

# Estrategias discursivas para la espectacularización: miradas sobre la Gran Recesión en los premios World Press Photo\*

Marta Martín-Núñez  
Maria Soler-Campillo  
Javier Marzal-Felici

Universitat Jaume I

mnunez@uji.es

solerm@uji.es

marzal@uji.es



Fecha de presentación: abril de 2021

Fecha de aceptación: abril de 2022

Fecha de publicación: junio de 2022

**Cita recomendada:** MARTÍN-NÚÑEZ, M.; SOLER-CAMPILLO, M. y MARZAL-FELICI, J. (2022). «Estrategias discursivas para la espectacularización: miradas sobre la Gran Recesión en los premios World Press Photo». *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 66, 171-191. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3437>>

## Resumen

Este artículo analiza las fotografías premiadas en los premios World Press Photo entre 2008 y 2013 sobre la crisis financiera de 2008. Nuestros objetivos se centran en analizar la incidencia de este tema en el concurso; en examinar la representación que se realiza de este tema a nivel formal y discursivo, y en observar las diferencias en la representación que se producen cuando entra en juego la narrativa fotográfica, a partir del análisis de las dos modalidades diferentes que ofrece el concurso: la fotografía individual (*single*) y la serie (*story*). Los resultados constatan una baja incidencia de este tema en el concurso, un predominio de la concepción de la representación como espectáculo, especialmente en las imágenes individuales frente a las series, que consiguen activar a través de mecanismos narrativos una lectura más reflexiva de las imágenes.

**Palabras clave:** World Press Photo; fotografía; fotoperiodismo; análisis del discurso; crisis financiera

\* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Estrategias discursivas de diseno en las prácticas documentales españolas contemporáneas* (DOESCO) (código UJI-B2021-32), bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el periodo 2022-2024. Grupo de Investigación I.T.A.C.A.-UJI, <<http://www.culturavisual.uji.es>>.

---

**Resum.** *Estratègies discursives per a l'espectacularització: mirades sobre la Gran Recessió en els premis World Press Photo*

---

Aquest article analitza les fotografies premiades en els World Press Photo entre 2008 i 2013 sobre la crisi financera de 2008. Els nostres objectius se centren a analitzar la incidència d'aquest tema en el concurs, a examinar la representació que es realitza d'aquest tema formalment i discursivament, i a observar les diferències en la representació que es produeixen quan entra en joc la narrativa fotogràfica a partir de l'anàlisi de les dues modalitats diferents que ofereix el concurs, la fotografia individual (*single*) i la sèrie (*story*). Els resultats constaten una baixa incidència d'aquest tema en el concurs y un predomini de la concepció de la representació com a espectacle, especialment en les imatges individuals enfront de les sèries, que aconsegueixen activar, a través de mecanismes narratius, una lectura més reflexiva de les imatges.

**Paraules clau:** World Press Photo; fotografia; fotoperiodisme; anàlisi del discurs; crisi financera

---

**Abstract.** *Discursive Strategies for Spectacularization: Views on the Great Recession in the World Press Photo Awards*

---

This article analyses winning photographs on the 2008 financial crisis at the World Press Photo (WPP) Contest between 2008 and 2013. Our aim is to analyse the presence of this issue in the contest itself; its depiction in formal and discursive terms; and the differences in how it is depicted when a photographic narrative is involved, based on an analysis of two different classifications established by the WPP contest: the individual photograph ("single pictures") and the series ("stories"). The results show a low incidence of this issue in the contest, and a predominance of the idea of representation as spectacle, especially in the single pictures rather than the stories, which succeed in employing narrative strategies to elicit a more reflective reading of the images.

**Keywords:** World Press Photo; photography; photojournalism; discourse analysis; financial crisis

---

## 1. Introducció

En la sociedad del «giro pictórico», donde ha emergido la «hegemonía de lo visible» (Mitchell, 2005), el fotoperiodismo constituye uno de los productos visuales más accesibles y consumidos, pero es paradójico que se encuentre en una delicada posición por su cada vez más problemático encaje en los medios de comunicación tradicionales, las consecuencias de la era de la superproducción de imágenes o la crisis de credibilidad de la fotografía. En este contexto, creemos que el fotoperiodismo hegemónico está derivando en una cierta espectacularización de lo real, especialmente impulsado por el imaginario que construyen algunos concursos internacionales con las fotografías que premian. Los festivales de fotoperiodismo se han convertido en escaparates para llamar la atención sobre las coberturas informativas de los acontecimientos noticiosos, contribuyendo además a multiplicar el prestigio de los galardonados y dar difusión a su trabajo profesional.

Esta investigación propone analizar las fotografías relacionadas con la crisis financiera de 2008 galardonadas en el World Press Photo (WPP) entre las ediciones de 2009 y 2013, los cinco años inmediatamente posteriores a su desencadenamiento y durante los cuales sus consecuencias fueron más visibles. Las consecuencias de esta Gran Recesión han resonado durante casi una década a nivel mundial, con una incidencia especial en Europa Occidental y en Estados Unidos, llevando los niveles de pobreza a límites insospechados (OECD, 2018) por las políticas de austeridad aplicadas. Nuestros objetivos se centran en analizar la incidencia de este tema en el concurso; en examinar la representación que se realiza de este tema a nivel formal y discursivo, y en analizar las diferencias en la representación que se producen cuando entra en juego la narrativa fotográfica, a partir del análisis de las dos modalidades diferentes que ofrece el concurso: la fotografía individual (*single*) y la serie (*story*). Los resultados del análisis sobre las características de la representación visual de la crisis económica creemos, además, que pueden ser extrapolables a otras crisis que compartan características en cuanto a causas estructurales complejas y amplia repercusión internacional y, al mismo tiempo, pueden ser interesantes para contraponerlas a la representación visual de otras crisis, como la generada por la pandemia mundial provocada por la COVID-19 o por conflictos bélicos como la guerra de Ucrania de 2022, con causas muy localizadas y motivos icónicos muy reconocibles.

La investigación se centra en el WPP, fundado en 1955 en Ámsterdam, como uno de los premios más influyentes por su enorme repercusión internacional. Cada año los ganadores se eligen entre miles de participantes —en el WPP 2009, primer año analizado, compitieron 96.268 fotografías de 5.508 fotógrafos de 124 países— y cada categoría del concurso recibe tres premios en las dos modalidades (individual y serie), que después se reúnen en una exposición itinerante que visitan más de cuatro millones de personas de 45 países, acompañada de una publicación con una tirada de 30.000 ejemplares. El archivo en la web recibe tres millones de visitas anuales. Algunos estudios previos (Andén-Papadopoulos, 2000; Greenwood, 2012) examinan las fórmulas que permiten obtener imágenes ganadoras en estos certámenes o los temas más recurrentes entre los premiados (Kim y Smith, 2005; Greenwood y Smith, 2007), y estudios recientes también demuestran cómo la fidelidad a un determinado discurso visual está por encima de la libertad creativa de los reporteros y su adaptación al contexto (Blanco Pérez, 2022). Con estos antecedentes, nuestro interés se centra en identificar los recursos visuales empleados en las imágenes ganadoras que espectacularizan lo real. Toda fotografía expresa un *punto de vista*, una mirada de la instancia enunciativa<sup>1</sup>, que está cargada siempre de ideología, porque «la fotografía consiste en transformar lo

1. La instancia enunciativa es «aquella que toma las riendas de las posibilidades y potencialidades discursivas de un enunciado. Nos referimos a una figura ideal que se despliega en el texto como la encargada del proceso de su construcción significativa» (Gómez Tarín y Marzal, 2015: 134).

real en *un* real fotográfico» (Rouillé, 2017: 174). Precisamente, esta es una de las cuestiones que más nos interesan: tratar de elucidar *qué expresan las fotografías, en qué posición colocan al espectador, cómo construyen su significado y, en definitiva, qué quieren de nosotros*, en términos de Mitchell (2005).

## 2. La espectacularización de la imagen fotoperiodística

El periodismo se encuentra en un momento de profundas transformaciones que exige que se repense como profesión (Deuzee y Witschge, 2018). Actualmente existe una eclosión de nuevos formatos y soportes que requieren nuevas habilidades y formas de trabajar (Ritchin, 2013: 145), mientras decae el modelo de negocio tradicional basado en la venta de ejemplares impresos y publicidad, y avanza una crisis de credibilidad en la que el control político de la información periodística es habitual, constante y sistemático (Casero-Ripollés, 2009). En la era de la «postfotografía» (Fontcuberta, 2016), que ha puesto en evidencia la poca fiabilidad de la fotografía (Taylor, 2000; Åker, 2012) como imagen de la verdad y ha propiciado fenómenos como el fotoperiodismo ciudadano (Andén-Papadopoulos y Pantti, 2011) y la fotografía *amateur* en los medios (Becker, 2015), el fotoperiodismo también se encuentra en un momento de transformación. Es paradójico cómo en un contexto donde la imagen es central en los procesos comunicativos y se ha demostrado que las imágenes profesionales capturan más elementos que las de no profesionales —emoción, acción, conflicto o atractivo gráfico— (Mortensen y Gade, 2018), el lugar del fotoperiodista profesional nunca antes ha estado tan potencialmente amenazado como lo está en la era digital (Lavín de las Heras y Römer Pieretti, 2015; Hadland et al., 2016).

En este contexto convulso, las fotografías premiadas en certámenes como el WPP, por su amplia repercusión mundial, señalan un modo determinado de hacer fotoperiodismo y legitiman una forma de mirar: suponen un capital que ayuda a dar forma a los límites y a las definiciones del campo (Jenkins y Volz, 2018). También, para un fotógrafo, ganar un certamen de fotoperiodismo supone un hito en su carrera que le otorga notoriedad y prestigio. Los fotógrafos (o editores) envían las que perciben como sus mejores fotografías (Greenwood, 2012), que suelen ser las más complejas, en las que utilizan estrategias híbridas con formas artísticas para generar imágenes más potentes y bellas a través de elecciones de composición y otros criterios artísticos (Veneti, 2017). Investigaciones previas han observado cómo en los concursos conviven lo que se conoce como la «convencionalización del fotoperiodismo» (Greenwood y Smith, 2009), especialmente referente a los temas, con elementos que les confieren ciertos giros novedosos al contenido o a la estética que las haga destacar (Mendelson, 2009). Entre la convencionalización y la novedad, ¿cómo podemos entender la espectacularización de lo real?

Más allá de la concepción de la «sociedad del espectáculo» de Debord (1967), que remite a una *Weltanschauung*, una visión de mundo que ha llegado a objetivarse, a «una estética en la que la proliferación de imágenes, de

géneros recombinados y duplicados augura el desplazamiento (la dilución) del significado y de lo simbólico», y entendida como una preocupación estética formal, la fotografía necesita también de motivos visuales o *tropos* que reproduzcan una cierta familiaridad para apelar a las emociones del espectador. Zarzycka y Kleppe (2013) identifican cuatro tropos: 1) presencia del cuerpo —gestos y expresiones dramáticas en plano medio o corto—, 2) reconocimiento —conexiones intertextuales con el imaginario occidental visual y literario—, 3) poder afectivo —al provocar en las audiencias respuestas emocionales, bien de rabia, tristeza y compasión, miedo y *shock* o vergüenza— y 4) accesibilidad simbólica —al representar los grandes acontecimientos, a menudo subsumida por las condiciones ideológicas genéricas y simplificadas del significado. Los tropos pueden ser, por tanto, una forma de expresión usada para transmitir el significado o aumentar el efecto discursivo y se revela como necesario para lo espectacular.

Frente a la fuerza y la pregnancia de la fotografía única, cabe plantearse también qué tipo de narrativas se articulan en un reportaje fotográfico (Berger y Mohr, 1982), entendido como una serie de fotografías que profundizan en un tema. La secuencia fotográfica, tanto en formas narrativas causales como elípticas o acumulativas, permite escapar de los límites que marca el encuadre único y diluir el paradigma del momento decisivo carterbresoniano que se espera de la fotografía cuando opera sola (Baetens, 1995). Las *photostories* no solo permiten abordar un tema de forma más extensa—y, generalmente, más profunda—, sino que también permiten trabajar con los espacios y/o con los tiempos elididos entre las fotografías, creando una sintaxis visual más compleja que favorecen la reflexión.

En este recorrido no podemos obviar tampoco los principales debates éticos que acompañan al ejercicio del fotoperiodismo, especialmente si lo consideramos desde la perspectiva del contrato civil de la fotografía (Azoulay, 2008), que diluye el concepto tradicional de propiedad y autoría para incorporar también el peso ideológico del dispositivo y, especialmente, del sujeto representado y del espectador. En este sentido, Azoulay denuncia que, mientras el fotógrafo gana fama y premios y queda protegido por contratos y acuerdos, el individuo fotografiado es abandonado, cuando habitualmente la importancia de una fotografía surge de este (2008: 102). Es especialmente sensible el caso de la representación del dolor y el horror. No hay duda de que el hecho de que existan estas imágenes pone la noticia en el foco (Taylor, 2000), pero frente a esta posición cortoplacista debemos cuestionar también el impacto a largo plazo de su poder transformador, por la «anestesia» que produce una sobreexposición a este tipo de imágenes, debate ya introducido por Sontag en 1973 (2010a). Aunque ella misma lo cuestionó después: «ya no estoy tan segura. ¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?» (Sontag, 2010b: 90), y ha sido discutido recientemente por otros investigadores (Campbell, 2014; Weikmann y Powell, 2019) para explicar las respuestas de empatía, protesta, *voyeurismo* o apatía en los espectadores ante el sufrimiento distante.

### 3. Metodología

El diseño de la investigación se ha realizado en tres fases, que abordan los tres objetivos planteados. En la primera fase se han analizados cinco ediciones del WPP (2009-2013), que suman 181 proyectos. Se han estudiado las categorías de temática transversal (*cuestiones contemporáneas, vida diaria, noticias generales, personas en las noticias, retratos y actualidad*), omitiendo las de temáticas específicas (*naturaleza, arte y entretenimiento y deportes*), que quedaban fuera de nuestro interés. Las fotografías galardonadas como *Fotografía del año* han sido contabilizadas dos veces, una en su categoría original y otra en la categoría estrella. En esta primera fase se han identificado los focos temáticos representados en el concurso (tabla 1), clasificados en 17 categorías a partir de las 8 utilizadas por Del Campo y Spinelli (2017).

**Tabla 1.** Distribución temática de los proyectos premiados en el World Press Photo (2009-2013)

Conflicto / temática	Número de proyectos premiados que representan esos temas			Temas vinculados a la crisis económica
	Individual	Serie	Total	
Agravios al género femenino	6	4	10	
Celebridades*	4	3	7	
Conflicto armado presente	15	6	21	
Conflicto étnico / nacional	5	6	11	
Desastres naturales*	9	10	19	
Emigración / refugiados	4	1	5	
Enfermedad y diversidad*	3	8	11	
Memoria histórica	0	1	1	
Metadiscurso*	0	2	2	
Minorías*	1	3	4	
Pobreza*	7	7	14	8
Postconflicto*	6	5	11	
Protesta contra el poder establecido*	11	7	18	3
Tradiciones*	2	3	5	
Tragedias*	4	2	6	1
Vida diaria	12	9	21	1
Violencia y crimen*	5	10	15	1

Nota: Las categorías marcadas con asterisco son las que hemos añadido al listado original de Del Campo y Spinelli (2017).

Fuente: elaboración propia.

Los proyectos que abordan la crisis económica de 2008, de causas y consecuencias complejas, salpica diferentes ejes temáticos: *pobreza; protesta contra el poder establecido; tragedias; vida diaria, y violencia y crimen*. La tabla 2 muestra el detalle de los 14 proyectos de 181 (un 7,7%) que tratan cuestiones vinculadas a la crisis.

**Tabla 2.** Proyectos premiados en el World Press Photo (2009-2013) relacionados con la crisis económica de 2008

Año	Categoría del concurso	I/S*	Autor/a	Descripción del proyecto	Categoría temática
2009	Contemporary issues	S	Carlos Cazalis	Homeless people in Sao Paulo	Pobreza
2009	Contemporary issues	S	Massimo Siragusa	Fondo Fucile slum	Pobreza
2009	Daily life	S	Brenda Ann Kenneally	Daily life of a single mother with seven children	Pobreza
2009	Daily life	S	Anthony Suau	Financial crisis, causes and consequences	Pobreza
2009	Photo of the year	I	Anthony Suau	Eviction due to financial crisis	Pobreza
2009	General news	I	Luiz Vasconcelos	Resistance agains eviction	Protesta contra el poder establecido
2010	Contemporary issues	I	Pierre-Olivier Deschamps	Homeless people in Paris	Pobreza
2011	Daily life	I	Malte Jäger	Couchsurfers in New York	Vida diaria
2012	People in the news	I	Tomasz Lazar	A protester is arrested during demonstrations in New York.	Protesta contra el poder establecido
2012	People in the news	S	John Moore	Evicted	Pobreza
2013	Contemporary issues	I	Emilio Morenatti	Barcelona Demonstrations	Protesta contra el poder establecido
2013	Observed portraits	I	Nemanja Pančić	Little Survivor	Tragedia
2013	General news	S	Paolo Pellegrin	Crime at rhe Crescent, downtown Rochester, New York State	Violencia y crimen
2013	Daily life	I	Jacob Ehrbahn	A man at a Dining Hall at Ohio	Pobreza

\* I = fotografías individuales (*singles*); S = series (*stories*).

Fuente: elaboración propia.

A partir de los proyectos galardonados vinculados con la crisis económica, hemos seleccionado cuatro fotografías individuales y cuatro series para proceder con el análisis textual de la segunda y de la tercera fase. Los casos elegidos son casos paradigmáticos que permiten observar a nivel cualitativo los mecanismos de significación que se ponen en juego en la representación de la crisis enfatizando especialmente las temáticas de *pobreza* y *protesta contra el poder establecido*, que son las dos más recurrentes, como muestra la tabla 1. Como fotografías individuales hemos seleccionado la de Anthony Suau (2009), Tomasz Lazar (2012), Jacob Ehrbahn (2013) y Emilio Morenatti (2013). Como series, hemos seleccionado la de Carlos Cazalis (2009), Brenda Ann Kenneally (2009), Anthony Suau (2009) y John Moore (2009). Para el análisis de las fotografías individuales hemos seguido la propuesta metodológica de Marzal (2007), de inspiración semiótica (Barthes, 1989), de análisis de cuatro niveles de estudio: contextual, morfológico, compositivo y enunciativo.

vo. Para el análisis del diseño narrativo de las series de fotografías, abordaremos los análisis espacial, temporal y estructural de las secuencias.

El hecho de que la investigación solo atienda a cinco ediciones de un único concurso para el análisis cuantitativo y a ocho casos (cuatro fotografías individuales y cuatro series) para el análisis cualitativo establece ciertas limitaciones en cuanto a la representatividad de los resultados pero, al mismo tiempo, nos permite concretar el estudio en un contexto, en unos motivos visuales y en una cultura fotoperiodística determinada, alcanzando un conocimiento profundo y riguroso sobre ella. Como indican Salvadó et al. (2020: 181), «el motivo constituye un espacio de análisis privilegiado para la condición esencial bajo la que las imágenes —su relación con el poder, la soberanía y los regímenes de visualidad contemporáneos— aparecen bajo el enfoque de los estudios iconográficos».

## 4. Resultados

### 4.1. *El conflicto como eje temático del concurso*

La primera fase del análisis nos muestra algunas conclusiones relevantes sobre el foco del interés temático del concurso y la representación de la crisis. En primer lugar, destacamos el bajo número de proyectos vinculados directamente con la crisis financiera mundial de 2008: solo un 7,8% ( $N = 14$ ) de los proyectos han abordado esta problemática. La mayor parte de ellos se representan desde la *pobreza* (un 57%,  $N = 8$ ) y, en menor medida, desde la *protesta contra el poder establecido* (un 21,4%,  $N = 3$ ), siendo muy anecdóticos los tratamientos desde la *tragedia*, la *vida diaria* o la *violencia y el crimen* (un 7,1%,  $N = 1$  cada uno). Además, casi la mitad de estos proyectos (un 42,9%,  $N = 6$ ) se concentran en la primera edición analizada, la de 2009, justo tras el estallido de la crisis en 2008, y los demás quedaron repartidos en las cuatro ediciones restantes.

Respecto a las temáticas generales, es notorio el modo cómo los resultados muestran una predominancia de los temas vinculados al conflicto o a la guerra (*conflicto armado presente*, *conflicto étnico/nacional*, *postconflicto* y *memoria histórica*) (un 24,3%,  $N = 44$ ). Estos resultados están en la línea de otras investigaciones realizadas que concluyen que más de dos tercios de las fotografías ganadoras de los Premios Pulitzer se dedican a la guerra o al conflicto (Kim y Smith, 2005) y ocurre también, aunque en menor medida, en los premios Picture of the Year (POYi) (Greenwood y Smith, 2007). Los temas relacionados con el conflicto violento suman un 59,1% de los proyectos ( $N = 110$ ), lo que muestra que es el eje temático principal que articula la mayor parte de los proyectos fotográficos premiados en el certamen. Estos temas se materializan habitualmente en imágenes climáticas basadas en el espectáculo visual, capaz de mover el ánimo a partir del dolor.

Frente a estos temas de máxima urgencia y casi siempre situados lejos de Occidente, existen otros de carácter estructural, con una representación visual menos espectacular, o más difícilmente traducibles a imágenes impactantes



que solo sumarían un tercio de la atención (un 33,1%,  $N = 60$ ), mientras que otras categorías en torno a temáticas más *amables* tan solo alcanzarían un 7,8% ( $N = 14$ ). Esta distribución puede explicar que temas vinculados a la crisis económica que aquí nos ocupa, compleja en sus causas —en muchos casos, invisibles— y en sus consecuencias —muy diseminadas geográficamente y temporalmente—, hacen difícil su encuadre y su captura fotográfica, por lo que resulta complicado realizar su traducción visual y, como consecuencia, recibe una menor atención.

#### 4.2. El encuadre al servicio del espectáculo

La segunda fase de la investigación ha consistido en el análisis discursivo de cuatro fotografías individuales. Las fotografías seleccionadas muestran distintos aspectos de la crisis económica, como un desahucio violento (Suau, figura 1), una protestante detenida (Lazar, figura 2), la realidad diaria de un comedor social (Ehrbahn, figura 3) y la violencia de las manifestaciones (Morenatti, figura 4). El análisis de estas fotografías nos ha permitido identificar rasgos comunes que nos revelan ciertas estructuras internas que fijan el encuadre, lo organizan compositivamente, articulan su espacio y su tiempo y ocultan la enunciación para potenciar un discurso centrado en el espectáculo visual.

**Figura 1.** Anthony Suau. Cleveland, 2008



**Figura 2.** Tomasz Lazar. Nueva York, 2011



**Figura 3.** Jacob Ehrbahn. *At the Dining Hall*, Youngstown, 2012



**Figura 4.** Emilio Morenatti. *Manifestación en Barcelona*, Barcelona, 2012



Todas las fotografías analizadas están centradas en un personaje único que se convierte en el centro de atención y con el que se produce una identificación inmediata con el espectador. De hecho, este ha sido un patrón recurrente que ha roto la foto de Amber Bracken en 2022 al ser la primera fotografía ganadora en la historia del certamen en la que no aparece una persona en la imagen. Los personajes están constantemente en momentos de máxima tensión: la captura siempre se produce en instantes climáticos, lo que es especialmente evidente en la fotografía de Lazar, pero también en las de Morenatti y Suau. El hecho de que solo exista un personaje protagonista en el encuadre facilita el proceso de identificación, especialmente cuando los reconocemos como víctimas, algo que queda patente de forma inmediata en las fotografías de Laza, Ehrbahn y Morenatti, que refuerzan la identificación con el débil y el vulnerable contra el poderoso. Un estudio de Small y Loewenstein (2003) señala cómo un solo individuo es percibido como una unidad psicológica coherente frente a un grupo y, por tanto, es más fácilmente identificable como víctima. Se cumplen así dos de los tropos visuales citados antes: presencia del cuerpo y poder afectivo.

En este sentido, la fotografía de Suau quizá supone una excepción, porque el personaje principal es un policía. Esta fotografía visibiliza el poder coercitivo frente *al que no cumple*, el que *ha vivido por encima de sus posibilidades*, criminalizando la pobreza, una idea que ha ido cuestionándose a medida que avanzaba la crisis. Sin embargo, esta fotografía, de forma aislada a su contexto —pertenece a una serie más amplia que analizaremos más adelante— y sin el pie de foto, no ofrece al espectador un contexto visual suficiente para posicionarse en contra de la ley, ya que el policía, aparentemente, no ejerce el poder contra nadie (al menos que quede patente en el encuadre), como sí ocurre en la foto de Lazar, por lo que resulta familiar la identificación con la ley también en este caso.

En términos generales, todas las fotografías se organizan en formas de tensión compositiva que generan focos de atracción visual e, independientemente de si el lugar donde fueron tomadas es interior o exterior, estas coinciden en representar un espacio siempre cerrado, angustioso y claustrofóbico, que es especialmente evidente en el caso de las imágenes de Lazar y Morenatti. Quizá la excepción es la fotografía de Ehrbahn, organizada en torno a un equilibrio dinámico. No obstante, el personaje también funciona como el punto de mayor atracción visual, que queda compensado por la presencia de la gran bandera estadounidense, muy presente en el imaginario colectivo de los EE. UU. y que nos remite a la irónica mirada que despliega Robert Frank en *The Americans* (1958).

Todas las fotografías analizadas siguen el principio del instante decisivo de Cartier-Bresson (2014): capturan un momento único en el que en una fracción de segundo se produce un reconocimiento simultáneo del significado de un hecho y la organización rigurosa de las formas que expresan ese hecho. Esto sigue la línea de los resultados de estudios previos sobre la valoración de los jueces de los concursos (Lough, 2021), que establecen como los

factores más importantes a la hora de premiar las imágenes la identificación de un *momento narrativo* y la *emoción*. A través de la captura de esa instantaneidad, dichas fotografías aspiran a erigirse como imágenes atemporales que representan un colectivo, un momento histórico. Aspiran a trascender su propia situación para convertirse en los símbolos de una crisis, alcanzando de este modo el tercer tropo: accesibilidad simbólica. Por ello, las fotografías analizadas despliegan una representación verosímil de la realidad basada en el modelo de transparencia enunciativa, en el que hay una ocultación deliberada de las huellas enunciativas. Todas las fotografías comparten un punto de vista naturalizado sobre el sujeto que no evidencia una mirada ajena. Ningún sujeto mira a cámara directamente, por lo que se genera la impresión de que la escena ocurre sin que haya alguien mirando y apuntando su cámara hacia ellos, lo que contribuye al borrado de las huellas de la enunciación. Esto es especialmente interesante en la fotografía de Suau, ya que el hecho de que el policía no mire a cámara —cuando el retratista no ha podido estar ahí sin su permiso— parece borrar la presencia del fotógrafo y coloca al espectador como un *voyeur* modélico. Este modo de representación se ancla en la tradición del documentalismo de la Farm Security Administration, que registró los efectos de la Gran Depresión del 29 en Estados Unidos (Parejo, 2016). Este modo de representación permite el cuarto tropo, al generar reconocimiento a partir de las conexiones intertextuales.

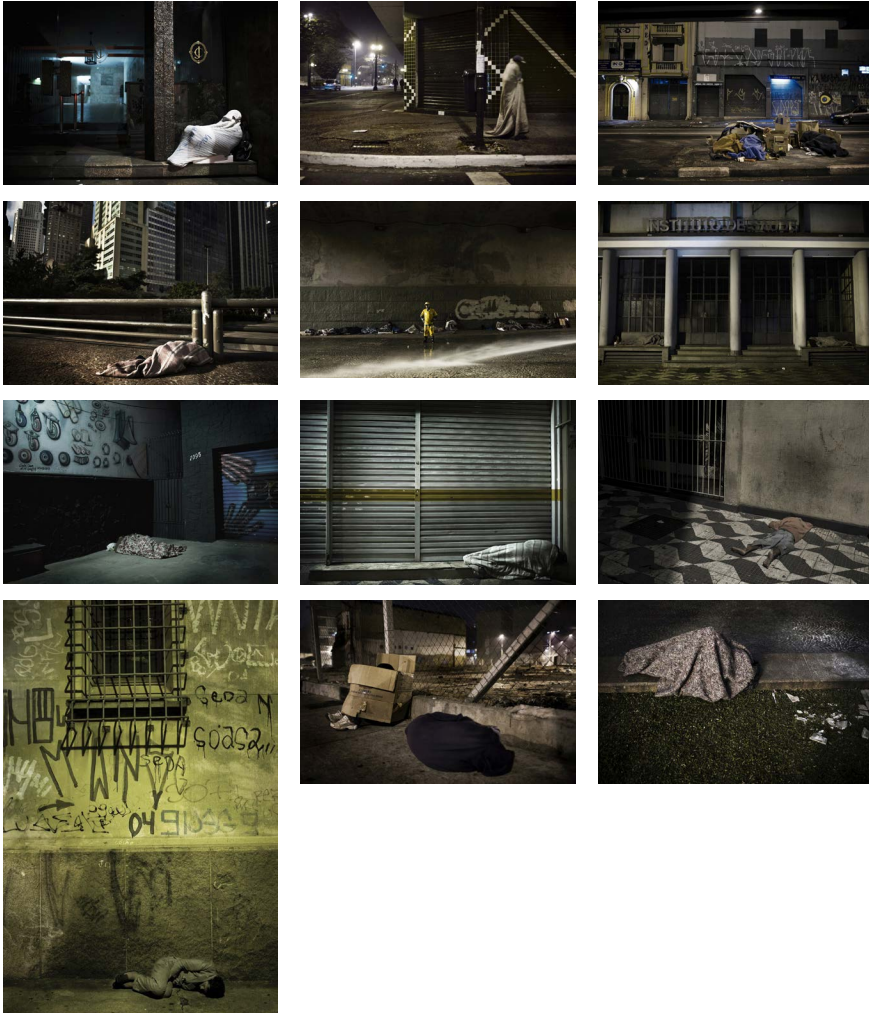
#### 4.3. *La serie como relato que activa la reflexión*

Frente al análisis de las fotografías individuales, la tercera fase del examen ha consistido en estudiar las series ganadoras para ejercer un contrapunto narrativo a la construcción de las imágenes individuales. De las cuatro series analizadas, dos están directamente relacionadas con el estallido de la crisis económica (Suau, 2009, figura 7) y los desahucios (Moore, 2012, figura 8) y dos están vinculadas de forma indirecta, a partir de la expresión de la pobreza en el núcleo familiar (Kenneally, 2009, figura 6) y su forma extrema de exclusión social en la ciudad (Cazalis, 2009, figura 5).

Las series analizadas se centran siempre en un grupo de protagonistas, en ningún caso se focalizan sobre uno solo. La serie de Kenneally trata sobre una familia, cuyos miembros reaparecen en las fotografías creando un protagonismo coral. Los proyectos de Cazalis y Moore se fijan en distintos casos que se repiten, mostrando diferentes protagonistas. En el caso de la serie de Suau, también intervienen diferentes personajes, sin estar focalizada en ninguno en concreto. Esta diversidad facilita que el lector adquiera una comprensión más compleja de las problemáticas expuestas, lo que le permite seguir un proceso de reflexión sobre cada situación que está más alejado de la identificación emocional con un solo personaje.

Este proceso de reflexión se ve favorecido por el hecho de que todas las series incluyen imágenes en las que las personas no son las protagonistas, lo que da cabida a otro tipo de representación más pausada —especialmente a

**Figura 5.** Carlos Cazalis, 2009. *Over 10,000 people in the metropolis São Paulo are homeless*



través del paisaje— facilita la huida de la tensión visual y articula momentos de equilibrio (figura 9). A modo de catálisis barthesianas (Barthes, 1968), estas imágenes son las que dan un respiro a la acción y permiten construir espacios para la reflexión. También permiten construir una espacialidad más compleja, ya que cada fotografía nos muestra una porción de un universo visual fragmentado, que va desde la reconstrucción de una ciudad como Sao Paulo (Cazalis, 2009) hasta los espacios cotidianos de la familia Jarron (Ken-

**Figura 6.** Brenda Ann Kenneally, 2009. *Diana Jarron is a single mother with seven children*

neally), el derrumbe del poder financiero y sus consecuencias (Suau) o las diferentes casas desahuciadas (Moore).

Del mismo modo, la noción de instante decisivo, tan importante en la fotografía individual, queda diluida entre las imágenes de la secuencia (Liebman, 2011), lo que genera una nueva dimensión temporal que abarca un relato más amplio y que contribuye a crear un concepto de temporalidad vinculado a la narración elíptica. En este sentido, podemos observar cómo se articulan distintas estructuras narrativas. Por una parte, las de los proyectos de Suau y Kenneally obedecen a un relato clásico. La serie de Suau presenta relaciones causales con una estructura circular que finaliza a las puertas de la bolsa, lugar donde comienza el relato. La serie de Kenneally nos presenta los personajes para desarrollar después su vida cotidiana a lo largo de un día. Por el contrario, las series de Cazalis y Moore se basan en la acumulación de casos. Una sola de estas imágenes es una anécdota y puede carecer de fuerza, pero la repetición de once sintecho que se acurrucan en distintos rincones de una ciudad carga la serie de potencia. Del mismo modo, la acumulación de deta-

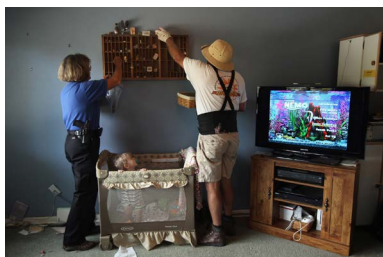
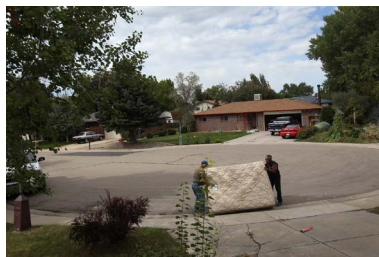
**Figura 7.** Anthony Suau, 2009. *The financial crisis*



lles y situaciones vividas en distintos desahucios genera una cohesión narrativa muy potente en la serie de Moore y da cuenta de la complejidad y de la profundidad de la situación.

No obstante, las series también recurren a la transparencia enunciativa como código fotoperiodístico paradigmático. Incluso, al mostrar distintos puntos de vista, emerge una omnisciencia que nos permite acceder como espectadores a unos universos a los que no tendríamos acceso de otro modo para el disfrute de la mirada.

Figura 8. John Moore, 2012. *Evicted*



**Figura 9.** Imágenes de las series analizadas que huyen de la tensión compositiva. Kenneally, 2009; Suau, 2009; Moore, 2012



## 5. Conclusiones: el análisis de la fotografía en la sociedad del espectáculo

El análisis de los proyectos fotográficos premiados en el certamen WPP en las cinco ediciones posteriores al estallido de la crisis económica de 2008 (2009-2013) sobre esta temática y sus consecuencias nos muestra una baja incidencia en el concurso: solo un 7,7% de los proyectos analizados aborda esta cuestión, y además se dispersan en diferentes ejes temáticos, como *pobreza; protesta contra el poder establecido; tragedias; vida diaria, y violencia y crimen*. Además, es notable cómo casi la mitad de estos proyectos se concentran en la primera edición analizada: 2009. La predominancia en el concurso de los temas vinculados al conflicto violento y traumático que se materializan habitualmente en imágenes climáticas basadas en el espectáculo visual nos permite explicar la baja incidencia del tema de la crisis entre los proyectos premiados: se trata de un tema de causas y consecuencias estructurales y complejas, además de dispersa en un amplio margen temporal y geográfico. Las consecuencias de la crisis no se identifican con la idea del conflicto violento y el tema queda fuera del foco mayoritario del concurso.

El análisis formal y discursivo de las fotografías individuales muestra rasgos y fórmulas con capacidad para impactar al espectador. Todas se centran en momentos climáticos, incluso violentos, con un solo personaje que facilita la conexión emocional y que se reconoce como víctima, y están organizadas compositivamente en tensión, pero apoyadas en la transparencia enunciativa. Siguiendo la tesis de Hutchison et al. (2014), como investigadores debemos entender y criticar cómo las imágenes de las crisis utilizan el *shock*, el horror y los estereotipos culturales. La representación es política y cuando una crisis se plasma en fotografías operan mecanismos simplificadores que a menudo evocan y se alimentan de imágenes altamente problemáticas que reproducen relaciones de poder. Tal como confirman otras investigaciones, las fotografías premiadas en el WPP suelen basarse en la mostración del dolor de los sujetos y/o de las situaciones captadas (Galán-Fajardo y Trabadelas-Robles, 2005: 656), basándose para ello en la recurrencia de figuras visuales como «el luchador», «el manifestante» o «la víctima» (Zarzycka y Kleppe, 2013), y en la apelación a valores tan poderosos como «la vulnerabilidad» o «la inocencia» (Mannevu, 2014), que recurren inequívocamente a la solidaridad del público.



Por otra parte, frente a las fotografías individuales que concentran la emoción en un solo personaje, las series muestran un protagonismo coral de un conjunto de individuos que facilita una comprensión más amplia de las problemáticas. La inclusión de paisajes permite huir de la tensión visual y articular momentos de equilibrio que dilatan la temporalidad. Se emplean tanto estructuras narrativas clásicas como otras que funcionan por acumulación y que permiten realizar una articulación más profunda. Las series completan un contexto que en la fotografía individual es difícil conseguir (si no es a través del pie de foto), y esto cambia el sentido de algunas imágenes que no se leen igual cuando se interpretan solas que cuando se integran en una secuencia. Es el caso de la fotografía ganadora del WPP del año 2009, que hemos estudiado de forma individual y como parte de una serie, donde funciona al servicio de un relato más amplio. Las series, por tanto, ofrecen una representación más pausada que invita al pensamiento más que a la respuesta emocional inmediata vinculada al espectáculo del encuadre único.

Frente a estas conclusiones, cabe destacar que en la edición de 2022 el WPP ha realizado importantes cambios en su estructura de premios y categorías, eliminando las secciones temáticas para dar más presencia a las regiones mundiales y permitir visibilizar miradas más locales y de geografías infrarrepresentadas. No obstante, pese a estos esfuerzos por abrirse a otras formas de mirar, debemos ser conscientes de que la fotografía de prensa se apoya en gran medida en una estrategia discursiva que cabe relacionar con una concepción clásica de este tipo de imágenes. Para que estas consigan conmover al espectador, es esencial servirse de la transparencia enunciativa para que el público no preste atención a su naturaleza representacional, y que solo centre la mirada en el hecho fotografiado, siguiendo un modelo de representación hegemónico donde se presupone que la huella enunciativa ha de ser *éticamente* honesta con lo que se ha captado y con el público (López del Ramo y Humanes, 2016). Por ello, el análisis cualitativo del proceso de significación de las imágenes es necesario para entender la posición y la ideología implícitas en la construcción del mundo que revelan las fotografías, y aún es más necesario en el momento actual, en el que las imágenes son ampliamente utilizadas en la comunicación política con intención desinformativa (Rodríguez-Serrano et al., 2021). Así, este estudio demuestra también cómo grandes festivales como el WPP siguen apostando por una aproximación clásica al fotoperiodismo, legitimando una forma de mirar que deja fuera otras miradas menos convencionales y críticas con la realidad social. Precisamente, esta es una de las cuestiones principales que refleja la distancia del fotoperiodismo respecto a otros discursos que, desde la creación artística (Martín Núñez et al., 2020) o documental, han retratado la crisis, tanto fotográficos (Martín Núñez, 2015, 2022) como audiovisuales (Deltell, 2020) e interactivos (Arnau, 2016), que emplean estrategias de visibilización de la voz autoral y que ponen en crisis la representación institucional hegemónica.

## Uso de imágenes

Las imágenes utilizadas son elementos centrales del análisis con fines de crítica y revisión para este trabajo, realizado únicamente con objetivos científicos dentro del ámbito académico. Se han reproducido desde el archivo en línea de WPP y los derechos de autor pertenecen exclusivamente a sus autores.

## Referencias bibliográficas

- ÅKER, P. (2012). «Photography, objectivity and the modern newspaper». *Journalism Studies*, 13 (3), 325-339.  
<<https://doi.org/10.1080/1461670X.2011.629097>>
- ANDÉN-PAPADOPOULOS, K. (2000). «The Picture of the Year and its view of the world». En: BECKER, K.; OLSSON, T. y EKECRANTZ, J. (eds.). *Picturing Politics: Visual and Textual Formations of Modernity in the Swedish Press*. Estocolmo: Stockholm University, 196-219.
- ANDÉN-PAPADOPOULOS, K. y PANTTI, M. (eds.) (2011). *Amateur images and global news*. Chicago: Intellect Books.
- ARNAU ROSSELLÓ, R. (2016). «Estrategias transmedia y enunciación desde los márgenes: El universo narrativo de *The undocumented*, Marco Williams, 2013». *Icono 14*, 14, 233-257.  
<<https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.931>>
- AZOULAY, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books.
- BAETENS, J. (1995). «John Berger and Jean Mohr: From photography to photo narrative». *History of Photography*, 19 (4), 283-285.  
<<https://doi.org/10.1080/03087298.1995.10443579>>
- BARTHES, R. (1968). «L'effet de réel». *Communications*, 11, 84-89.  
<<https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>>
- (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BECKER, K. (2015). «Gestures of seeing: Amateur photographers in the news». *Journalism*, 16 (4), 451-459.  
<<https://doi.org/10.1177/1464884913511566>>
- BERGER, J. y MOHR, J. (1982). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- BLANCO PÉREZ, M. (2022). «El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios». *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 241-258.  
<<https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1543>>
- CAMPBELL, D. (2014). «The Myth of Compassion Fatigue». En: KENNEDY, L. y PATRICK, C. (eds.). *The Violence of the Image: Photography and International Violence*. Londres: I.B. Tauris, 97-124.
- CAMPO CAÑIZARES, E. del y SPINELLI CAPEL, L. (2017). «Fotoperiodismo contemporáneo, entre el documento y el arte: The Aftermath Project». *adComunica: Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 13, 25-49.  
<<http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.3>>
- CARTIER-BRESSON, H. (2014). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASERO-RIPOLLÉS, A. (2009). «El control político de la información periodística». *RLCS: Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 354-366.  
<<https://doi.org/10.4185/RLCS-64-2009-828-354-366>>
- DEBORD, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

- DELTELL ESCOLAR, L. (2020). «Breve cartografía del cortometraje documental en España durante las dos primeras décadas del siglo XXI». En: GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C.; MANZANO ESPINOSA, C. y DELTELL ESCOLAR, L. (ed.). *Nuevos márgenes del cortometraje*. Madrid: Fragua, 102-156.
- DEUZEE, M. y WITSCHGE, T. (2018). «Beyond Journalism: Theorizing the Transformation of Journalism». *Journalism*, 19 (2), 165-181.  
<<http://dx.doi.org/10.1177/1464884916688550>>
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GALÁN FAJARDO, E. y TRABADELA ROBLES, J. (2005). «Análisis de las fotografías galardonadas con el premio Fotografía del Año en el concurso World Press Photo (1995-2004)». En: LÓPEZ-LITA, R.; MARZAL-FELICI, J. y GÓMEZ-TARÍN, F. J. (eds.). *El análisis de la imagen fotográfica*. Castellón de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, 644-657. Recuperado de <[http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr\\_ingl.html](http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr_ingl.html)>.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. y MARZAL-FELICI, J. (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.
- GREENWOOD, K. (2012). «Picturing defiance: Visions of democracy in Iran». *The International Communication Gazette*, 74 (7), 619-635.  
<<http://dx.doi.org/10.1177/1748048512458558>>
- GREENWOOD, K. y SMITH, C. Z. (2007). «How the world looks to us: International news in award-winning photographs from the Pictures of the Year, 1943-2003». *Journalism Practice*, 1, 82-101.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/17512780601078886>>
- (2009). «Conventionalization in feature photography». *Journalism Practice*, 3 (2), 140-161.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/17512780802681173>>
- HADLAND, A.; LAMBERT, P. y CAMPBELL, D. (2016). «The Future of Professional Photojournalism». *Journalism Practice*, 10 (7), 820-832.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/17512786.2016.1163236>>
- HUTCHISON, E.; BLEIKER, R. y CAMPBELL, D. (2014). «Imaging Catastrophe: The Politics of Representing Humanitarian Crises». En: ACUTO, M. (ed.). *Negotiating Relief: The Dialectics of Humanitarian Space*. Londres y Nueva York: Hurst & Co. and Columbia University Press.
- JENKINS, J. y VOLZ, Y. (2018). «Players and Contestation Mechanisms in the Journalism Field: A Historical Analysis of Journalism Awards, 1960s to 2000s». *Journalism Studies*, 19 (7), 921-941.
- KIM, H. S. y SMITH, C. Z. (2005). «Sixty years of showing the world to America: Pulitzer Prize-Winning photographs, 1942-2002». *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, 67, 307-323.  
<<http://dx.doi.org/10.1177/0016549205054280>>
- LAVÍN DE LAS HERAS, E. y RÖMER PIERETTI, M. (2015). «Fotoperiodismo con el móvil: ¿El fin o reinención de los fotógrafos de prensa?». *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 11, 189-214.  
<<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i11.6080>>
- LIEBMAN, S. (2011). «El retorno, de Cartier Bresson, o algo no cuadra en esta fotografía». *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 12, 14-21. Recuperado de <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=71&path%5B%5D=50>>.

- LÓPEZ DEL RAMO, J. y HUMANES, M. L. (2016). «Análisis del framing visual y sus componentes en el tratamiento fotográfico de la crisis de los refugiados sirios en medios de prensa internacional». *Scire: Representación y Organización del Conocimiento*, 22 (2), 87-97.
- LOUGH, K. (2021). «Judging Photojournalism: The Metajournalistic Discourse of Judges at the Best of Photojournalism and Pictures of the Year Contests». *Journalism Studies*, 22 (3), 305-321.  
<<https://doi.org/10.1080/1461670X.2020.1867001>>
- MANNEVUO, M. (2014). «Reading the faces of hunger: Disturbing images of child malnutrition in the World Press Photo competition». *European Journal of Cultural Studies*, 17 (2), 134-148.  
<<http://dx.doi.org/10.1177/1367549413508099>>
- MARTÍN-NÚÑEZ, M. (2022). «Entre la narración, la poética y la cinética. La complejidad discursiva en el fotolibro español contemporáneo». *Bulletin of Spanish Studies*.  
<<https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>>
- MARTÍN-NÚÑEZ, M. y GARCÍA CATALÁN, S. (2015). «Un segundo más y los caciques desaparecerían: El flash político de Julián Barón». *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10, 327-351.  
<<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5989>>
- MARTÍN-NÚÑEZ, M.; GARCÍA-CATALÁN, S.; RODRÍGUEZ-SERRANO, A. (2020). «Conservar, conversar y contestar. Grietas y lecturas del álbum familiar». *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (4), 1065-1083.  
<<https://doi.org/10.5209/aris.66761>>
- MARZAL FELICI, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra. Recuperado de <<http://www.analisisfotografia.uji.es>>.
- MENDELSON, A. (2009). «What Makes a Winner?: The role of novelty in the Pictures of the Year competition». *Visual Communication Quarterly*, 6 (4), 8-9, 14.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/15551399909363417>>
- MITCHELL, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MORTENSEN, T. M. y GADE, P. J. (2018). «Does photojournalism matter?: News image content and presentation in the Middletown (NY) *Times Herald-Record* before and after layoffs of the photojournalism staff». *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 95 (4), 990-1010.  
<<http://dx.doi.org/10.1177/1077699018760771>>
- OECD (2018). *Policy brief on child well-being. Poor children in rich countries: Why we need policy action*. Recuperado de <<https://www.oecd.org/els/family/Poor-children-in-rich-countries-Policy-brief-2018.pdf>>.
- PAREJO, N. (2016). «La puesta en escena de la FSA: La crisis del 29 desde la literatura, la fotografía y el cine». En: PAREJO, N. y SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (eds.) (2016). *Imaginarios audiovisuales de la crisis*. Pamplona: EUNSA, 111-126.
- RITCHIN, F. (2013). *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. Nueva York: Aperture.
- RODRÍGUEZ-SERRANO, A.; SOLER-CAMPILLO, M. y MARZAL FELICI, J. (2021). «Fact checking audiovisual en la era de la posverdad: ¿Qué significa validar una imagen?». *Revista Latina de Comunicación Social*, 79, 19-42.  
<<https://doi.org/10.4185/RLCS-2021-1506>>
- ROUILLÉ, A. (2017). *La fotografía: Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México: Herder.

- SALVADÓ, A.; OLIVA, M. y PINTOR, I. (2020). «La pantalla que todo lo ve: el motivo visual de la sala de control en la ficción contemporánea». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 167-181. Recuperado de: <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=798>>.
- SMALL, D. A. y LOEWENSTEIN, G. (2003). «Helping a Victim or Helping the Victim: Altruism and Identifiability». *Journal of Risk and Uncertainty*, 26, 5-16. <<https://doi.org/10.1023/A:1022299422219>>
- SONTAG, S. (2010a). *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2010b). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: DeBolsillo.
- TAYLOR, J. (2000). «Problems in Photojournalism: Realism, the nature of news and the humanitarian narrative». *Journalism Studies*, 1 (1), 129-143. <<http://dx.doi.org/10.1080/146167000361212>>
- VENETI, A. (2017). «Aesthetics of protest: An examination of the photojournalistic approach to protest imagery». *Visual Communication*, 16 (3), 279-298. <<http://dx.doi.org/10.1177/1470357217701591>>
- WEIKMANN, T. y POWELL, T. (2019). «The Distant Sufferer: Measuring Spectatorship of Photojournalism». *International Journal of Communication*, 13, 2899-2920.
- ZARZYCKA, M. y KLEPPE, M. (2013). «Awards, archives and affects: Tropes in the World Press Photo contest 2009-11». *Media, Culture & Society*, 35 (8), 977-995. <<http://dx.doi.org/10.1177/0163443713501933>>