de las imágenes, los roles sociales que se construyen desde un parámetro de reciprocidad común y en consecuencia aborda un proceso específico de sacralización grupal. Su perspectiva pone el acento en la autoafirmación individual y grupal que produce la fotografía. Hecho que, explica por qué, por ejemplo, las mismas se guardan celosamente en álbumes o cajas establecidas para tal fin. La tensión entre publicidad y privacidad, también se observa en la disposición de las fotografías dentro del hogar, según Bourdieu. Cada uno de estos usos está permeado por la noción de *habitus*,

³ Bauret, Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 1999.

⁴ Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ed. Ariel Filosofía, 2006

desde su teoría de las prácticas. La misma es entendida como un sistema de disposiciones adquiridas, permanentes y transferibles, que generan y clasifican acciones, percepciones, sentimientos y pensamientos en los agentes sociales.⁵

De igual modo, los aportes de Michel Foucault serán sustantivos a la hora de analizar las formas de representación que propone la fotografía. Nos interesan en particular las nociones de *discurso* y *poder* del intelectual francés. En *La arqueología del saber*, realiza un análisis minucioso de las ciencias humanas, entendidas como aquéllas que tienen como objeto de estudio y categoría de análisis al hombre. Propone allí el concepto de *formaciones discursivas* para “dar cuenta de las interconexiones sistemáticas entre un conjunto de afirmaciones relacionadas que define un campo de conocimiento y muestra discontinuidades imprevistas.”⁶

Por su parte en *Microfísica del poder* expresa:

“En una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiple atraviesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social, y esas relaciones de poder, no puede disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. Estamos sometidos a la producción de verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad.”⁷

Para Foucault la cámara fotográfica es un nuevo territorio donde se sitúa el poder. Es un discurso de verdad que construye una maraña de relaciones en constante tensión donde se sumerge el orden institucional más refinado, el discurso cada vez más abarcativo, el sometimiento cada vez más pasivo y la mirada benevolente cada vez más dominante.⁸

Los aportes de Foucault son fundamentales en la sociología visual cuando propone un desmadre de los protocolos lingüísticos y la producción de discursos en

⁵ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, G.Gili, 2003; Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997

⁶ Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p.38

⁷ Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Buenos Aires, La piqueta, 1991, p.171

⁸ Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gili, 2006

cuya interpretación entran en disputa relaciones de saber, pero fundamentalmente relaciones de poder.

En cada uno de los teóricos a los que nos hemos referido, vemos perspectivas de análisis que tratan de explicar las características sociales que producen las diversas formas de visualidad. Esto nos enfrenta a un objeto con diferentes dimensiones donde inevitablemente se entrecruzan diversas disciplinas. En primer lugar, la semiología que nos provee las herramientas necesarias para reconocerlas como un sistema signico que promueve determinados significados y articula diferentes sentidos entre los sujetos sociales. La sociología a su vez, las exhibe como una práctica social e introduce los términos "producción" y "consumo" inherentes a la teoría de Marx, al poner el énfasis en la totalidad de las relaciones sociales que dan forma a las propias de producción, circulación y consumo de las imágenes. Al mismo tiempo que la historia es pertinente para el estudio de la intrincada interdependencia entre realidad y representación, donde las imágenes aportan el carácter de documento-monumento en la construcción de una versión de los acontecimientos históricos y por último, la antropología que las reconoce como un medio entre lo que fue y el propio cuerpo con rostro humano.

En forma paulatina, cada una de estas disciplinas fueron conformando un nuevo campo disciplinar a partir de los años noventa en Estados Unidos, desde el programa de *Estudios culturales y visuales* de la Universidad de Rochester y posteriormente, en 1998, en el de *Estudios visuales* en California, donde se destaca particularmente la obra de William J.T. Mitchell, quien se propone investigar las interacciones entre las representaciones verbales y visuales, a la vez que relacionarlas con el poder y el valor humanos.⁹

En Gran Bretaña, los estudios culturales desarrollados por Nicholas Mirzoeff, reivindican la visualidad desde el punto de vista del espectador crítico, para quien cada interpretación está subjetivada por cada persona en cuestión "*una disciplina táctica*

⁹ Mitchell, Williams, *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009; Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 21

que busca dar respuesta al rol de la imagen como portadora de significados en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la cultura, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo más allá de toda jerarquizada cultura visual.” La idea de táctica, está tomada por el investigador británico de Michel de Certeau, en el sentido de maniobra que se lleva a cabo a la vista del enemigo, de la sociedad controladora en la que vivimos. Paradójicamente, la imagen se libera de su densidad histórica a partir de su democratización y consumo cotidiano, “desde donde explorará las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida cotidiana posmoderna, desde el punto de vista del consumidor.”¹⁰

Lo que nos interesa resaltar de estos nuevos enfoques sobre los estudios visuales son dos caminos disímiles que aunque no son antagónicos responden a perspectivas disciplinarias diferentes: La idea de la imagen como *representación* y la de la misma como *presentación*.

La primera es la más trabajada y responde a una concepción semiológica del signo. La re-presentación -lo que fue- vuelve a presentarse de alguna manera *para alguien en algún aspecto y carácter*.¹¹

La segunda, de carácter ontológico, pone el acento en la idea de *presentación* que resulta tan importante como el de representación ya que son objetos visuales, dotados de ser, con valor afectivo y/o estético en el sentido de la magia que despiertan en el espectador.

Ambos enfoques dramatizan la contingencia de la interpretación. En el caso de la representación, el acento está puesto en la descripción de las identidades del emisor y del receptor que determinan y conforman la función política de la imagen como un puente de comunicación y de mediación entre ellos. Por su parte, la presentación, llama la atención sobre la contemporaneidad de la experiencia: el encuentro específico que permite al sujeto interactuar con el objeto y colapsa la distinción entre ellos.¹²

En este trabajo nos proponemos revisar estas cuestiones a través de dos fotografías políticas que forman parte de la portada de dos revistas argentinas con una

¹⁰ Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 21

¹¹ Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, en: Joly, Martine, *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003

¹² Moxey, Keith, Los estudios visuales y el giro icónico, en Revista: *Artes visuales*, pp.8-25

diferencia de 50 años entre ambas publicaciones. Como ya indicamos más arriba, la primera corresponde a *Panorama*, de mayo de 1966, y la segunda a la revista *Veintitrés* de febrero de 2015. Ambas fotografías públicas son representaciones de acontecimientos ocurridos en la historia argentina. Nos interesa tener en cuenta a través de ellas los dos enfoques: el de la imagen como representación, y el de la imagen como presencia. El primero, a través de la representación constructorista, y la segunda desde el concepto de acción performativa.

El concepto de *fotografía pública*, a su vez, corresponde a la historiadora brasileña Ana María Mauad, quien la inserta en los debates historiográficos sobre la historia política desde donde ubica como fundamental el concepto de poder. Desde su perspectiva, la fotografía se vuelve pública para cumplir una función política que garantiza la transmisión de un mensaje y que visibiliza las estrategias de poder. "É por tanto, o soporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal."¹³

Las fotografías públicas nos reclaman reflexionar y analizar la manera en que la conciencia histórica es vehiculizada a través de los medios masivos de comunicación. Lo que implica ahondar sobre los aspectos comunicativos de la imagen. La mirada como fenómeno cultural, los lugares de producción de la visualidad y la relación estrecha con otras cuestiones tales como el imaginario, la representación, la alteridad y las formas de estar en el mundo.

1.- La fotografía como representación constructorista

Stuart Hall analiza la representación como una práctica clave dentro del circuito cultural. Entiende que la representación conecta el sentido al lenguaje y a la cultura: "*Representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce*

¹³ Mauad, Ana María, *Fotografía pública e cultura do visual, en perspectiva histórica*, en: *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2013, p. 10

*el sentido y se intercambia, entre los miembros de una cultura. Implica el lenguaje de los signos y de las imágenes que están en lugar de o representan cosas.*¹⁴

Hall traza en consecuencia, una distinción entre tres formas de relatos o teorías: la reflectista, la intencional y la construccionista. La primera descansa en la relación mimética entre la representación y la cosa representada. La mimesis aristotélica funciona aquí como un espejo que refleja el único y verdadero sentido de su ser en el mundo. La fotografía de los primeros documentalistas y del fotoperiodismo en general funcionaba como el mundo ilustrado a través del cual se accedía a la dimensión verdadera de las cosas. Por su parte, el enfoque intencional pone el acento en el sujeto que produce el mensaje, quien utiliza signos sólo comprensibles para él, a través de los cuáles los mismos solo significan algo para quien los produce. Esta perspectiva tiene graves dilemas en la representación en clave comunicativa. Al ser tan individual, se ve inhibida de poder interactuar en las relaciones de la comunicación.

El tercer enfoque, el construccionista, es el que nos interesa analizar en particular, dado el significativo impacto que el mismo ha tenido en los estudios culturales. A su vez dentro de este enfoque podemos distinguir dos aportes fundamentales: el que proviene de la semiología, influido por Saussure y también por Pierce y el de las formaciones discursivas que deviene de Foucault. Sumergidos entre las producciones de sentido es importante que tengamos claro que una cosa es el mundo material, donde las personas y las cosas existen, y otra, bastante distinta, son las prácticas simbólicas y los procesos a través de los cuales la representación, el sentido y el lenguaje o la imagen, actúan.

Las dos fotografías que forman parte de las portadas de las dos revistas con las que trabajamos funcionan como construcciones que ponen en juego prácticas simbólicas y procesos de representación que conservan elementos convenidos con anterioridad, y que son codificados a través de parámetros, cuya gramática discurre fluida entre las técnicas de comunicación visual.

¹⁴ Hill, Stuart, *Representation Cultural Representations and signifying Practices*, London, Sage Publications, 1997, cap. 1 pp. 13-74 Trad. Elías Sevillas Casas.

La fotografía de la Revista Panorama

BASTA ILLIA

Tres meses antes del derrocamiento de Illia producido el 28 de junio de 1966 que determinó el inicio de la "Revolución Argentina" y la llegada al poder de Juan Carlos Onganía, un trío integrado por dos hombres y una mujer avanzaba por la calle Florida, en Buenos Aires. Sus cuerpos formaban un sándwich con carteles que colgaban de los hombros que expresaban *basta Illia*. Era el 18 de marzo del mismo año, "cuando los rumores de golpe arreciaban por todas partes". Dice la revista *Panorama*, que reprodujo en tapa la fotografía de esta acción sindicada como subversiva por el mismo medio:

"El grupo subversivo avanzó silenciosamente por Florida, desde la esquina de Córdoba hacia el sur, abriéndose paso imperturbable por entre la marea humana que al anochecer desbordaba la calle.

(...)

A la altura de Tucumán se escuchó la estridencia de una sirena seguida de un nuevo desbande. Era un patrullero de la Comisaría 1ª. Dos agentes se acercaron a la mujer y a los hombres sándwich, preguntaron algo, tomaron nota y se alejaron. Sonreían.

Al encenderse los focos del alumbrado público, los subversivos portadores de carteles desaparecieron por una de las calles laterales." (revista *Panorama*, p. 41)

La descripción de este minúsculo hecho da inicio a un artículo de investigación de 10 páginas interiores de la revista. El enlace sobre la descripción arriba enunciada y la investigación en sí misma expresa: "*Culminaba así con este test colectivo, realizado en plena calle Florida, una investigación periodística de Panorama, empeñada en responder a la más importante pregunta que hoy podemos formularnos los argentinos: ¿Tenemos realmente libertad?*"

Panorama salió por primera vez, como una revista mensual, el 5 de julio de 1963. Cinco años después, el 25 de junio de 1968, se vuelve semanal. *Panorama* pertenecía a la Editorial *Abril* en sociedad internacional con *Time-Life* y la italiana *Mondadori*. Ese primer número se agotó en 48 horas. La revista estaba estructurada en una redacción doble: una en la Avenida de las Américas, en Nueva York, en la

redacción de *Time*, desde donde se bajaban las directivas a la redacción porteña. El slogan de *Panorama* era: "*la revista de nuestro tiempo*" y ofrecía notas en color, en especial las referidas a temas extranjeros, lo que significaba un adelanto en una época de televisión en blanco y negro. Se destacaba por tratar con profundidad los temas que los diarios desarrollaban con superficialidad. En su primera época el jefe de redacción fue Jorge De Angelis, un italiano casado con una de las periodistas estrella, Adriana Civita, hija de César Civita, el dueño de la editorial. Mario Ceretti, uno de los periodistas formados en "*Panorama*", recuerda a la revista por su "forma de investigar profunda, con un estilo elegante, ameno, gracioso y a veces pedante, cómo también era *Time*". Confiesa que gran parte de lo que aprendió de periodismo se lo debe a Mario Bernardo de Quirós, otro destacado de la redacción de "*Panorama*", fumador, mujeriego, hombre de la noche, culto y sofisticado que le dio el mejor consejo para el novel periodista que empezaba en la profesión: "Para ser periodista agarrá una silla, sentate al lado del Obelisco y mirá que le pasa a la gente".¹⁵

La fotografía en cuestión se encuentra en la portada de la revista del mes de mayo de 1966. Ilustra un artículo de investigación producido por informantes dirigidos por D. Muchnick, que realizaron la investigación de la nota, coordinada y redactada por Salvador Nielsen con el título: *¿Tenemos libertad?* A su vez, la volanta expresa: "Una audaz investigación de *Panorama* que recorre la calle, la Universidad, los ámbitos políticos, organismos obreros, empresarios y culturales contesta a la candente pregunta sobre el máspreciado e inadvertido bien que tienen los argentinos."

La imagen ¿ilustra? un texto que luego de enumerar las diversas opiniones de personalidades políticas, del empresariado, de la cultura, de los sindicatos y demás, concluye en que los argentinos disfrutaban de la libertad, considerado un bien muypreciado pero que resulta inadvertido para casi todos.

El texto comienza destacando una opinión sajona a cargo de W. Averell Harriman, asesor presidencial del gobierno de Washington que había llegado a la Argentina con el propósito de que el gobierno de Illia no anulara los contratos petroleros suscriptos por YPF, con empresas petroleras norteamericanas, entre 1957 y

¹⁵ Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1997

1961, y había fracasado. Sin embargo expresó antes de su regreso en la embajada de su país:

"Pocas veces he observado un sistema de gobierno como el argentino. Es poco decir que aquí se vive en democracia: Aquí se respira libertad"



Esta fotografía recorrió la historia como la representación del hastío moral de la sociedad argentina frente al gobierno de Illia. Luego de detenernos a analizarla podemos observar que no es una marcha colectiva, sino sólo una intervención callejera de los tres personajes sándwich. El dibujo de la letra de los *Basta Illia*, evidentemente

es la misma. Inferimos sin dificultad que alguien propuso esta actuación al estilo de una performance artística. En ella están representados el primero, un hombre de traje, la segunda, una mujer, y el tercero, un joven en mangas de camisa. La línea en diagonal hacia arriba que atraviesa el centro de la imagen permite la percepción del trío con sus carteles. La mujer de rojo de adelante está ajena a ellos, al igual que la pareja que viene detrás. De todos los cuerpos que caminan por Florida esa tarde, sólo dos personas: un hombre y una mujer se paran a verlos. La relación entre la pregunta “¿tenemos libertad?” Y las diez páginas del artículo no se conectan en absoluto. Sin embargo, el mensaje visual establece una conexión directa: ¿tenemos libertad?: evidentemente estos carteles que dicen *Basta Illia*, la reclaman por inexistente. El título que cruza el vértice izquierdo y refiere a la fiebre amarilla, resalta: la frase: *El país indefenso*, Desde el campo visual, los textos *basta Illia* y el *país indefenso* se conectan en la lectura. Esta fotografía ha recorrido la historia como un ejemplo del rechazo de la sociedad civil al gobierno de Arturo Illia.¹⁶

La representación que propone la revista exhibe una función política clara. El recurso de hacer desfilar a las personas sándwich con los carteles en la calle Florida promueve la acción performativa en el receptor que se reconoce opositor al gobierno y legitima el golpe que se produce un mes después. De ninguna manera es posible conectar esta acción con un “test” colectivo en plena calle Florida, como expresa el artículo.

La fotografía de la revista Veintitrés

La revista *Veintitrés*, también conocida solo como ***Veintitrés***, sale en forma semanal. Ese nombre es hasta ahora el último. Dicha publicación había nacido como *XXI* y luego pasó a llamarse primero, *Veintiuno* y luego, *Veintidós*. Fue fundada por Jorge Lanata en 1998 y por el grupo de periodistas que lo acompañaban en el programa televisivo *Día D*. Los iniciadores del emprendimiento fueron además de Lanata, Jorge Repiso, Claudio Martínez, Adolfo Castelo, Marcelo Zlotogwiazda

¹⁶ El libro de Miguel Angel Taroncher, *La caída de Illia. La trama oculta del poder mediático*, Buenos Aires, B, 2012, plantea la hipótesis que desde los medios gráficos, entre los que destaca los semanarios *Primera Plana* y *Confirmado* se trabajó para generar un clima de opinión favorable de la ciudadanía a la ruptura institucional. Evidentemente la fotografía de portada de la revista *Panorama* operó en el mismo sentido un mes antes del golpe de Estado.

y Ernesto Tenenbaum. Posteriormente, hacia el 2010, pasó a ser dirigida por el periodista Jorge Cicutín. Su tirada era de alrededor de los 50 mil ejemplares. En noviembre de 2014 fue adquirida por el Grupo Olmos, cuando bajó considerablemente su emisión.

La publicación, durante la gestión de Lanata, había innovado en materia de presentaciones: Desde el inicio incluyó regalos sorpresa y tapas originales. El primer ejemplar contaba con una mirilla troquelada en el ángulo inferior, a través de la cual podía verse parte del sumario impreso detrás. Esa tapa se abría a la mitad, a lo alto, como si fuesen las hojas de una puerta. Incluía como regalo un sobre con tierra de Anillaco el pueblo natal del por entonces presidente de la Nación, Carlos Menem. Como prueba, la revista acompañaba fotos de la travesía en busca de la "tierra santa".¹⁷

La revista Veintitrés en la actualidad, es un ejemplo claro de las transformaciones que puede ofrecer un medio gráfico en función de la línea editorial que la caracteriza en cada momento histórico. La misma está inscripta en la ideología que subyace en cada medio, donde queda representada la vida política nacional. Desde allí es posible reconocer la cocina del sentido que proponen y las consecuentes relaciones de poder que exhiben.

La confrontación política nacional actual se ve reflejada con claridad en los medios audiovisuales y de prensa en general, y en particular, en la figura de Jorge Lanata, desde su programa en Radio Mitre, del grupo Clarín, por un lado, y la otra línea más afín al gobierno nacional, que incluye en los medios gráficos, a diarios como *Tiempo argentino*, *Página 12* y también a la revista *Veintitrés*. Las formas de representación propuestas por cada uno de los medios escritos constituyen en sí mismos una cantera de investigación muy rica para analizar las características de esta confrontación, mediada, en este caso, por un hecho histórico ocurrido en enero de este año, cuando el día anterior a su presentación en el Congreso Nacional de la denuncia contra el Poder Ejecutivo, su autor, el fiscal Alberto Nisman, fue encontrado muerto en el baño

¹⁷ es.wikipedia.org/wiki/Revista_Veintitrés- <https://es-la.facebook.com/revista.veintitres> (10/4/2015)

de su departamento con un tiro en la cabeza. El mismo fue caratulado por un sector de los medios como un magnicidio.

La fotografía de tapa de la revista en cuestión representa un momento de la marcha del 18f. Muestra en perspectiva a una multitud literalmente tapada por los paraguas en aquella tarde lluviosa de febrero de este año. Con letras amarillas sobre fondo rojo el título tiene una volanta. **Caso Nisman**, que se reitera por el color con un círculo en rojo que menciona el avance de una noticia interior con el título **Paraguas**, escrita por Ernesto Tenenbaum. Los titulares de tapa son: *Homenaje, marcha y operaciones*. Mientras que la bajada expresa: *Convocada por un polémico grupo de fiscales, una multitud marchó por la muerte de Alberto Nisman. Interna judicial, intenciones políticas ocultas y la réplica del kirchnerismo. Por qué familiares y víctimas de la AMIA temen que se prolongue la impunidad*. El nivel de sofisticación en cuanto al uso de códigos y convenciones propios de la comunicación son evidentes en esta imagen. No reniegan de mostrar la multitud. El recurso pasa por los paraguas y el término operaciones. Si tenemos en cuenta que en esta instancia la revista tiene una línea afín al gobierno, los textos que acompañan a la imagen buscan desnudar una interna judicial, una intencionalidad política oculta (debajo de los paraguas) y una seria preocupación de los familiares de las víctimas de la Amia, sobre la prolongación de la impunidad.

La participación ciudadana es incuestionable. La convocatoria apeló al recurso del magnicidio y responsabilizó directamente a la figura presidencial como responsable de la muerte de Nisman.¹⁸ El miedo a la inseguridad social empujó a los vecinos convencidos, y no tanto, a una participación masiva en cada marcha promovida en las distintas ciudades del país. La imagen que analizamos no escatimó dimensionar la multitud¹⁹. Lo hace marcando una perspectiva que tiene como eje central, en el punto de fuga, a la cúpula del Congreso Nacional. Lugar de reclamo ciudadano de la institucionalidad y el marco legal. La marcha demanda justicia al Poder Legislativo, no

¹⁸ En la web es posible encontrar fotografías de la presidenta con un cuchillo ensangrentado en la mano con el texto que acompaña a la imagen que expresa: ¿quien más está en contra?

¹⁹ Virno utiliza el término multitud (Hobbes) en contraposición a pueblo, incluye una amplia gama de juegos lingüísticos, tendencias éticas, modos de producción material ,etc. para explicar cierto número de comportamientos sociales contemporáneos. Ver: Virno, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de sueños, 2001.

al Ejecutivo. Visualmente los paraguas ocupan el centro de la imagen con los semáforos resaltados en posición de luz roja. La connotación que resalta la fotografía es esa multitud desconocida y sin rostro debajo de los paraguas guiada por los semáforos rojos hacia el Congreso Nacional.



2.- La performatividad como forma de reconocimiento

El concepto de enunciados performativos fue propuesto por John Austin en su obra *Cómo hacer cosas con palabras*, para referirse a los actos de habla de carácter realizativo.²⁰ A lo largo de la segunda mitad del S. XX la definición del concepto se fue afinando y distintos pensadores fueron revelando nuevos significados y nuevas posibilidades del mismo. Así a comienzos de los años setenta, el filósofo francés Jacques Derrida entendió que los actos del habla no son ejercicios libres y ligados a la expresión de la voluntad individual de una persona, sino que más bien son acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social. Así, aunque el acto del habla parezca único y original en el momento en el que se pronuncia, en realidad es una repetición autorizada, una cita que depende del contexto en el que se produce. En consecuencia, según Derrida, las expresiones performativas remiten siempre a una convención, a un patrón de comportamiento autorizado que permite que las palabras y las acciones tengan el poder de transformar la realidad. Pero no se quedó en el análisis de las palabras. En la entrevista que ofreciera a Von Ameleurxen y Wetzel trasladó dicho concepto a la fotografía:

*“La toma de imágenes cede su lugar a la producción de imágenes a partir de un material cualquiera. Se conduce lo gráfico a una cierta culminación a la que algunos considerarán una mayor dignidad, pues se convierte en algo más productivo y “performativo” que registrador y constataivo o teoremativo (cosas de mirada y punto de vista) produce el punto de vista en lugar de situarse allí y ocuparlo. En la fotografía, en sentido clásico había tanto producción como registro de imágenes, tanto acto como mirada, tanto acontecimiento performativo como acontecimiento pasivo”.*²¹

Desde nuestra perspectiva la movilidad a la acción que propone una mirada performativa nos lleva a pasar de la producción a la recepción. O mejor aún en términos de Eliseo Verón, podemos hablar de producción y reconocimiento como dos puntos de vista necesarios para abordar cualquier conjunto discursivo.²² El acto de

²⁰ Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982

²¹ La fotografía: copia, archivo, firma. **Entrevista** con Jacques Derrida. Autores: Hubertus Von Amelunxen, Michael Wetzel; Localización: Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, ISSN 1886-340X, Nº. 7, 2008, págs. 81-87 www.revistaminerva.com/articulo.php?id=228 (Consulta: 16-04-15)

²² Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1993

recepción o reconocimiento desborda lo lingüístico, y se conecta con un actor social que se inscribe en un discurso que también es de carácter social.

En esta cuestión del reconocimiento o campo de la recepción es de donde consideramos oportuno pensar la acción performativa inscrita en una acción social intencional que promueve determinados comportamientos sociales. Ese deseo de ser parte de las imágenes fotográficas se inscribe en el consumo cultural del hacer visual de la multitud. Así, el lugar del actor se pierde en la multitud que se elige y reelabora a partir de la supuesta inclusión-pertenencia en una determinada línea de consumo-opinión pública. Esta idea de un nuevo modo de ser ciudadanos partícipes de la vida política exhibe una apropiación de la participación en el espacio público democrático con una variedad y disonancia tan marcada como puede serlo el mercado de ropa y los entretenimientos, tomando a García Canclini. Recordar que los ciudadanos somos también consumidores lleva a encontrar en la diversificación de los gustos una de las bases estéticas que justifican la concepción democrática de la ciudadanía.²³

Conclusión

El abordaje de la fotografía, entre los estudios visuales es el vehículo posmoderno perfecto porque se basa en una serie de paradojas que encajan con las paradojas particulares de la posmodernidad. "Es una forma de arte que a la vez adopta y subvierte su presunta naturalidad y transparencia y lo hace con fines abiertamente políticos."²⁴ Esta subversión se destaca con claridad en la combinación de textos e imágenes, ya que visibiliza la naturaleza codificada de todo mensaje cultural y devela los presupuestos ideológicos de la representación.

Las *fotografías públicas* con las que trabajamos, desde un soporte visual como la prensa escrita, nos parecen muy útiles para revisar las formas de representación y de presentación. En primer lugar, la gramática de la producción se organiza desde la representación constructora en función de los intereses políticos en juego, en segundo, la presencia de las fotografías sumerge a los actores sociales en una práctica desde la gramática del reconocimiento, que los lleva a legitimar un golpe de Estado contra Arturo Illia en 1966, o a reclamar justicia bajo el paraguas de "*todos somos*

²³ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995

²⁴ Hutcheon, Linda, *The politics of Postmodernism*, Londres, Routledge., 1989, en: *Ribalta, Jorge, Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, G.Gili, 2004 p .16.

Nisman”, en el 2015. Esta práctica social performativa en la que los actores conjugan determinadas estrategias de escenificación política, ubica a la imagen en el lugar de una memoria con precisas connotaciones ideológicas. Como expresa Spencer la fotografía es performativa “Porque contribuye a dar forma a nuestros conceptos, de lo que es real y de lo que es normal; nos proporciona información sobre qué clase de rol debemos desempeñar en la sociedad y contribuye a configurar la imagen que tenemos de nosotros mismos, así como nuestras expectativas y fantasías. Las imágenes pasan a formar parte de nuestra experiencia adquirida”.²⁵

²⁵ Spence, Jo, “La política de las fotografías” en: Ribalta, Jorge, ob.cit.,p.64