

Silvia Pérez Fernández**

FOTOGRAFÍA Y CONFLICTO SOCIAL EN BUENOS AIRES

EL ESTALLIDO DE 2001 Y LA EMERGENCIA DE PRÁCTICAS ALTERNATIVAS

EL ESTALLIDO SOCIAL del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina imprimió una mayor visibilidad y aceleración a las prácticas alternativas relativas a la imagen, fundamentalmente de video y cinematográficas, pero también fotográficas. En el presente artículo se intenta una reconstrucción –parcial, puesto que se trata de investigaciones en curso¹– de la emergencia de algunos grupos de fotografía alternativa, volcados a la producción de imágenes periodísticas y documentales entre mediados de la década del noventa y 2005. Considerando que la diversidad de experiencias responde a otras tantas maneras de concebir lo hegemónico y, consecuentemente, la construcción de formas de

* Socióloga. Fotógrafa. Docente e investigadora de las facultades de Ciencias Sociales y Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Codirectora de la revista-libro *Ojos Cruels. Temas de fotografía y sociedad*.

¹ Nos referimos a los proyectos “Estudios sobre cine y fotografía desde los ochenta. Hacia la construcción de un enfoque transdisciplinario en ciencias sociales”, programación científica 2004-2006 de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UBA, y “Producción audiovisual y medios en la praxis latinoamericana”, del Programa de Grupos de Trabajo de CLACSO, período 2003-2006. Ambos son dirigidos por la Dra. Susana Sel.

confrontación, en primera instancia se apuntarán brevemente algunos elementos en oposición a los cuales emergen dichas prácticas.

LA CONSOLIDACIÓN DE HEGEMONÍA EN LA FOTOGRAFÍA DE LOS NOVENTA

A inicios de la década del setenta, comienza a insertarse en diversos medios una generación de reporteros gráficos que habían sido formados, fundamentalmente, por quienes innovaron en la producción fotoperiodística durante los años sesenta: Juan Di Sandro, Jorge Aguirre y “Paco” Vera. Esta camada imprime un sello modernizador en la fotografía de prensa, tanto en su rol de fotógrafos como de editores. En los setenta se acrecienta notablemente la cantidad de agencias informativas: en 1973, el gobierno peronista nacionaliza el servicio de distribución de fotografías creando Noticias Argentinas (NA), con el objetivo de relevar a las agencias norteamericanas Associated Press (AP) y United Press International (UPI). En 1975 se funda SIGLA (Servicios de Información Gráfica latinoamericana), de carácter independiente, en la que los fotógrafos se ocuparon íntegramente del proceso de producción y comercialización de los materiales, y donde por primera vez la editorialización quedó en sus propias manos. Ya en dictadura, se crean Diarios y Noticias (DyN), en 1981, e Imagen Latinoamericana (ILA). En términos de Enzensberger (1971), puede interpretarse el fenómeno como la yuxtaposición de la concentración económica y de sentido, al reducirse, en este último caso, la multiplicidad de puntos de vista en la producción de imágenes informativas. Por otro lado, vale señalar la confluencia de otros dos factores durante el gobierno militar: el choque entre la fotografía de tipo “interpretativa” llevada a cabo por esta nueva generación de fotógrafos (opuesta a la anterior escuela “objetivista”) contra la censura oficial, y la desarticulación de la militancia gremial en el ámbito de la prensa, en medio de la complicidad que la mayoría de los medios tuvieron respecto de la dictadura.

En ese contexto, los reporteros gráficos conformaron una fuerza de oposición. Con anterioridad a la marcha del 30 de marzo de 1982 (en la que, días antes del comienzo de la Guerra de Malvinas, sectores del movimiento obrero sindicalizado se movilizaron contra el régimen militar), el Grupo de Reporteros Gráficos organizó, en octubre de 1981, la muestra Periodismo Gráfico Argentino. Si bien se originaba en un homenaje, en el primer aniversario de su muerte en un accidente, a tres fotógrafos del diario *Crónica*, más allá del tributo subyacía otro objetivo: denunciar el rol de los medios respecto de la dictadura. Hay quienes valoran las primeras muestras de Periodismo Gráfico como uno de los dos movimientos culturales de oposición más relevantes de la época,

junto a Teatro Abierto². Entre las agencias, fue SIGLA la que distribuyó al exterior las primeras fotografías de las Madres de Plaza de Mayo.

Durante los años del gobierno radical encabezado por Raúl Alfonsín, los reporteros gráficos fueron blanco de agresiones cuando las tensiones al interior de la sociedad civil generadas a partir del juicio a las Juntas encontraron inacción o formas de intervención represiva del Estado. Por otra parte, en el marco del proceso de apertura y democratización de espacios de la cultura en general, y con el Estado como vehiculizador principal de las demandas, hacia 1986 se cierra una etapa en la dinámica del campo fotográfico, en la que se institucionaliza parte de la producción fotográfica de carácter “artístico”³.

En la década siguiente y con el marco de la transformación económica, social y cultural que llevó adelante el menemismo –con la restauración del liberalismo económico en su versión más conservadora, elitista y excluyente–, gran parte de los reporteros gráficos empleados en las agencias durante los ochenta pasaron a trabajar en los principales diarios; algunos, inclusive, como editores gráficos. La importancia política que tuvo (por dentro y por fuera del campo fotográfico) la presencia de los reporteros en la década del ochenta –aglutinados en torno al Grupo de Reporteros Gráficos primero, y sindicalizados en la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) después–, decae en los noventa, al tiempo que la flexibilización laboral y la tendencia a la conformación de multimedios y oligopolios de la información constituyen transformaciones cruciales del período.

Acompañando las mutaciones antes señaladas, la paridad pesodólar posibilitó que sectores de las capas medias (a las que pertenecen mayormente los practicantes de fotografía) adquirieran, en la primera mitad de la década, equipos y materiales fotográficos en una proporción significativamente mayor que en los años precedentes, ampliando la base de práctica y la demanda de formación. Se inicia así un intercambio más fluido con el quehacer fotográfico del exterior, a través de la participación de algunos fotógrafos locales en eventos internacionales y la visita al país de reconocidos fotógrafos extranjeros. Sin embargo, podríamos caracterizar a esta fase como “de transición”, siendo en la segunda mitad de los noventa cuando política e ideología cristalizan, tanto en las producciones fotográficas como en los discursos. Con su primera edición en 1989, la evolución de los Encuentros Abiertos de Fotografía puede considerarse un indicador de la progresividad de dichos

2 Ver al respecto “A 25 años del golpe. La fotografía de prensa en la dictadura”, trabajo presentado en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, septiembre de 2003.

3 Para una referencia al tema puede consultarse Pérez Fernández (2005).

cambios al interior del campo; estos abarcan dimensiones materiales y discursivas, y son vehiculizados (aunque no exclusivamente) por artistas y curadores extranjeros y locales que participan de sus ediciones. Con ellos se introducen: reflexiones sobre la imagen fotográfica que vienen predominando en Europa desde inicios de la década del ochenta, particularmente las de Dubois (1994), Barthes (1992) y Fontcuberta (1997); la preocupación por incorporar a la fotografía en los circuitos artístico-comerciales de las artes visuales; y un modo de gestión que adquiere formas de realización de la cultura globalizada, cuando los Encuentros se asocian en 1998 a 21 festivales de fotografía internacional, dando lugar al Festival de la Luz. Es este el contexto en el cual se produce una creciente segregación de la fotografía, con fuerte potencia referencial de los ámbitos de exposición oficiales y privados. Es decir, al tiempo que la exclusión social se incrementa y el conflicto social se agudiza, la fotografía documental⁴ es desplazada por imágenes y discursos que reposan en la escisión entre fotografía y compromiso social. Este corrimiento es significativo, puesto que la producción de carácter documental será, de hecho y en términos de su propia realización y circulación, una práctica contradiscursiva en la Argentina de los noventa.

En los primeros años del retorno a la vida constitucional, la emergencia de grupos con prácticas alternativas tuvo como límite el propio subcampo de la fotografía “artística”, cuando los fotógrafos “independientes” buscaron la superación de las anquilosadas concepciones de la fotografía fotoclubística (ver Pérez Fernández, 2006). Sin embargo, la alternatividad que se abre paso en la segunda mitad de la década del noventa se desplaza no sólo en términos discursivos, sino también geográficos: una praxis militante ligada a la problemática social se muestra como modelo de construcción antagónica a los anteriores y trabaja junto a sectores marginados en su propio terreno y solidariamente con sus necesidades.

CONFLICTO SOCIAL Y FOTOGRAFÍA: LA EMERGENCIA DE PRÁCTICAS ALTERNATIVAS

Para diciembre de 2001, el desempleo convierte en pobres a prácticamente la tercera parte de la población, y sitúa por debajo del nivel de pobreza a otro tercio. La ayuda social estatal se reduce a distintos planes absolutamente insuficientes que, además, por los mecanismos de adjudicación, fortalecen las modalidades clientelares de los partidos tradicionales.

4 Conceptualmente, “la imagen que connota, que argumenta o que ignora, la imagen que nos conduce hacia aspectos ocultos con propósitos de intervención, la imagen que por su decisión de cortarle el paso a la normalidad de la pobreza y de la explotación material y moral pasa a llamarse de documentación social” (Ledo Andión, 1998: 21).

Frente a la pérdida de trabajo y vivienda, dos formas de confrontación prevalecen en la lucha política de los desocupados: las tomas de tierras y los piquetes. Los cortes de rutas y caminos tienen como reclamos centrales el trabajo genuino y/o el aumento de la cantidad y monto de los planes de asistencia. De allí que algunos movimientos organizan paralelamente cooperativas de trabajo y comedores comunitarios, creados a partir del dinero asignado a cada familia y puestos a la producción y el sostenimiento colectivos.

Por otro lado, en noviembre de 2001, el llamado “corralito financiero” decretado por el gobierno de la Alianza despoja a sectores medios de sus depósitos bancarios, a la vez que los grandes grupos concentrados fugan el dinero hacia el exterior. El estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 comienza con saqueos de alimentos a supermercados en la ciudad de Concordia (provincia de Entre Ríos) y el Gran Buenos Aires por parte de los sectores más excluidos, confluyendo con las capas medias, que protestan contra el estado de sitio impuesto por el gobierno, y los ahorristas.

LOS GRUPOS DE FOTOGRAFÍA: PRÁCTICAS SOLIDARIAS Y ALTERNATIVAS

Los hechos de diciembre determinan un punto de inflexión en las prácticas alternativas de los medios en general (Vinelli y Rodríguez Esperón, 2004) y relativas a la imagen en particular (Sel, 2005). Si bien la producción alternativa cobra mayor visibilidad por entonces, en el caso de la fotografía el proceso contaba ya con un lustro de desarrollo.

Desde fines de la década del ochenta, en el sur del Gran Buenos Aires la toma de tierras se convirtió en el mecanismo recurrente con que los sectores más empobrecidos encontraron “solución” al problema de la vivienda. La presencia de fotógrafos en dichas tomas data de mediados de 1996, cuando un grupo de estudiantes que asistían a los talleres de fotografía de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires forman la Cooperativa de Fotografía Documental con el objetivo de documentar problemáticas sociales. La Cooperativa integraba, además, a estudiantes de la Escuela de Fotografía de Avellaneda y fotógrafos que se fueron incluyendo a través de varias convocatorias (algunos de estos actualmente se desempeñan en los principales diarios y agencias). Con anterioridad al trabajo en las tomas, miembros de la Cooperativa participan y cubren fotográficamente en Uruguay el Encuentro de Juventudes contra la Represión del Cono Sur, donde se relacionan con grupos ligados a la comunicación y el arte en general. También realizan la cobertura de la Marcha del Apagón en Libertador General San Martín-Calilegua, provincia de Jujuy, en julio del mismo año.

En el asentamiento Agustín Ramírez (situado en las localidades de Quilmes y Florencio Varela, provincia de Buenos Aires), los integrantes de la Cooperativa comparten la documentación del crecimiento del barrio con videastas (que habían formado parte, en 1994 y 1995, de la experiencia de TV alternativa Canal 4 Utopía, y que luego conformarán el grupo de video Alavío). Participan también en el trabajo barrial estudiantil de la carrera de Trabajo Social de la UBA. En las fotografías, registran momentos de represión al asentamiento, pero también fotos de la vida social y comunitaria. La urgencia de otros temas les impide realizar un taller de fotografía en el barrio, pero entregan cámaras fotográficas para que los pobladores hagan sus propias tomas; la experiencia no fue completada ni la edición del material, compartida. Los gastos del grupo eran cubiertos por los propios fotógrafos, o mediante la venta de señaladores, tarjetas y fotos que colgaban los domingos en el Parque Centenario (centro de la Ciudad de Buenos Aires). Si bien querían mostrar otra realidad, ocultada por los medios hegemónicos –“nos sentíamos activistas de la contrainformación [...] queríamos hacer información a partir de necesidades como salud, vivienda, educación” (Entrevista de la autora, junio de 2005)–, la discusión respecto de este punto no fue abordada por el grupo.

La Cooperativa de Fotografía Documental “se parte” cuando la toma de la Editorial Atlántida (junio de 1997) precipita las discusiones que había al interior, entre quienes priorizaban la actitud militante y quienes veían que la misma dejaba en un segundo plano y obturaba el análisis e intercambio sobre cuestiones relativas a la imagen fotográfica. Algunos abandonan el grupo y otros forman Fotografía de la Base. Inclusive, antes de la toma de Atlántida, ya se habían desvinculado algunos integrantes, que crean el grupo Hacha, el cual compartirá experiencias con el colectivo de arte Etcétera.

Fotografía de la Base toma el nombre del Cine de la Base de Raymundo Gleyzer. En el transcurso de la primera edición de las Jornadas de Fotografía y Sociedad, realizadas en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA (en la cual algunos de sus miembros eran estudiantes de grado) en noviembre de 1997, instalan una muestra “relámpago” en la que exhiben los trabajos realizados en el Gran Buenos Aires. Algunos integrantes de Fotografía de la Base van a militar en el Partido Obrero, por lo que constituyen un antecedente del Ojo Obrero. Al mismo tiempo surge ContraImagen, grupo vinculado al Partido de los Trabajadores por el Socialismo (PTS), ambos de orientación trotskista.

El núcleo que había pertenecido a Fotografía de la Base lleva adelante la experiencia del Noticiero Obrero, junto a estudiantes de la carrera de Periodismo de la Universidad de La Plata. El material muestra el surgimiento del movimiento piquetero, el cual fue elaborado a partir de la

“resignificación” del material tomado de los medios hegemónicos. Posteriormente se suman estudiantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA) y dan forma al Ojo Obrero a mediados de 2000. Desde esta agrupación se sostiene:

Nos diferenciamos completamente de otras organizaciones similares en que nosotros nos consideramos una corriente política, que interviene en una amplia gama de sectores relacionados con lo audiovisual. Entonces no nos limitamos a registrar, para después editar y producir un material audiovisual y fotográfico, sino que establecemos primero cuáles son nuestros objetivos políticos más generales, y en función de eso realizamos el trabajo (Entrevista de la autora, junio de 2005).

En ese sentido, intervienen, por ejemplo, en la formación de los centros de estudiantes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y del Instituto de Arte Cinematográfico (IDAC). Tienen también como referente el cine de Raymundo Gleyzer, y creen que para llegar a la reflexión política (“no se trata de una cuestión de información”) sobre los problemas sociales es más pertinente el abordaje ficcional que el documental. El Ojo Obrero produjo una buena cantidad de videos sobre distintos conflictos obreros y de desocupados, que son exhibidos mayormente en los ámbitos de lucha o en la calle, pero sus integrantes no rechazan espacios de la cultura hegemónica, puesto que consideran que tienen derecho a exhibir en las mejores condiciones técnicas para el público popular. El grupo se financia con el aporte de los integrantes y la venta de los materiales producidos. Respecto de la fotografía, el Ojo Obrero entiende que es “su pata renga en la producción de imágenes”. Las fotografías que obtienen son utilizadas para la página web y el periódico del Partido Obrero, las publican en el sitio de Indymedia y, en ocasión de algunas marchas, son exhibidas en un stand. Esta última actividad, al igual que la proyección de videos, suelen compartirla con otros grupos y colectivos. Recién en junio de 2005 comenzaron a pensar en implementar un taller de fotografía para las organizaciones vinculadas al Polo Obrero, organización piquetera del Partido Obrero.

En las jornadas del 19 y 20 de diciembre confluyen con los manifestantes varios fotógrafos que documentan los sucesos de la calle. Poco después conforman el colectivo Argentina Arde (por esos días también surge la Asociación de Documentalistas-ADOC). Su nombre se liga al de Tucumán Arde, experiencia de 1968 en la que jóvenes de la vanguardia plástica rosarina se vuelcan a un trabajo que transita del arte a la militancia política. El material fotográfico obtenido es mostrado en la calle, asambleas barriales, piquetes y barrios en los que trabaja

el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) y el Movimiento Teresa Rodríguez (MTR). Pero también es llevado a organismos como la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI) y el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), puesto que consideran que, además del carácter documental, la fotografía puede constituirse en prueba que incrimine a asesinos y represores. Uno de sus miembros fue quien aportó a la CORREPI las fotografías-prueba del asesinato de los piqueteros Kosteki y Santillán en junio de 2002, lo que finalmente termina contribuyendo no sólo a esclarecer el hecho, sino también a desenmascarar el ocultamiento y complicidad de los principales diarios. Quienes integran Argentina Arde consideran que la cámara fotográfica es una herramienta de construcción que hay que aprender a utilizar para “llenarla de contenido social y responsable, en contra de la privatización de la mirada que imponen los medios hegemónicos” (Intervención del representante de Argentina Arde en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, septiembre de 2003).

En mayo de 2003 emerge otro grupo, que se convierte en uno de los más prolíficos: Acción Fotográfica. En las inundaciones que se producen en la Provincia de Santa Fe realizan un trabajo de documentación, que será utilizado por las víctimas en los juicios, como prueba de los bienes perdidos por falta de obras preventivas. También participan de las sucesivas visitas a la zona anegada estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. A partir de allí, comienzan a reunirse para debatir junto a sus compañeros estudiantes de la Escuela de Fotografía de Avellaneda la formación del grupo. El mismo tendrá una composición política heterogénea, y más allá del carácter documental de sus producciones, sus integrantes consideran que su trabajo tiene que ver, de todos modos, con reivindicar a la fotografía como una forma de expresión. Se manifiestan por “un arte revolucionario contra los medios masivos y los grupos fascistas” (Entrevista de la autora, junio de 2005). Algunos de sus miembros estudian fotoperiodismo en la ARGRA. En diciembre de 2003 se integran al Foro de Medios Alternativos (FODEMA), constituyéndose en el principal proveedor de fotografías para movimientos, agrupaciones, medios alternativos y partidarios del campo popular con distintas orientaciones. El grupo cede gratuitamente el uso de sus fotos a estos sectores y autofinancia sus gastos. Las fotografías obtenidas portan crédito de autoría y de pertenencia al grupo, tal como ocurre con las agencias. Los integrantes de Acción Fotográfica realizan cobertura diaria de los acontecimientos más importantes, pero también tienen un espacio de producción y discusión con trabajos de carácter ensayístico.

LOS MOVIMIENTOS SOCIALES: LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES PROPIAS

Si bien resta concluir el trabajo de campo, se describirán algunas experiencias sobre el lugar que ocupa la fotografía en la prensa de distintos movimientos. La incorporación de las mismas en sus publicaciones depende mayormente de la cesión e interacción con algunos grupos de fotografía alternativos, siendo escasa la capacitación a través de talleres de fotografía.

El MTR (surgido en 1996 en el Gran Buenos Aires) edita el periódico *El Corte Piquetero* entre 1999 y 2004. Lo hacen integrantes del movimiento, aunque “compañeros del campo popular alternativo han venido a dar talleres” (Entrevista de Susana Sel y la autora, junio de 2005). Las fotografías que se imprimen en *El Corte Piquetero* son provistas, en algunos casos, por fotógrafos que trabajan en los medios hegemónicos, pero en gran medida las obtienen sus propios militantes. De las herramientas de Internet, el MTR emplea sólo una dirección de correo electrónico, careciendo de computadoras para el trabajo específico de la revista o la circulación de información. Habitualmente comunican sus acciones a través de las páginas de Indymedia y RedAcción.

La Coordinadora de Unidad Barrial-MTR (CUBa-MTR) continúa editando mensualmente el periódico *El Corte Piquetero*, que es elaborado por militantes del movimiento; la distribución alcanza a varias provincias. Su vínculo con agencias y medios alternativos es pobre; en cambio, está más desarrollada la relación con grupos de videastas (Ojo Obrero y Cine Insurgente).

El MTD Aníbal Verón integra el Frente Popular Darío Santillán. También participan de él varias organizaciones piqueteras, estudiantiles y sociales de la provincia de Buenos Aires y Córdoba. Trabajan en conjunto con medios alternativos como Indymedia, AnRed, Argentina Arde y Rebelión, aunque reconocen que la propia militancia del MTD casi no visita esos sitios sino que fundamentalmente son espectadores de la TV oficial. Armaron una agencia de noticias propia, Prensa de Frente –que “va más allá del Frente mismo” (Entrevista de Susana Sel y la autora, junio de 2005)– y editan un periódico mensual que se imprime en las gráficas recuperadas Chilavert y Conforti. Las fotografías que cuelgan en Indymedia o utilizan en el periódico son tomadas por los propios integrantes del MTD. Han tenido una pequeña experiencia de capacitación, con la implementación de un taller de fotografía.

Otros movimientos, como el de ex detenidos de Caleta Olivia (provincia de Santa Cruz) y el Movimiento Campesino de Formosa (MOCAFOR) no cuentan con medio gráfico alguno. En el primer caso, la radio FM es el canal privilegiado; en el segundo, la comunicación interna es llevada con papel en mano de puesto a puesto, y el correo

electrónico para la comunicación externa es utilizado esporádicamente en cibercafés distantes a varios kilómetros.

Tal vez la experiencia más avanzada la constituya la Corriente Clasista y Combativa (CCC), formada en noviembre de 1994 y con estructura nacional. Dentro de la militancia sindical, es de destacar su inserción en los medios: cuentan con influencia hegemónica en tres sindicatos de televisión (Salta, Mendoza y Jujuy). No tienen un periódico nacional, sino que lo editan por rama de actividad sindical y lo llevan adelante los mismos militantes de cada gremio. Cuentan con un sitio web que les permitió tener un fluido contacto internacional, y tienen programas de radio en FM locales y alternativas en forma regular. Han producido videos en el propio movimiento y cuentan con una escuela de capacitación, con cursos sobre uso de cámara, filmación, edición y gráfica, impartidos por gente del medio o estudiantes de diseño vinculados a la CCC. De los movimientos relevados, es el que más desarrolló la práctica fotográfica: los propios militantes obtienen localmente las fotografías que ilustran los periódicos, con cámaras digitales o analógicas, al tiempo que sostienen: “fotógrafos en general existen en todos los lugares; tenemos más dificultades para tener periodistas en cada lugar” (Entrevista de la autora, julio de 2005).

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Aunque parciales, las experiencias abordadas permiten reafirmar la multiplicidad de interpretaciones que se otorgan al concepto de alternativa, no sólo en términos de concepciones teóricas, sino aquellas que surgen a partir de las mismas prácticas de acción y construcción políticas de grupos y organizaciones. No obstante, en todas ellas subyace la idea de enmarcar la producción de fotografías en procesos que exceden el campo de la comunicación y que apuntan a la transformación social en su totalidad, tal como Graziano (1980) caracteriza la alternatividad. Una vez planteado este denominador común, encontramos formas que impugnan los esquemas clásicos de la información y la comunicación (básicamente, la unidireccionalidad del proceso emisor-receptor). Así, sobre todo en aquellas organizaciones que a su vez cuestionan la estructura de funcionamiento de los partidos, se desarrollan modos “horizontales y participativos” de producción y circulación de fotografías. Pero también se observa la reproducción de formas de la comunicación hegemónica (en el sentido de la verticalidad con que se editan las imágenes), sobre todo en aquellos grupos vinculados a organizaciones políticas de la izquierda más tradicional, aunque –claro está– con objetivos políticos bien diferentes. Coincidiendo con lo que planteara Enzensberger (1971), la comunicación como problema teórico y político ha sido minimizada o considerada tardíamente por la izquierda, pudiéndose advertir un

desarrollo relativamente mayor en aquellas organizaciones de conformación más reciente. En ambos casos se reproducen cosmovisiones relativas a la construcción de contrapoder que han sido actualizadas en el debate teórico de los noventa: al poder sólo se lo puede enfrentar con su misma lógica en la construcción permanente de hegemonía; o, en una supuesta radicalidad, deben desterrarse la concentración y centralización de información.

En este sentido, es destacable la experiencia de Acción Fotográfica. Abocados a la producción de fotografías de y para el campo popular, con una estructura de funcionamiento ágil que les permite fluida distribución de imágenes de actualidad, contribuyen a contrarrestar la información visual de la prensa hegemónica, generando al mismo tiempo una modalidad comunicacional que complementa –sin diluir– la producción de fotografías propia de distintos grupos y organizaciones.

La tecnología digital agrega, *per se*, una serie de complejidades a la problemática abordada. La producción de fotografías se ve facilitada tanto en términos técnicos como económicos. A ello se suma la opción de algunos grupos por hacer circular las imágenes fundamentalmente en Internet. Dado que muchos movimientos (particularmente los rurales) no cuentan con acceso a la red, o que es escasa la cantidad de computadoras entre militantes de movimientos territoriales o de desocupados, se impone la pregunta por la masividad (y en este sentido, la eficacia) de una fotografía alternativa (y, más ampliamente, de la comunicación alternativa) cuando se trata de una práctica restringida socialmente. No obstante ello, la posibilidad de contrainformar simultáneamente a los medios hegemónicos hace de esta vía una herramienta insustituible en la práctica alternativa.

Si bien es escasa la investigación referida al tema, es importante señalar, en una perspectiva más histórica, la novedad que significa para la fotografía argentina la incorporación de la alternatividad como problema político en el campo popular. Cuando en la década del setenta surgieron grupos de oposición volcados al cine político, en el caso de la fotografía, las imágenes publicadas en la prensa partidaria eran tomadas fundamentalmente por militantes con conocimiento del oficio.

La idea de verosimilitud que en el imaginario se adhiere a las fotografías y los efectos que de ella se irradian, sumados al allanamiento que proporciona la tecnología digital, se constituyen en elementos comunes a los medios hegemónicos y alternativos. Intentando evitar un sobredimensionamiento de las posibilidades y la generalización de lo ocurrido, las fotografías de la prensa hegemónica que probaban el asesinato de Kosteki y Santillán hubieran quedado ocultas de no haber sido porque el campo popular poseía imágenes propias del hecho. En-

tonces no sólo quedó a la vista la complicidad de los medios, sino que el mismo gobierno surgido de la crisis comenzó a resquebrajarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland 1992 (1980) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona/Buenos Aires: Paidós).
- Baudrillard, Jean 1987 (1974) *Crítica de la economía política del signo* (México DF: Siglo XXI).
- Benjamin, Walter 2004 *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-textos).
- Bourdieu, Pierre (comp.) 1979 (1965) *La fotografía, un arte intermedio* (México DF: Nueva Imagen).
- Cuarterolo, Miguel y Longoni, Eduardo 1996 *El poder de la imagen. Apuntes sobre fotografía periodística* (Buenos Aires: FotoZoom).
- Dubois, Philippe 1994 (1983) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona/Buenos Aires: Paidós).
- Enzensberger, Hans M. 1971 (1970) *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* (Barcelona: Anagrama).
- Fontcuberta, Joan 1997 *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Graziano, Margarita 1980 "Para una definición alternativa de la comunicación" en *Ininco* (Caracas) Vol. 1, N° 1.
- Ledo Andión, Margarita 1998 *Documentalismo fotográfico* (Madrid: Cátedra).
- Pérez Fernández, Silvia 2005 "Una aproximación a la circulación de fotografías en la ciudad de Buenos Aires, 1983-2001" en Sel, Susana (comp.) *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA).
- Pérez Fernández, Silvia 2006 "Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional" en *Ojos Cruels. Temas de fotografía y sociedad* (Buenos Aires: Imago Mundi) N° 3.
- Sel, Susana (comp.) 2005 *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA).

Simpson Grinberg, Máximo 1986 “Comunicación alternativa: tendencias de la investigación en América Latina” en Simpson Grinberg, Máximo (comp.) *Comunicación alternativa y cambio social* (México DF: Premia).

Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comps.) 2004 *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política* (Buenos Aires: Continente).