

### Resumen

En el presente artículo trabajaremos a partir de una serie de fotografías que retratan los fragmentos de la despedida al edificio que fue sede por más de dos décadas de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, sito en Marcelo T. de Alvear 2230, CABA, en diciembre de 2014. Dichas fotografías se han tomado con una cámara de 3.2 megapíxeles de un celular económico y han sido editadas digitalmente. Serán exhibidas en la Fotogalería de dicha Facultad (ya en su nueva sede) en noviembre del presente año. No son artísticas, ni documentales, en el sentido estricto que ostenta cada género. Son fotografías defectuosas, frágiles, porosas, rotas.

A través de ellas, abordaremos a la fotografía desde distintos momentos, puntos de vista y procesos de construcción de sentido. El del fotógrafo, momento de la captura y edición posterior, sus relaciones con el contexto, memoria, motivaciones, sentidos. El del objeto fotográfico “en sí”, sus relaciones con aquello que representa, con el tiempo, su devenir en distintos marcos contextuales, su propio tiempo como objeto. El del visualizador, su complejo proceso de significación de “lo visto”, la puesta en juego de los sentidos, emociones, memoria e informaciones complementarias.

### Advertencia:

Lo que sigue a continuación es un artículo que hace referencia a algunos de los nodos centrales de un ensayo que aún se está ensayando.

---

<sup>1</sup> Fotógrafa. Licenciada y Profesora en Sociología (FSOC-UBA). Diplomada en Investigación y Conservación Fotográfica Documental (FFyL-UBA)

# La trampera fotográfica

## Capítulo uno: sujeto constructor

Subcapítulo: el ojo detrás de la máquina.

El proceso de toma fotográfica implica un conjunto de decisiones en cada disparo, durante un lapso de tiempo que no permite demasiada reflexión. Estas decisiones parecen ser automáticas o espontáneas, aunque podemos afirmar que existe un cúmulo de saberes incorporados que cada fotógrafo según su formación posee y aplica sin detenerse a pensar. Simultáneamente, existen condiciones objetivas que establecen límites y posibilidades a esas decisiones, entre ellas la máquina fotográfica y la escena. Por un lado, la máquina fotográfica que se utiliza determina en gran medida cuántas decisiones puede el fotógrafo tomar (dependiendo si trabaja con una cámara compacta o réflex, digital o analógica, lente fijo o zoom, luminosidad del lente, control de la velocidad de obturación y apertura del diafragma, etc.). En suma, el aparato fotográfico define muchas de las variables sobre las cuales el fotógrafo podrá decidir o no. Por otro lado, si la cantidad de variables que puede controlar en la escena son escasas, sus decisiones serán de carácter adaptativo a las condiciones de luz de la escena, la disposición del escenario y los objetos, el movimiento de los sujetos de la escena, por mencionar algunas. A excepción de las situaciones de estudio (que se asemejan en buena medida a las de laboratorio en la ciencia) las variables antes mencionadas no son controladas por el fotógrafo, por lo que su poder de decisión se centra en la selección del punto de vista, que dará como resultado un encuadre determinado, en donde el fotógrafo recorta un plano de esa escena que tiene múltiples y casi infinitas posibilidades. El lente utilizado también le marca límites a su encuadre, dado que la distancia mínima de enfoque varía según cada lente y si el lente es fijo el ángulo de visión no podrá ser modificado, a diferencia de poseer un lente zoom). Si la máquina le permite controlar la velocidad de obturación, podrá decidir entonces sobre la captura o no de movimiento de la escena (congelar sujetos en movimiento, o dejar registrado el movimiento dejando halos, barridos, etc.) Si la máquina permite controlar la apertura del diafragma podrá entonces decidir sobre la profundidad de campo (la cantidad de planos enfocados en la escena que define la cantidad de información registrada). En resumen, las múltiples posibilidades que en teoría existen para el ojo del fotógrafo se ven limitadas por la máquina fotográfica y las condiciones dadas de la escena en las que el fotógrafo realiza la toma.

Subcapítulo: el tiempo presente en la toma fotográfica.

El fotógrafo está dentro de la escena en la que construye el objeto fotográfico y la toma fotográfica registra un presente determinado, en un lugar determinado, bajo un punto de vista determinado. Cuando hablamos de fotografía, deberíamos tener en cuenta los tres momentos que toda fotografía contiene: el de la construcción, el del objeto y el de la visualización del objeto. Se suele asociar directamente fotografía con pasado, precisamente porque se olvida o descarta el proceso de toma como parte de la fotografía. Es cierto que el objeto fotográfico muestra algo que ya sucedió y quien lo observa mira algo que ciertamente ya sucedió. Pero es necesario remarcar que en el momento inicial de la construcción fotográfica (el del disparo, toma o captura, como se prefiera denominarla) no se registra lo que sucedió, sino lo que estaba sucediendo en un presente que, con respecto al momento de visualización, ha sido reemplazado por un

nuevo presente que codifica aquel presente como pasado. Lo que se verá en una fotografía será efectivamente pasado, pero lo que proponemos aquí es pensar al pasado como un presente que ya ha sido reemplazado por un nuevo presente. Volveremos sobre esta idea más adelante, nos basta afirmar por ahora que el momento de la toma fotográfica es un momento de puro presente, en donde el fotógrafo se encuentra dentro de la escena de la cual recortará una porción según en punto de vista en el que se posicione.

Subcapítulo: motivaciones, intenciones y registro.

El sujeto fotográfico puede estar en la escena por mera casualidad o por voluntad explícita. Aún en el primer caso, el sujeto podría no realizar ninguna toma. Por lo que siempre existe alguna motivación para realizar la toma, ya sea planificada, ir a un lugar en un momento determinado con el fin de registrar o encontrarse allí por casualidad y, disponiendo de una máquina fotográfica, decidir registrar. Es decir, tanto ir a registrar como encontrarse allí y registrar, suponen una toma de decisión por parte del sujeto que retrata. En este sentido, la actual omnipresencia del aparato fotográfico en la vida cotidiana de los sujetos, hace que no sea imprescindible la planificación de las intenciones de registro. Vayamos a nuestro caso, la fotografía se encontraba allí por una motivación personal: era la despedida del edificio donde cursó la Licenciatura en Sociología y el Profesorado correspondiente a la misma disciplina, entre ambas cursó allí alrededor de una década. Comenzó la carrera con la promesa del edificio único para el conjunto de las carreras que componen la Facultad de Ciencias Sociales, concurrió a movilizaciones en reclamo de dicho edificio, cursó en las distintas sedes que tenía la Facultad y se egresó sin ver cumplida aquella promesa. De hecho, la carrera de Sociología fue la última en mudarse, por lo que ese diciembre de 2014 fue a presenciar esa despedida, el cumplimiento de aquella promesa, la mudanza definitiva para las generaciones de estudiantes futuras. Ahora bien, por pereza o lo que fuere, la fotografía no llevó consigo ni su réflex analógica ni la digital. Probablemente se deba a que la motivación de acudir a aquella despedida no tenía nada de solemne. La fotografía fue junto con una ex compañera y amiga más bien a ver, sentían que estaría bien darse una vuelta por ahí, pero no mucho más. Fueron a ver qué pasaba, qué les pasaba. Esto quizás explique porque la fotografía no llevó ninguna de sus réflex consigo. El total de la recorrida no les habrá llevado más de una hora, hora y media como mucho.

Subcapítulo: la mirada de la autora: decisiones de toma y edición.

Comencemos por apuntar que la actual omnipresencia de la cámara fotográfica (incorporada al teléfono celular, dispositivo que las personas suelen llevar consigo todo el tiempo) y la tendencia a registrar todo, constituyen un producto histórico (social, tecnológico, industrial, cultural, etc.) que posibilitó la existencia misma de esas fotografías. La fotografía no fue con una intención explícita de hacer un registro fotográfico, sino que esas características de época son las que permitieron y condujeron a que realice las capturas fotográficas.

Las capturas y ediciones, constituyen un relato en clave de “cámara subjetiva” (en rigor toda fotografía es cámara subjetiva del fotógrafo) en el sentido del registro de la mirada, basada en la memoria, del personaje que desarrolla la acción: el estudiante en este caso. Los encuadres configuran un intento de recrear el recuerdo de los que fueron mis ángulos de visión cuando era estudiante en esa sede.

El recorrido de las tomas se corresponde con el que realizaba habitualmente como estudiante. Los espacios que más concurría, las aulas en las que más cursó, los pisos y escaleras que transitaba a diario. La elección de las aulas pequeñas, en las que más tiempo cursó en proporción. Los espacios en donde más individualizada estuvo. Las aulas pequeñas y los pasillos eran los espacios con mayor posibilidad de diálogo con sus compañeros y en donde la voz más habilitada estaba.

Los encuadres siguen esa lógica del recorrido como estudiante: los pasillos a la altura de la vista, los planos en contrapicado correspondientes a aquellos momentos en los que esperaba sentada en los pasillos, el pizarrón visto desde un banco sentada, las escaleras del medio que eran más difíciles de subir de un tirón pero no estaban atascadas de gente, la mirada a través de los vidrios de las puertas para ver si había algún compañero, si había terminado la clase anterior y se podía entrar, la vista desde la ventana mientras esperaba para rendir algún parcial, etc.

El dispositivo fotográfico digital con el que se contó para realizar las tomas era notoriamente rudimentario (una cámara de 3.2 megapíxeles de un celular en las que no podía controlar velocidad de obturación, apertura de diafragma, sensibilidad, etc.), esto hizo que se produzcan imágenes a las que se les percibe el dispositivo. Este último produjo “imágenes rotas”, a las que se les notan los píxeles, poseen baja calidad y no admiten mucha posibilidad de recuadre, gran parte de ellas están desenfocadas, borrosas, tienen una textura áspera.

En la posterior edición, en lugar de desechar las fotografías por defectuosas, se reforzó esa rusticidad. Subyace en ellas el concepto de recuerdo, dado que durante el proceso de toma parecían fundirse, estar en el mismo lugar, los recuerdos y el espacio tal como lo veía deshabiéndose. Se eligió optar por trabajarlas en blanco y negro por gusto personal y para reforzar la idea de pasado (ya que solemos asociar culturalmente el monocromo con imágenes del pasado porque los primeros procesos fotográficos no contaban con el color en su registro original). En lugar de hacer la información más visible y dejar la mayor cantidad de ella posible (tarea que implicaría dejarle a la imagen toda la latitud posible, los medios tonos para que se vea mayor cantidad de detalle), se optó por un alto contraste, en algunos casos hasta casi quebrar la imagen, con zonas quemadas en las altas luces y un negro al 0 en las sombras. En otras palabras, se quitó más información para que el sujeto que mire tenga que completar las imágenes, que no distinga y resuelva automáticamente con una mirada al pasar. Asimismo, en lugar de optar por reforzar la nitidez de las fotografías, se seleccionaron varias imágenes en donde los sujetos aparecen borrosos, fantasmagóricos. Esta selección por fotografías con alto desenfoque se mostraba oportuna para reforzar la figura del recuerdo, que no aparece nítido en nuestra memoria.

Tales decisiones de edición como el monocromo, alto contraste, desenfoque, resultan coherentes con los recuerdos como estudiante. Recuerdos borrosos, fragmentarios, con faltantes de información, que deben pensarse y reconstruirse con otros, que necesitan de un proceso de ejercicio de la memoria. El tamaño en tarjeta postal (9x13 cm) y la disposición en trípticos, configuran el recorrido como ventanas de un edificio y de una memoria.

[continúa ensayándose]

## **Capítulo dos: el objeto fotográfico.**

Subcapítulo: sobre el objeto objetivizado.

En la era digital cabe preguntarse si el producto fotográfico es objeto o no. Si el despojo de su materialidad lo convierte en un no-objeto. La fotografía, que suele denominarse “grabado de luz” en material fotosensible, en un sensor digital queda grabada en 0 y 1, lo que obviamente complejiza su condición de objeto (en tanto acostumbramos a definirlo como tal en gran medida por su materialidad, su cuerpo físico). La imagen fotográfica digital, en lugar de ser revelada mediante un proceso químico, es proyectada en una pantalla, que por cierto es luz también. De todas maneras, esta condición se asemeja un tanto al momento de copiado analógico (positivo) en el laboratorio, en donde también una lámpara proyecta luz (ampliadora) y se realizan ajustes a la imagen que llegará al papel.

En la actual era digital, lo material-fotográfico (un daguerrotipo, un cianotipo, un negativo, una copia en papel, en suma, cualquier producto de cualquier proceso fotográfico) puede convertirse en 0 y 1 a través de su digitalización (lo que implica que el objeto será visualizado en una pantalla que tendrá los ajustes según el gusto del poseedor de tal pantalla). Al mismo tiempo, los 0 y 1 de un archivo fotográfico digital (JPEG, RAW, etc.) pueden volverse objetos tangibles mediante su impresión. La cuestión que nos atañe aquí es que la visualización en papel define características del objeto fotográfico que en la pantalla son variables (brillo, contraste, saturación, nitidez, dimensiones, etc.). Cuando la fotografía se “objetiviza” materialmente, es decir, posee un cuerpo físico propio, un soporte propio y dedicado a sólo ser fotografía, comienza a tener también un tiempo propio, un deterioro, una circulación, una visualización, etc. No “vivirá” lo mismo, ni mantendrá sus características originales del mismo modo según se trate de sales de plata, tinta color, tinta blanco y negro, el papel, etc. El tiempo dejará huellas sobre el objeto fotográfico que, incluso, podrá atentar contra aquello que ha registrado. Asimismo, que exista como objeto le permite una manipulación, una puesta en contextos y tiempos diferentes. La circulación tangible posibilitará una experiencia visual distinta, ya que el sujeto que mira y eso que es mirado, se encontrarán en un mismo tiempo y lugar.

Subcapítulo: los bordes del objeto como cierre y apertura.

Eso que ha sido retratado en aquel presente se visualiza en un presente diferente. El sujeto que mire, que llamaremos visualizador, se pondrá en la posición detrás del visor, de la mirada que le proporciona el punto de vista del fotógrafo. Sin embargo, mientras que el fotógrafo ve la escena completa, elige el trozo que le resulta significativo y representativo de aquello que experimenta, el visualizador deberá imaginar el resto de la escena a partir de los indicios, de las informaciones complementarias y de su propio corpus representacional-emocional. El fotógrafo podrá haber tenido un conjunto de motivaciones, deseos, corpus de representaciones, ideología, etc., que desde luego habrá dejado huellas en su fotografía, pero al convertirse en objeto, pasa a estar a mano (para su manipulación, en el buen y mal sentido del término) para otros. Por lo que ese objeto contiene parte del mundo representado y la mirada del sujeto (su posición sobre lo retratado). La mirada es la forma de posicionarse frente a aquello que se registra, que pasa a estar disponible al convertirse en objeto para otras miradas. Mirada que también se posicionará frente a aquello que observa (ya no como “realidad”, pero sí como una creación que representa a una porción de ella). Por una parte, el objeto fotográfico es presente, está allí en ese lugar para ser observado, pensado, sentido. Lo que contiene, lo que se observa dentro, ya es pasado cuando se lo observa, pero fue presente en aquel momento. Esto es quizás una de las cuestiones fundamentales de la fotografía: eso que

vemos en una fotografía *tiene que haber sido presente alguna vez* para poder haber sido retratado, capturado, construido en un objeto fotográfico.

El fotógrafo ha recortado y fijado una porción del mundo y una mirada en un objeto fotográfico, y ese objeto abre la posibilidad de ser (re)pensado en un presente posterior al de su construcción. El encuadre, que cercena voluntariamente, al mismo tiempo que “cierra” la imagen definiendo su límite como objeto, es su borde de apertura para el diálogo con el nuevo contexto, donde se encuentra el objeto y el nuevo sujeto que observa. Convocados por el objeto fotográfico, distintos presentes (el pasado y el sucediente) y miradas (la del fotógrafo y la del visualizador) se encuentran ahí, para dialogar, debatir, tensarse, amalgamarse, fundirse, confundirse, reconstruirse, etc.

Subcapítulo: contingencia, historia y presentes en el objeto fotográfico.

El objeto fotográfico es una forma particular y concreta que queda plasmada en cada fotograma. Es una entre las muchas posibles y es producto de las condiciones objetivas y subjetivas que permitieron esa decisión. Una fotografía es una decisión sobre ese presente en el que el sujeto está inserto, toma posición y construye en condiciones que le son dadas, es decir con las limitaciones y posibilidades del contexto y de su propia mirada del mundo. La fotografía es una decisión histórica que además, como objeto sociológico, registra siempre más de lo que quizás se propone su autor. Si pensamos al fotógrafo como sujeto social, como personificación social (como nodo de relaciones sociales que lo atraviesan y lo constituyen) este dejará, más allá de su propia voluntad, un registro de su época.

El objeto fotográfico es histórico, lleva consigo signos del tiempo histórico. Visto desde un presente sucediente (es decir, mirando hacia atrás) sólo hay un pasado que fue. Pero ése que fue, fue uno entre otros posibles en aquel presente ya pasado. Cuando se dispara se elige entre otras tantas posibilidades. La contingencia (entendida como las múltiples aunque no infinitas ni absolutamente relativas posibilidades) de cada presente está allí en el registro fotográfico (el fuera de cuadro: lo que estaba presente en la escena pero no lo está en el encuadre, todas las otras tomas posibles) pero reconstruir esa contingencia es tarea de los sujetos del presente sucediente. El objeto fotográfico dice algo mostrando y dice también otro tanto ocultando. Muestra una imagen e invita a pensarla y sentirla, y sus bordes develan que es una porción. Los bordes del objeto fotográfico son la invitación tanto a concentrarse en lo que muestra como en imaginar lo que no muestra. Como cualquier producto histórico, el objeto fotográfico es resultado de esa toma de decisiones que lo definen de esa manera, pero que podría haber sido de otra. Asimismo, esa elección positiva que nos deja información sobre aquel presente ya pasado, nos deja inevitablemente un fuera de cuadro. Toda elección implica optar y decidir, tomar y desechar. Las elecciones dejan fuera a otras posibilidades. La historia y su relato también. La fotografía como relato muestra y oculta por su propia construcción. Siempre que decimos algo, no estamos diciendo otra cosa. Cuando retratamos algo, no retratamos aquello otro. Es por ello que cada objeto fotográfico, no sólo nos posiciona sobre lo que vemos, sino que nos invita a preguntarnos sobre todo eso que no está allí en el relato fotográfico, pero estaba ahí en aquel presente que ya es pasado.

Insisto con esto de “los presentes”, precisamente para recuperar la potencialidad de cada uno de ellos y para no recortar y separar el tiempo (lo cual es sólo un ejercicio). En primer lugar por algo obvio, en tanto sujetos históricos (cuerpos, seres conscientes, etc.) no vivimos en otro momento que no sea el presente. Pero cada presente contiene al anterior y al que vendrá. El presente actual es el futuro del pasado y el pasado del futuro, o mejor dicho, el presente actual es el futuro del anterior presente y el pasado del

siguiente presente. Lo que implica que llevamos con nosotros (somos el producto productor en producción) al presente que ya sucedió y nuestras decisiones afectarán a los presentes futuros (responsabilidad histórica, conciencia histórica).

La fotografía es prueba de existencia porque captura la luz reflejada en la materia de sujetos y objetos, y precisamente porque en el momento de su construcción *está* en el presente y registra el *presente*. Su visualización es posterior y es la mirada desde un nuevo presente la que la transforma en pasado (mientras que el objeto fotográfico, en calidad de tal, comparte el presente con esa mirada que lo observa). Pero no es pasado en sí misma, cualquier fotógrafo sabe que no hay nada más que presente cuando está tomando fotografías. De hecho es consciente muchas veces de lo escurridizo de ese presente, que lo lleva a la necesidad de andar como un cazador, en estado de alerta y acecho, para poder capturarlo y que no se le escape del cuadro. El fotógrafo tiene que estar presente, estar allí en ese presente, sabe que está construyendo un objeto para la posteridad, pero lo está haciendo en un presente que está sucediendo.

La historia se hace siempre en un presente sucediente que es afectado y constituido en gran medida por presentes anteriores porque los contiene dentro de sí y afectará a los presentes futuros de los que también contiene trozos. El presente sucediente está hecho de trozos de los presentes pasados y futuros, pero es en él en el que se hace la historia. La fotografía se construye en un estricto aquí y ahora, pero como objeto será compartida en un allí y después. Por ello su visualización en un presente futuro la ve como un allí y antes. La fotografía en sus momentos (construcción, objeto, visualización) contiene también al tiempo histórico. En pocas palabras, la fotografía se crea en un presente para ser mostrada en un futuro que la verá como pasado.

Subcapítulo: el objeto fotográfico y la no-palabra.

Por otra parte, el objeto fotográfico no está hecho de palabras. Se las ponemos nosotros y está muy bien. La ciencia tropieza con una piedra que se obstina en esquivar: se muestra torpe ante esa parte del mundo que se resiste a ser nominada. Esa realidad, esa parte de la experiencia humana, que no se agota en las palabras porque ni siquiera le calzan. Es tal vez por ello, que la fotografía para los científicos ha sido o un mero medio o un objeto que se explica en una parte, pero se escabulle en otra. Cada vez que desde una ciencia se habla de la fotografía, sentimos que algo se escapa. Es que precisamente el objeto fotográfico no está hecho de palabras, se explica en parte por ellas, pero al mismo tiempo (por suerte o desgracia dependiendo del ángulo de visión) nunca se explica totalmente. Su potencial de sentido no se deja describir y explicar completamente por las palabras, porque contiene además lo sensorial, lo emocional. Esto resulta muy difícil de llevar para un sociólogo, admitir que en el mundo hay algo que no se explica con palabras. De la fotografía brotan palabras, pero en rigor tenemos que asumir que brotan de nosotros. De los sujetos, no del objeto en sí mismo. De allí cierto halo mágico de la fotografía, que es lo que le permite ser arte, más allá de los fines que se propone cada fotógrafo. Hay belleza en las fotografías de un fotoperiodista, un científico, un amateur. Le queda impregnada esa no-palabra que dice, que narra a los sentidos, que provoca emociones, preguntas. La fotografía genera más sensaciones y preguntas, que respuestas y conceptos. Es la búsqueda y el proceso de construcción de sentido de los sujetos lo que le dará explicación. Por sí mismo, el objeto fotográfico no tiene palabras, insisto. El objeto fotográfico provoca palabras, pero no está hecho de ellas. Podemos describir reglas de composición, agregar explicaciones históricas, sumar información sobre las motivaciones, labor desde luego valiosa, para que ese objeto fotográfico devenga en registro de conocimiento sobre el mundo, para que tenga un

valor documental para reconstruir una historia. Y además (uso redundantemente el “y” junto al “además”, porque no considero que exista oposición a lo anterior) tiene eso que no va a ser explicado con palabras. Contiene esa porción del mundo que experimentamos habitualmente con el cuerpo, los sentidos, los sentimientos, con ese “no encuentro las palabras adecuadas”, precisamente porque hay una parte del mundo, de nuestra experiencia, de nuestra existencia misma, que no puede ser descrita por ninguna palabra. La fotografía como registro de la luz proyectada en los sujetos y objetos, deja una huella de esa experiencia innarrable, onomatopéyica, sensorial.

[continúa ensayándose]

### **Capítulo tres: el sujeto (re)constructor: visualización y apropiación.**

Subcapítulo: resquebrajamiento de la obviedad fotográfica.

El dispositivo fotográfico utilizado hemos dicho, generó fotos “píxeleadas”, sin una información pareja. Son fotografías rotas, porosas. Al mismo tiempo, la percepción al ojo de los píxeles que configuran la imagen, nos dejan la huella del dispositivo digital. Se trata además de un dispositivo (cámara fotográfica digital) dentro de otro dispositivo (el teléfono celular). Al producir una información de tal tipo, el ojo no se ve engañado por una ilusión de realismo. La selección del blanco y negro refuerza la artificialidad de las fotografías. Claramente no vemos el mundo así. Lo curioso es que insistimos en ver en la fotografía un parecido con lo “real” experimentado.

La presencia del píxel cuestiona aquella obviedad fotográfica, esa que pregona orgullosa que se parece mucho a “lo real”. En rigor, en las fotografías que aquí trabajamos, no estamos ni cerca de poder afirmar tal cosa. No vemos en blanco y negro, vemos con mayor nitidez, experimentamos el mundo en toda su profundidad. De todas maneras, toda fotografía no contiene volumen, ni palabras, ni sonidos, ni olores, ni textura. Sin embargo sí lo hace. Pero no lo hace a la manera de copia fiel como suele postularse. La fotografía en un pedacito chato de papel o negativo, es capaz de representar eficazmente esas texturas, ese volumen, etc. La fotografía, como *representación*, sí se parece a nuestra experiencia del mundo.

Ahora bien, desde una mirada sociológica no podemos naturalizar este proceso. No podemos dejarlo así de obvio. Que encontremos en la fotografía una representación representativa del mundo es una construcción social ¿cómo alguien puede realmente afirmar que en ese trocito de papel que distorsiona las escalas, que no está en tamaño real, que no tiene profundidad, etc., hay algo parecido al mundo? La fotografía se parece mucho a la realidad mientras que nos paramos de frente y nos sumergimos en ella, pero basta verla de costado, en esa fracción de milímetro que tiene el papel, para darse cuenta que nada tiene que ver con nuestra experiencia del mundo. La fotografía puede engañarnos de frente, pero de costado o reverso se acaba el truco y la magia se esfuma. Hemos construido socialmente la percepción de la fotografía como parecida al mundo, la hemos dotado de legitimidad para representar al mundo. A decir verdad, es sumamente tentadora como objeto: podemos tener una porción de mundo representado en nuestras manos, podemos manipularla, pensarla y romperla en pedacitos si nos viniera en gana.

En nuestro caso, nos encontramos frente a fotografías que no son ni bellas ni fieles, por lo que nos resulta más sencillo pensarlas. Las fotografías “magníficas” (ya sea porque vemos en ellas belleza o realismo) nos encandilan, nos capturan ellas a nosotros, nos

sumergen en sus líneas, colores, texturas y formas; y es allí donde el sociólogo se siente desorientado, porque se pierde en el objeto.

Subcapítulo: la representatividad del objeto fotográfico.

Decimos entonces que en términos de “realismo”, de “copia fiel”, de parecido con la experiencia, nuestras fotografías no tienen nada. Es decir, no se ven como vemos. Pero como representación, sí tienen mucho para decirnos. Hay en ellas varios elementos para que podamos representarnos aquella experiencia. Su valor es nulo en términos de lo que la fantasía de la copia fiel o la ilusión realista propone, pero su valor representacional es lo que nos interesa aquí.

[continúa ensayándose]

Subcapítulo: ruinas, memoria y fotografía.

La experiencia concreta pasada hecha representación, las historias contadas sobre aquel espacio, la memoria como estudiante, es lo que condujo a la fotógrafa a estar allí en esa despedida, a tomar las fotografías y editarlas posteriormente, y es también la que activa el proceso de significación de la visualización.

La fotografía se convierte en soporte de la memoria, activa recuerdos, los reconstruye, deviene insumo para la reflexión de experiencias pasadas. La fija para que no se desvanezcan. Al mismo tiempo, la memoria es el soporte de significación de las fotografías que observo, permite que no se desvanezca el sentido de esas fotografías. En las fotografías pueden verse rastros de lo que estaba allí antes de que ese edificio fuera sede de la Facultad de Ciencias Sociales. Se cuenta, y forma parte de la memoria como relato incorporado, que antes ese espacio fue una Maternidad. Podemos encontrar indicios en las fotografías que muestran diferentes usos del lugar. Entre ellos, los tamaños de las aulas, el tipo de ventanas, de puertas, los azulejos en los pasillos. La fotografía parece registrar pistas que pueden ser vistas y vueltas a ver una y otra vez, parece contener los tiempos presentes yuxtapuestos. Hay rastros que dan cuenta de aquello que habitó ese espacio antes de convertirse en “Marceloté”, de otros usos que implican además otras relaciones sociales que configuraron ese territorio alguna vez. La fotografía permite registrar la transición, ese momento en donde lo viejo aún no terminó de morir y lo nuevo todavía no empezó a nacer. Permite dejar rastros de aquello que ya no es, pero era en algún momento. En nuestras fotografías nos encontramos con una especie de manto de decadencia que recubre ese territorio. Hay vacío, precisamente porque si bien hay indicios de lo que era ese espacio mientras que fue sede de la Facultad de Ciencias Sociales: pizarrones, bancos, escritorios, afiches, etc., ya no están presentes las relaciones sociales que le daban vida a ese territorio. No hay docentes ni estudiantes ejerciendo sus respectivos roles sociales. En el registro fotográfico puede notarse aquello que ya no es, pero tampoco ha dejado de ser. Todavía está cerca el recuerdo, casi fundido en el presente, que ayer nomás ese territorio estaba habitado como “Marceloté”.

Podemos decir, que más allá de las motivaciones de la fotógrafa, lo que quedó registrado, más allá de la despedida a “Marceloté”, son las ruinas de Sociales. El registro, en su motivación, pretendía dejar fijado ese tránsito, pero quedó más allá de las intenciones de la autora como una consecuencia no buscada de la acción, el registro de las ruinas de la historia de Sociales en aquella sede. Sobre esas ruinas se construirá otro

espacio que fundará otras relaciones sociales y de la Facultad de Ciencias Sociales, con suerte, quedarán algunos pequeños rastros como los que podemos ver de la antigua Maternidad.

Subcapítulo: existencia, fotografía y memoria.

Como prueba de existencia, la fotografía resulta escasamente inteligible por sí sola. Sin embargo, nos resulta suficiente para iniciar la búsqueda porque habilita la pregunta sobre aquello que ella representa. Podemos decir que lo fundamental en el proceso de significación fotográfico no es lo que nos dice del pasado, sino su expresa invitación a decir sobre el pasado, a reconstruirlo a partir de pistas. Nos invita como prueba de existencia a reconstruir desde el presente esa existencia, construirle una verdad, siempre provisoria, tal como lo es el presente.

La fotografía es una trampera de la existencia, de su materialidad, su caducidad, su contingencia. Trampera que sólo logra arrancar un trozo de esa existencia y fijarlo en una imagen para que no se desvanezca su recuerdo en el devenir de la historia. Deja constancia del cambio, la transición, la trasmutación, de las ruinas. Es testimonio de que el mundo y nosotros, ya no es lo que era ni será lo que es.

Al mismo tiempo, la fotografía retrata el crimen que el tiempo impunemente cometió sobre lo representado y anuncia el crimen que cometerá contra nosotros. El fotógrafo registró eso que estaba siendo (que hoy ya ha sido) y nos advierte que correremos la misma suerte. La fotografía es prueba de existencia porque retrata algo que estaba siendo, estaba sucediendo, en ese presente que hoy es pasado. Lo que nos conduce a la evidencia de que éste presente necesariamente será pasado y con él nosotros mismos. Que nosotros, que estamos siendo, inevitablemente habremos sido. La fotografía guardará un pedacito de nosotros en una imagen, una pista, apenas un indicio, para que alguien pueda preguntarse por nosotros y el mundo en el que existíamos.

## **Bibliografía**

- Aguilar Idáñez, María José 2011 “Usos y aplicaciones de la Sociología visual en el ámbito de las migraciones y la construcción de una ciudadanía intercultural” en *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, ISSN-e 1988-8430, N°. 12, 2011, pp 100-135.
- Barthes, Roland 2014 (1980) *La cámara lúcida* (Buenos Aires.: Paidós)
- Beceyro, Raúl 2014 (1978) *Ensayos sobre fotografía* (Buenos Aires: Paidós)
- Benjamin, Walter 1989 *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus) pp 17-57, 63-83
- Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)
- Davila, Andrés 2011 “Retrato de mirada sociológica con cámara fotográfica (considerando los textos verbosuales de Lewis W. Hine)” en *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*; 2011: Núm.: 16 (1-2) *Fotografia i alteritats*. Coordinat per Nadja Monnet i Enrique Santamaría; pp 60-88
- Echavarren, José M. 2010 “Sociología Visual: La construcción de la realidad social a través de la imagen” *Centro de Estudios Andaluces*.
- Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps) 2009 *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós)
- Fortuny, Natalia 2014 *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La Luminosa)
- Freeman, Michael 2009 (2007) *El ojo del fotógrafo* (Barcelona: Blume)
- Freund, Gisèle 2014 (1974) *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili)
- Gramsci, Antonio 2009 *Antología* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores).
- Joly, Martine 2012 (1994) *La imagen fija* (Buenos Aires: La marca editores)
- Miguel, Jesús M. de 2003 "El ojo sociológico" en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, num. Sin mes, pp. 49-88
- Ortega Olivares, Mario 2009 "Metodología de la Sociología Visual y su correlato etnológico" en *Argumentos*, num. 22 Enero-Abril, pp. 165-184.
- Pérez Fernández, Silvia 2011 “De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisorios para una teoría en transición.” en *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*. (Buenos Aires: Prometeo) pp 59-80.
- Pinto, Carmelo 1998 “Sociología Visual. Estrategias audiovisuales en el análisis cualitativo de la realidad social.” en *Comunicación & cultura*, ISSN 1138-395X, N°. 5-6, 1998, pp 73-82
- Ponce de León, Omar G. y Miguel Rodríguez, Jesús M. de. 1998. “Para una sociología de la fotografía” en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, ISSN 0210-5233, N° 84, 1998, pp 83-124