

« Agradecimientos »

Mi vida universitaria implicó muchos cambios y cuestionamientos. Implicó transversalmente la migración desde mi Villa Mercedes natal a Rosario donde las despedidas y las valijas llenas de miedo e incertidumbre fueron cambiando a motivación y disfrute gracias al cariño de gente que fui encontrando.

La Carrera de Comunicación Social me demostró que uno aprende en el camino tomando sus propias decisiones, que girar el timón es conocerse, perdonarse y seguir...

A quienes primero tengo que agradecer son a mis dos padres, Daniela y Osmar que siempre estuvieron acompañándome con todo el amor y la paciencia posible.

A Melba y Gladys que fueron mis “mamás rosarinas” y supieron brindarme cariño y comodidad en una época difícil de adaptación.

A Lore, Debo y Giuli hermanas de la vida unidas por la fcpolit.

A las hermanas Pontelli que me brindaron su casa como si fuese la mía.

A Mari, Mica, José por ser amigas, compañeras y colegas increíbles en cada paso.

A Belu, mi primer *match* amistoso en la carrera de comunicación.

A Guan, que bajo su compromiso, arte y manera de ver el mundo me hizo admirarlo y disfrutar aún más el camino académico recorrido.

A Leo y Karen, compañeros que se transformaron en amigos.

A mi novio, Gustavo que no paro un segundo de alentarme, motivarme y estar acompañándome desde un cariño insuperable.

A mi directora de tesina, Leticia Rigat quién supo guiarme, orientarme y enriquecerme con todo su conocimiento sobre la investigación abordada.

Finalmente quiero agradecer a la Facultad Pública que me dotó no sólo de conocimientos sino también de valores. Una institución a la cual quiero y que será siempre parte de mi identidad no solo profesional sino personal.

Pienso firmemente que la comunicación es transformación y debemos ser cautelosos y responsables para con ello.

« Abstract »

El tema de esta investigación es un análisis sobre el colectivo fotográfico M.A.f.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados) y la construcción de sentido que realizan a través del ensayo fotográfico. Este estudio procura analizar el tratamiento que le dio M.A.f.I.A a la cobertura y publicación de la protesta por la reforma previsional que aconteció en diciembre del 2017 en las inmediaciones del Congreso de la Nación. Tal reforma implicó un recorte presupuestario en seguridad social modificando el sistema de jubilaciones y pensiones (ver Anexo 1).

Dicha cobertura se publicó en la página de Facebook de M.A.f.I.A el 14 de diciembre de 2017 con un álbum titulado “Ajuste y represión” el cuál consiguió 6,600 reacciones y se compartió 8,900 veces¹

La elección del tema que se estudiará es producto de motivaciones personales, por indagar de qué manera M.A.f.I.A desde su labor fotoperiodística, construye sus relatos visuales y los da a conocer en los nuevos espacios de las redes sociales, que han modificado la circulación periodística.

Lo particular de este trabajo, con respecto a otros, radica en que el grupo fotográfico seleccionado para analizar no pertenece a un medio hegemónico, sus registros no se encuentran limitados por línea editorial, siguen una formación “independiente” y tienen un modo de trabajo horizontal. Además sus trabajos se publican mayormente en sus redes sociales y página web²

Esta investigación intentará sumar un aporte al conocimiento general sobre los estudios comunicacionales en postfotografía y los colectivos fotográficos

¹ Referencia: captura de pantalla. Ver anexo 2

² Referencia: ver Entrevista a M.A.f.I.A realizada por la autora. Ver anexo 3

independientes, realizándose en base a un análisis de caso, debido que es importante pensar cómo se generan en la actualidad nuevas formas de producción, circulación y recepción de las imágenes de información. Por ello también se hará un abordaje desde la teoría semiótica de los discursos sociales que desarrolla Eliseo Verón.

Palabras claves: FOTOGRAFÍA - COLECTIVOS FOTOGRÁFICOS - MOVIMIENTO ARGENTINO DE FOTÓGRAFOS INDEPENDIENTES AUTOCONVOCADOS - POSTFOTOGRAFÍA - NUEVAS FORMAS DE CIRCULACIÓN DE LA IMAGEN - MEDIOS ALTERNATIVOS

« Índice »

« Índice »	5
« Introducción »	8
Capítulo I	
« El valor social de la fotografía y las discusiones en torno a su objetividad »	15
1.1 Entorno a los estudios sobre fotografía	15
Capítulo II	
« Fotoperiodismo y fotografía documental. Su función social »	24
2.1 El carácter documental de la fotografía	24
2.2 Fotodocumentalistas y fotoperiodistas	27
2.3 El momento decisivo	29
2.4 La foto molesta contra el poder	29
Capítulo III	
« Nuevas formas de circulación de la fotografía: la era Postfotográfica »	34
3.1 Hiper-mediatizados	34
3.2 Redes sociales: nuevas formas de producción y acceso a la información.	36
3.3 La era Postfotográfica	39
Capítulo IV	
« La construcción desde lo colectivo »	41
4.1 Una aproximación hacia colectivos y acción fotográfica en Argentina	41
4.2 M.A.f.I.A: el comienzo	47
4.2 La autogestión en acción	50
4.3 “Lo mostramos como lo vemos”	52
4.4 M.A.f.I.A y su identidad colectiva	54
4.5 La horizontalidad de información en M.A.f.I.A	54
Capítulo V	
« Ajuste y represión: análisis de las imágenes »	59
5.1 El contexto de las fotografías: La protesta por la Reforma Previsional	59
5.2 Análisis del corpus seleccionado	60
5.3 Ajuste	63

5.5 Y lucha	76
Capítulo VI	
« Reflexiones finales»	85
Referencias Bibliográficas:	88
Anexo 1:	94
El Contexto de la Reforma previsional	94
Antecedentes	95
Debate legislativo	95
La Reforma Previsional	97
Anexo 2:	100
Captura de pantalla de la publicación del álbum: “Ajuste y represión” hecho por M.A.f.I.A en sus redes sociales	100
Anexo 3:	101
Entrevista I a M.A.f.I.A	101
Entrevista 2	108

« Introducción »

El proceso de investigación, en este caso, comienza con la identificación de la temática “Grupos fotográficos independientes y postfotografía” como área de interés.

La fotografía posee una absoluta vigencia como soporte de la información (Brook y Menajovsky, 2018). Se impone con fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico y se ve abarrotada en el espacio digital. Este último ha mutado la forma de circulación discursiva, alcanzando una nueva complejidad donde la presencia del acontecimiento se muestra con una inmediatez inigualable gracias a la interfaz, con la que accedemos a estos discursos usando dispositivos móviles (teléfonos, netbooks, tablets, etcétera). Las nuevas tecnologías de comunicación crearon un escenario de democratización de la información estableciendo una vidriera mucho más amplia y accesible para los medios emergentes. Los grandes medios ya no son los únicos productores ni mediadores privilegiados de la información.

Cómo explica Pérez Fernández, los diversos medios hegemónicos se vieron atravesados por una crisis de legitimidad. Las jornadas de diciembre del 2001 en Argentina, bajo la luz de la confrontación social, permitieron que surjan medios alternativos de información y de contrainformación. Las radios comunitarias fueron las pioneras en conducir la necesidad de elaboración propia de información desde los sectores populares; ocurrió lo mismo en el terreno de la imagen, donde se visibilizaron grupos que realizaban prácticas alternativas en fotografía desde antes de que se produzca el estallido.

En Argentina, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522. Año: 10.10.09) brindó un marco normativo a la emergencia de nuevos sujetos de información, al reconocer el derecho de diversos colectivos sociales al producir y

difundir información sobre temas que les conciernen. Un elemento central de la modificada ley (modificada el 06.04.2016)³, es la consideración del acceso a la información como un derecho humano. El otro es la concepción de las personas y organizaciones no sólo como consumidores, sino también productores y difusores de contenidos. Carlón menciona con respecto a los medios convergentes:

“No solo Twitter o Facebook son medios, sino que, en realidad antes que redes sociales son redes de medios (Carlón, 2012). Estos medios son principalmente “individuales” y permiten a los sujetos enunciar en espacios públicos gracias al histórico proceso de “ascenso” de los sujetos en la historia de la mediatización. Los “nuevos medios” convergentes se diferencian de los anteriores principalmente porque, además de permitir enunciaciones broadcast (uno a muchos) y de “arriba abajo”, permiten, a diferencia de los masivos, que desde “abajo” se puedan hacer circular discursos por espacios públicos”. (Carlón, 2016: 20).

El colectivo fotográfico que aquí interesa estudiar es M.A.f.I.A, el cual se presenta a sí mismo como un colectivo de fotógrafos donde cada pieza fotográfica se despoja de autor individual y donde en vez de jerarquías hay distintos roles en la elaboración conjunta, creando un ensayo en el ámbito de la fotografía. Fue Eugene Smith quien definió las características del ensayo en el ámbito de la fotografía, fundamentalmente señalando como rasgo dominante del género la búsqueda del *otro*, una disposición para la alteridad que difumina las fronteras entre el sujeto que fotografía y el objeto fotografiado (Smith en Vázquez Escalona, 2011: 302). El activismo en este colectivo se presenta bajo una mirada crítica hacia los medios y como solidaridad en la producción de fotografías que brindan visibilidad de problemas sociales marcando una identidad. Realizan, a la vez, un valioso documento social que construye una memoria colectiva y cumpliendo con lo que menciona Monsiváis (1981) sobre la

³ En la siguiente nota se habla que la ley ha sido derogada, en realidad la ley se modificó en sus aspectos esenciales es decir, en su carácter antimonopólico, por lo cual se utiliza el verbo “derogó”. “El Congreso puso punto final a la ley de medios del kirchnerismo”: <https://www.infobae.com/2016/04/06/1802437-el-congreso-puso-punto-final-la-ley-medios-del-kirchnerismo/> Recuperado el: 03.10.2019

fotografía en la que además de ser una técnica que capta la belleza, también es un modo de recuperar la armonía en lo declaradamente árido e inarmónico.

A través del corpus seleccionado abordaremos la producción de sentido que hay en esas fotografías. Eliseo Verón dirá que:

“Toda producción de sentido, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida de todo estudio empírico de la producción de sentido (...) Partimos de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material que son fragmentos de la semiosis. El soporte material, lo que llamamos un discurso no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (Verón 1987: 126).

El análisis del discurso puede situarse en dos posiciones en relación a un conjunto dado: la producción y el reconocimiento. Estos son los dos polos del sistema productivo del sentido. Y la circulación es el proceso de desfase entre ambos, que puede tomar diferentes formas según se tenga en cuenta el tipo de producción del discurso o sus efectos. Se deben considerar los aspectos ideológicos del discurso y sus condiciones si se quiere analizar la producción del mismo. Por otro lado, si se analiza el reconocimiento se debe prestar atención al poder de un discurso y sus efectos (Verón, 2004).

En este sentido trataremos de abordar las diferentes gramáticas de producción de sentido presente, sin olvidar que en la red infinita de la semiosis, toda gramática de producción es examinada como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento.

Esta tesina no tiene la intención de probar hipótesis o revalidarse, sino que pretende realizar un estudio crítico interpretativo y analítico del trabajo de colectivos independientes de fotógrafos en Argentina para pensar la lógica de M.A.f.I.A y su relación con las nuevas formas de circulación.

Esta investigación pretende reflexionar en torno a la relevancia de la fotografía, como dispositivo transversal de comunicación y el uso crítico de esta.

Se podría partir de los siguientes interrogantes: ¿Qué es un grupo independiente de fotógrafos? ¿Qué antecedentes hay en la Argentina? ¿Por qué M.A.f.I.A sale a la calle a fotografiar? ¿Cómo hacen circular estas imágenes los fotoperiodistas independientes? ¿Cómo M.A.f.I.A construye un ensayo fotográfico de la protesta social en diciembre del 2017?

Bajo el objetivo de indagar acerca del colectivo de fotógrafos "M.A.f.I.A" y los recursos que utilizan en la construcción del ensayo fotográfico y las nuevas formas de circulación de la imagen, floreció el deseo de profundizar diversas nociones en relación a ella. Con ese fin nos planteamos responder los siguientes objetivos específicos para poder realizar un abordaje completo:

- Reflexionar en torno a la función crítica de la fotografía en la actualidad.
- Reflexionar sobre las nuevas formas de circulación de las fotografía en las redes sociales.
- Indagar sobre los grupos independientes de fotógrafos que surgieron en Argentina en periodo democrático.
- Observar y describir el surgimiento de M.A.f.I.A como grupo independiente de fotógrafos tras el año 2012.
- Analizar las 21 fotografías que integran el álbum "Ajuste y represión" de la cobertura por la marcha de la reforma previsional en 2017.

Para poder realizar esta investigación lo hicimos a través de una lectura crítico-interpretativa de la bibliografía junto con un análisis analítico de las

imágenes, a partir de una metodología socio-semiótica mediante la cual se indaga sobre la constitución de colectivos fotográficos y su capacidad de producción de sentido a través de su accionar como fotógrafos en el contexto de los nuevos medios de comunicación digital.

Para este estudio se elaboró un acercamiento teórico a los conceptos relacionados con la formación de colectivos fotográficos en Argentina a partir de los años 1990 hasta 2012, estudiada principalmente por Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik.

Se enmarcó teóricamente el objeto de estudio, ubicándolo principalmente dentro de la teoría de la mediatización, revisitada en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo del cual hace tratamiento entre otros Carlón, Scolari, Brea, Prada, Valdetaro.

El espacio discursivo en donde circulan las fotografías influye en la interpretación de la imagen y la relación que el receptor establece con ellas (Rigat 2015:153). La producción y circulación de imágenes fotográficas de colectivos fotográficos se realizan de modo independiente; esto las ubica en uno de los ámbitos de producción de discursos alternativos a la de los medios masivos de comunicación.

La incorporación de la tecnología digital modificó el proceso de producción de la imagen y el de su almacenamiento, hubo un cambio y evolución de algunas técnicas en el proceso de producción y ello desencadenó una extensa y variada lista de impactos en el ámbito de la circulación y el consumo. Hoy en día los internautas disponen de verdaderos medios de comunicación pudiendo intervenir en la vida social. Carlón es consciente del poder que tienen las redes sociales en este contexto:

“Es en estos espacios que no son neutros que realizan como sujetos activos múltiples operaciones: opinan, comparten, y se apropian de contenido que les interesan. Estos medios son multidimensionales, es decir, habilitan el desarrollo de comunicaciones horizontales entre internautas y semejantes. Son ascendentes porque permiten a quienes no

podían hacerlo, amateurs excluidos de la circulación discursiva, publicar, comentar, compartir, apropiarse de los discursos mainstream, difundirlos, etcétera” (Carlón, 2012:45).

En el espacio híbrido de la sociabilidad digital fluyen infinitas fotografías provocando una superabundancia visual. Fontcuberta (2016:10) describe el carácter postfotográfico con la siguiente caracterización: “Como si fuesen impelidas por la tremenda energía de un acelerador de partículas, las imágenes circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, peligrosas...”. Hay una inmediatez y facilidad en la transmisión de información gráfica en redes sociales la cual no está atravesada por filtros o líneas editoriales que podrían, por intereses económicos o de poder, limitar la circulación de estos discursos. En este contexto la fotografía se presenta como acreditación de resistencia y heroísmo y las fotos se difunden en una expansión viral cuyos efectos contribuyen poderosamente a la agitación social y política.

Es así que la cámara actúa activamente y los grupos fotográficos profundizan el carácter militante de la práctica fotográfica: “Están por una estrategia totalizadora dentro de un proyecto de transformación, en lugar de una que apunte a la reproducción”(Pérez Fernández, 2007) la mayoría se identifican con sectores de la sociedad desfavorecidos y comienzan un trabajo visualizador de sus condiciones: “Más allá del carácter documental de sus producciones, consideran que su trabajo tiene que ver con reivindicar a la fotografía como una forma de expresión” (Pérez Fernández, 2007).

Comenzaremos el primer capítulo de nuestro trabajo especificando el valor social de la fotografía y la discusión sobre su objetividad, como huella real de lo que ha sido. Situados en un contexto donde la digitalización de la imagen cuestiona constantemente la credibilidad de la misma, nos aproximamos a diferentes miradas que envuelven a la imagen digital y a su crisis de indicialidad.

En el segundo capítulo, analizaremos la función social de la fotografía documental y su papel testimonial de los acontecimientos profundizando en la reflexión sobre el compromiso que mantiene con la realidad que muestra. Del mismo modo nos explayaremos, además, acerca del rol del fotógrafo documental y la diferencia entre el trabajador de prensa o fotoperiodista haciendo una escisión entre fotoperiodismo y fotodocumentalismo.

Durante el tercer capítulo analizaremos las nuevas formas de circulación de la fotografía, cómo en la era de la comunicación digital se facilita la producción, participación y circulación de la información. Agregando que esta red de medios permite conexiones y organizaciones que no hubieran sido posibles en otro contexto tecnológico comunicacional, propiciando no solo la formación de grupos independientes, sino también la acción y movilización.

En el cuarto capítulo reflexionaremos sobre la constitución del grupo fotográfico M.A.f.I.A

Por último, confluimos todo el recorrido en el análisis de nuestro corpus elegido. Para ello seleccionamos las fotografías que integran el álbum de M.A.f.I.A “Ajuste y represión” (2017).

Reflexionar el rol que cumplen los fotógrafos independientes tomando el ejemplo de M.A.f.I.A es relevante para visibilizar la obligación que tienen estos como comunicadores de los hechos.

Capítulo I

« El valor social de la fotografía y las discusiones en torno a su objetividad »

1.1 Entorno a los estudios sobre fotografía

“El nacimiento de la fotografía coincide con el del ferrocarril, el telégrafo, la máquina a vapor y la imprenta, entre otros ejemplos de los avances tecnológicos como grandes desarrollos de la era moderna que fueron modificando nuestras relaciones espaciales y temporales con el resto del mundo. Estos cambios, de un tiempo de lo inmediato y una modalidad de lo reciente, generaron no sólo una modernización tecnológica sino una modernización social.” (Casullo, 1999: 9 - 22).

En el año 1839, luego de varios intentos, la fotografía era presentada en sociedad como el nuevo proceso técnico que podía ofrecer el más alto grado de imitación sin la intervención de la mano del hombre. La imagen fotográfica estuvo en el centro del proceso de la modernidad donde su invención supuso “la culminación de décadas de experimentación con los medios visuales de comunicación en su esfuerzo por encontrar un medio de representación más rápido y exacto que los ofrecidos por las artes visuales tradicionales”. (Mirzoeff, 2003: 101).

El dispositivo fotográfico irrumpe en la sociedad como el medio más fiel para representar la realidad desterrando el lugar que era ocupado por la pintura. Hasta ese momento el método pictórico había sido el mejor recurso para imitar al referente.

“La fotografía supuso, con su reproducción mecánica de las apariencias, un relevo para la pintura en su tarea de testificación del mundo. Hecho

reforzado porque la fotografía ni en sus prácticas más volcadas hacia la abstracción puede librarse de su dependencia con lo real visible, mientras que la pintura quedaba libre, en principio, para liberarse de la rémora de la figuración.” (Sontag, en Zunzunegui, 1992: 134).

Los avances tecnológicos que se sucedieron fueron modificando el dispositivo fotográfico. Desde la primera técnica que se institucionaliza con el daguerrotipo, donde el problema de la imagen no era captarla sino fijar la imagen, evolucionando a otras técnicas menos costosas y más democratizantes con las que la gente comienza a tener más retratos. Se empieza a difundir una manera de representación: la fotografía comienza a ser un gran arte en donde clases medias y clases bajas pueden acceder a medida que se va abaratando su uso.

Con la cámara hogareña de Kodak nace la fotografía familiar, propiciando la realización masiva de tomas que antes quedaban limitadas al estudio profesional e instaurando la relación entre fotografía y ocio. El comercio de imágenes fue reemplazado por el de compra y venta de aparatos para obtenerlas. “Cualquiera que sea capaz de tocar un timbre y de hacer girar la llave en la cerradura también es capaz de sacar fotos con este aparato” (Hassner, 1988)

Diversas “máquinas de fotos” comienzan a circular en el día a día social de la familia constituyéndose éstas en piezas fundamentales para captar momentos “para no olvidar”. La polaroid, las cámaras fotográficas analógicas a rollo, las cámaras digitales compactas o réflex fueron adoptadas en la cotidianidad y profesionalmente.

La fotografía adquiere valor social y económico por su condición de “imagen”, a la cual se suma una presunción de objetividad. El potencial retórico de la imagen fotográfica, su posibilidad de persuadir, se asienta en el hecho de que cuando la contemplamos creemos saber con certeza lo que representa. Cuando, en realidad, sólo tenemos un instante, un encuadre, una mirada del acontecimiento o personaje representado. A continuación abordaremos discusiones que se han dado en torno a su condición de huella de lo real.

Las fotografías según Barthes (1989) demuestran una constatación del registro que la diferencia con otros medios de producción de imágenes. El autor sostiene que en toda fotografía existió un referente real. Lo menciona en su noema principal “Esto ha sido” (Barthes, 1989:122). En efecto, la fotografía se carga de evidencialidad siendo huella del referente real que se ha encontrado delante del dispositivo.

Susan Sontag retoma la característica de evidencia que posee la fotografía pero también hace una articulación con el conocimiento de los acontecimientos. La fotografía resulta un modo de certificar la experiencia, convertir la experiencia en una imagen más allá de la verdad o falsedad del acontecimiento fotografiado.

Schaeffer analizó la fotografía desde una visión pragmática, especificando el aspecto icónico-indicial de la imagen. Leticia Rigat (2019) lo explica con esclarecimiento:

“El autor, retomando la definición de signo de Peirce (1987), advierte que no debemos olvidar que la fotografía se constituye mediante la combinación de tres dimensiones: representamen, interpretante y objeto; según lo cual: el signo (imagen foto) representa algo (su objeto) para alguien (su interpretante) quien hará predominar en el acto receptivo la temporalidad o la espacialidad de la imagen fotográfica.” (Rigat, 2019:197).

La relación entre lo que vemos en la foto está directamente vinculada con la realidad representada, según Schaeffer: “La analogía entre la imagen fotográfica y la percepción común garantiza la traducibilidad del campo de la imagen en campo perceptivo que, a su vez, ancla la imagen en el campo lógico de la realidad”. (Schaeffer, 1990: 29)

Schaeffer explica que hay una distancia temporal en la fotografía, entre el acto de producción y la recepción, distancia que nace del saber que “el icono es la retención visual de un instante espacio - temporal real, el tiempo fotográfico es (...) el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión” (Schaeffer, 1990: 45).

Dubois diferencia tres formas interpretativas en torno a la relación de la fotografía y la representación de la realidad. La primera es la foto como un espejo del mundo donde toma en cuenta la semejanza de la fotografía con la realidad: “El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un “análogo” objetivo de lo real. Es por esencia mimética”.

(Dubois, 1994:20)

En el siglo XX el discurso de la mimesis deja paso al del código y la reconstrucción. La fotografía como transformación de lo real. La foto deja de ser un mero espejo para transformarse en un instrumento de interpretación culturalmente codificado . Se manifiesta así una consideración de la imagen fotográfica como “un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado”

(Dubois, 1994: 20)

En la tercera forma de interpretación se plantea la fotografía como huella de lo real, existiendo una marca física del referente que estuvo presente en un tiempo y espacio determinado el cual se imprime en la película fotosensible. En este sentido, la fotografía, para Dubois, se sitúa en la categoría de signos que Peirce define como index.

En base a estas posiciones, se destaca la cuestión del dispositivo técnico indicial como clave para entender los procesos de reconocimiento de la fotografía como imagen distinta a otras producidas por otros medios de representación. Destacamos la idea del recorte, que hace el acto fotográfico donde la imagen se constituye en el cruce espacio-temporal, en el que se fija un instante.

Fontcuberta señala que la fotografía hizo que la pintura cambiase de rumbo, pero no la sacó del mapa. En cambio señala que con la postfotografía hubo una disrupción invisible en donde los usuarios no han notado cambio alguno. (Fontcuberta, 2016: 26)

La popularización de cámaras digitales, escáneres y programas de procesamiento gráfico y retoque de imagen como lightroom, photoshop y demás, avivaron la certeza de que la fotografía, en ese entonces, inaugura una nueva etapa: “Una fotografía construida mediante un mosaico de píxeles directamente intervenibles desbarataba los mitos fundacionales de indexicalidad y transparencia que habían sustentado el consenso de credibilidad en los productos de la cámara. Para la fotografía digital la verdad constituía una opción, ya no una obstinación” (Fontcuberta, 2016: 26)

Estas transformaciones, conllevan una crisis en la fotografía como testimonio incuestionable de la realidad posicionándose, hoy día, entre quienes postulan que la fotografía ha muerto y quienes la consideran en su etapa de mayor esplendor.

Carlón señala que vivimos en una época donde se marca el fin de la inocencia y de crisis de indicialidad, donde toda fotografía puede ser editada y alterada. El autor culpa a los internautas de consagrar una indicialidad débil, siempre a punto de ser puesta en discusión (Carlón, 2016: 49). La indicialidad ha sido definida como la cualidad intrínseca de la fotografía. Lo que ponen en cuestión aquellos que plantean una debilidad en la imagen “fotográfica” digital, es la existencia de un referente real. Pérez Fernández menciona que la reversibilidad, la posibilidad de generar una imagen “fotográfica” referencial de un referente inexistente, es la principal propiedad que destacan aquellos que separan tajantemente la fotografía analógica de la digital.

Más allá de los avances tecnológicos que se dieron a lo largo del tiempo, las posibilidades de tergiversar una imagen ya existían desde su nacimiento. Siempre existió información falsa, o acotada a un punto de vista determinado. Desde los inicios de la fotografía el fotomontaje, la determinación de los planos, el ángulo y la puesta en escena. Fueron temas de discusión ante la imagen como verdadera interpretación de la realidad.



Imagen 1. 1982- Una Madre de Plaza de Mayo y un policía durante la Marcha por la Vida

Fototeca A.R.G.R.A

Foto: Marcelo Ranea



Autor: Marcelo Ranea. Portada del diario *Clarín* del 6 de octubre de 1982. Fuente: Blaustein y Zubieta

La fotografía anterior (imagen 1) ocupó la portada del diario argentino *Clarín* a principios de octubre de 1982 y fue ampliamente desplegada por otros periódicos a nivel internacional. La imagen, captada el 5 de octubre de 1982 se produce cuando un grupo de madres intentó pasar a la Casa Rosada para entregar un petitorio sobre

sus hijos desaparecidos al presidente de facto, general Reynaldo Bignone, y la policía montada se los impidió. En la foto puede verse el supuesto abrazo del comisario-policía Carlos Enrique Gallone y Susana de Eguía, Madre de Plaza de Mayo.

No hay en la imagen elementos reconocibles que permitan cuestionar la existencia del abrazo, esta misma foto la uso Clarín construyendo un mensaje mediático de supuesta reconciliación entre los dos grupos antagónicos, la publica en su tapa señalando: “En la foto un oficial de policía consuela a una de las asistentes”. Luego de su viralización las Madres de Plaza de Mayo desmintieron esta interpretación y se puede comparar en otras fotos tomadas desde otros ángulos en el mismo momento. La madre que está siendo supuestamente abrazada en la foto tenía un ataque de nervios y quiso pegarle en el pecho al policía que les impedía avanzar hacia la Plaza de Mayo. El oficial la agarró para detenerla y, sabiéndose rodeado de fotógrafos, creó ese gesto ficticio.

La foto en cuestión ilustra sobre los límites de la imagen como prueba verídica del acontecimiento y plantea la necesidad de cotejar con otros vestigios documentales. Según Ranea, el fotógrafo autor, plantea que lo objetivo que hay en la foto únicamente es el objetivo a través del cual se toma. Todo lo demás en una imagen es opinión. (Del Castillo Troncoso: 209)

Sin embargo, tomando a Ritchin, quedarnos todo el tiempo en la subestimación de lo real en la fotografía produce una desestabilización en cuanto registro fiel de lo visible, su nueva flexibilidad la conecta con otros enfoques que antes habían sido rápidamente rechazados o considerados imposibles (Ritchin, 2010:67). Los avances tecnológicos, digitales necesariamente redefinen condiciones de adaptabilidad, producción y movilidad en las comunidades.

Fontcuberta aclara que la postfotografía no impugna los valores de la fotografía documental, sino que insufla energías renovadoras en sus metodologías y enfoques. El modus operandi puede cambiar, pero persiste la voluntad de entender la realidad y sus tensiones. (Fontcuberta, 2016: 150).

La misma conectividad brinda la posibilidad de potenciar un ecosistema comunicativo y artístico basado en nuevas formas de comunidades virtuales colaborativas que provocan operar entre micropolíticas identitarias, microhistorias y visibilidades no hegemónicas como sucede ante la exposición de fotografías que escapan de intereses de grandes corporaciones de parte de los colectivos fotográficos independientes. Es conveniente legitimar el rol de la imagen digital en la actualidad para captar la realidad.

Nunca se han producido tantas fotografías en la historia de la humanidad, por lo que no resulta muy coherente hablar del final de una forma de expresión, cuya continuidad viene marcada por una necesidad social y cultural, como ha sido señalado por Batchen (2004), entre otros autores. La digitalización es un fenómeno que afecta a todos los medios de comunicación, del que no puede ser desligado el medio fotográfico. Son expresiones, en definitiva, que llevan implícita la confianza en un trayecto teleológico de la historia de las representaciones icónicas, y la creencia en un determinismo tecnológico bastante radical. Retomamos las palabras de Pérez Fernández (2012) la cual sostiene que mientras los usos sociales de la fotografía digital continúen más o menos por las mismas sendas que los de la fotografía analógica, entonces el conocimiento y el vínculo con el mundo no habrán cambiado de modo sustantivo.

Capítulo II

«Fotoperiodismo y fotografía documental. Su función social»

“Fotografiando perseguimos quimeras. Hasta algunas veces hemos creído ingenuamente que podríamos cambiar el mundo o por lo menos influir en él. Vano intento. Normalmente, los seres sensibles que aprecian las obras de expresión no son los mismos que rigen el mundo, salvo honrosísimas excepciones”.«Alicia D’Amico»

2.1 El carácter documental de la fotografía

Georges Didi Huberman (2007:2) sostiene que hay imágenes que “tocan lo real”, se pregunta qué ocurre en ese contacto y responde:

“La imagen arde en su contacto con lo real. Se inflama, nos consume a su vez [...]. Nunca, al parecer, la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto, [...] la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes”.

La sociedad se enfrenta todo el tiempo a nuevos problemas, con repercusiones globales que se reflejan en los medios de comunicación. Estos últimos se hallan cada vez más concentrados en pocos grupos empresariales y es en base a sus líneas editoriales definidas que se generan los contenidos visuales, los cuales deben ser un

elemento más de la estrategia para constituir un velo a la realidad significativa del mundo: “Quien controla el sentido de las cosas, controla las cosas” (Baeza, 2009).

¿Pero qué sucede con aquellos que se corren de esta lógica de reproducción y fundan su trabajo desde su perspectiva tomando a cada fotografía expuesta como una singularidad, un testimonio y una descripción?

Lo documental, según la RAE, es el adjetivo de aquello que se funda en documentos reales, otra acepción de la palabra se refiere a las películas cinematográficas o fotografías que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos tomados de la realidad. Desde hace tiempo existen muchas discusiones teóricas con respecto a la fotografía documental tradicional, sobre la confiabilidad que ella reproduce y retrata.

Dorothea Lange sostiene que las fotografías son índices, son huellas que han dejado una realidad y como tales necesitan manifestar una autoría a la que Roland Barthes resume en su frase: “yo he estado ahí”; la autora sostiene que la fotografía documental registra la escena social de nuestro tiempo. Refleja el presente y documenta para el futuro. Su foco es el hombre en relación con la humanidad, se basa en sus propios méritos y tiene validez en sí misma. (Lange en Indij y Silva, 2017).

El concepto Documental surge en 1926 acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson y vino a denotar una formación discursiva que buscaba diferenciarse de las ficciones. Al hablar de Documento nos referimos a algo como portador de información, que trae consigo la inscripción y el registro de un hecho verificable (Ledo en Rigat, 2015:153)

La *Internacional Center of Photography* de Nueva York en 1984 definió a la fotografía documental como “aquella en la que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiesen sido de no haber

estado presente el fotógrafo”. Según esta definición, el documentalista es aquel que está presente pero no interviene o lo hace sin evidenciar su presencia en la imagen. John Tagg señala que, desde sus comienzos, la fotografía se incluyó en lo que Foucault caracterizó como un nuevo régimen de verdad con que la burguesía asumió y justificó su poder en el nuevo esquema político que sucedió a las monarquías absolutistas. Tagg encuentra en algunos de los usos tempranos de la fotografía un espacio de análisis para observar el proceso social instituyente de la relación entre fotografía y verdad: “El uso de la fotografía en el trabajo policial y la inserción de la fotografía en estructuras legales es lo que ofrece una visión privilegiada de la organización del régimen de la verdad fotográfica en nuestra sociedad” (Tagg, 2005:124)

Leticia Rigat (2017) nos acerca al documentalismo analizando tres etapas, diferenciando tres momentos en cuanto al pensamiento sobre el foto documentalismo: una etapa moderna, posmoderna y contemporánea.

En la primera etapa Moderna, preponderaba la idea de un referente real, donde el autor quedaba aislado y no intervenía en su representación más que en aspectos mínimos, necesarios para tomar la fotografía.

La práctica documental intentaba clasificar un tipo de imágenes que buscaban diferenciarse de las ficciones, las cuales debían realizarse a través de un registro directo sin ningún tipo de intervención. “Un punto crucial que se relaciona con la presencia de un dispositivo técnico de registro a partir del cual la imagen es interpretada como la inscripción de lo real en un material fotosensible” (Rigat,2017:66)

2.2 Fotodocumentalistas y fotoperiodistas

John Grierson en su artículo *Postulados del documental* (John Grierson, 1932) opone el documental a los productos del mercado cinematográfico de estudio y de los medios informativos. Y fundamenta la distinción en los tiempos dedicados tanto a la producción como a los tiempos de difusión y de la mirada del espectador/a, los tiempos necesarios para profundizar tanto en la composición como en la lectura de la imagen.

“Con su ojo para hacer dinero (que es casi su ojo único), pegado igual que los noticiarios ante públicos vastos y veloces, evitan, por un lado, la consideración de un material sólido y escapan, por otro lado, de la consideración sólida de todo material” (Grierson, 1932).

El reportaje fotográfico supone que el fotógrafo comparta la experiencia cotidiana de los sujetos fotografiados durante un tiempo y que en ese contexto tome las imágenes. Son trabajos que tienen una temporalidad de carácter etnográfico, de aquí la afirmación por Ledo, de que estas producciones van en contra de la lógica del mercado de la información.

Eugene Smith definió las características del ensayo en el ámbito de la fotografía a partir de los siguientes principios: observación participante, trabajo de tiempos largos, libertad creativa y conciencia de la función activa del receptor. Pero fundamentalmente Smith señala como rasgo dominante del género la búsqueda del otro, una disposición para la alteridad que difumina las fronteras entre el sujeto que fotografía y el objeto fotografiado (Smith en Vázquez Escalona, 2011:302).

El documentalismo fotográfico es un género discursivo particular, con sus propias reglas de producción y circulación que lo diferencian del fotoperiodismo en tanto producción discursiva. De acuerdo a lo anterior podríamos hacer una escisión entre el fotoperiodismo y el fotodocumentalismo.

Los fotoperiodistas, ocupan un puesto privilegiado en la observación de los acontecimientos y, a la vez, van a su búsqueda. Son un eslabón clave del espacio que media entre los sujetos y el mundo. Pero también, suelen trabajar dentro de medios de comunicación en los que son parte de un engranaje donde pocas veces pueden incidir en las formas de publicación de sus trabajos. Sus fotos quedan necesariamente subordinadas a otros discursos, a decisiones de edición y de diseño tomadas por otros.

Sin embargo, aun cuando el documentalismo y el fotoperiodismo se desenvuelven en ámbitos prácticamente antagónicos, no son términos necesariamente excluyentes en la experiencia concreta del fotógrafo.

Achutti habla sobre la figura de quién está detrás de cámara: “el fotógrafo documental es rico por recoger y almacenar la memoria de los suyos y de su tiempo (...) No fotografía lo correcto o lo errado, lo bello o lo feo; vive en nombre de construir un documento de su tiempo (Achutti en Indij y Silva, 2017). Vemos en esta definición un rol fundamental del fotógrafo documental que asume el compromiso de testimoniar significaciones que se vuelven parte del colectivo imaginario y un discurso sobre el mundo y la vida de los hombres. El lenguaje de la fotografía documental contemporánea está basado en la imagen como arte y documento simultáneamente. Del arte tiene la noción estética. Del documento tiene la función de memoria, de archivar momentos y transformarlos en historia. Es "otra manera de contar" la historia del hombre y su mundo. Como menciona Cora Gamarnik, los fotógrafos ocupan un puesto privilegiado de observación de los procesos sociales y participan de un espacio que media entre los sujetos y el mundo (Gamarnik, 2011).

El uso de la fotografía documental se emplea no sólo para construir documentación sino también como imagen testimonial y de crítica social a partir de la estetización de la representación y una particular forma de mostración del cuerpo (Rigat, 2015).

2.3 El momento decisivo

Henri Cartier-Bresson hace tratamiento del momento decisivo, el instante en el que confluyen varias situaciones en clave de realidad, contraste e ironía. En palabras del fotógrafo: “para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho” (Cartier-Bresson, 2003:29)

Estética a través de la composición, profundidad y cuerpos que toman el pulso de su escenario. El momento decisivo que cuenta una historia y documenta “lo que ha sido”(Barthes, 1990) . La fotografía nos permite a nosotros, espectadores, detenernos en cada uno de esos instantes. Salidas de su contexto original, las fotos se vuelven visibles en un nuevo tiempo y un nuevo espacio. Cada una de estas narraciones visuales es el resultado de un encuentro entre las particulares miradas, experiencias y posibilidades de los fotógrafos y la dimensión histórica que ellos mismos atraviesan. Las fotografías periodísticas son producto de su tiempo, parten de una función esencialmente efímera vinculada a la actualidad, pero pueden volverse duraderas. “Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse esencialmente”, escribió Roland Barthes (1990). Pero aquello que no se repite, aquello evanescente, gracias a ellas se vuelve perdurable.

2.4 La foto molesta contra el poder

Hay testimonios fotográficos en el que el poder despliega diversos recursos para controlarlos y quién está detrás de la cámara con su disparo, al hacerlo protesta y lucha. Las fotos que son tomadas adquieren un gran valor testimonial. La fotografía

más allá de ser una técnica, un arte, una práctica o una ciencia, es un medio y a la vez una mediación entre los sujetos.

A continuación se ven una seguidilla de fotos del reportero gráfico Bernardino Ávila, el cual sacó durante “El verdurazo” que se llevó a cabo el 14 de febrero del 2019 en Plaza Constitución, C.A.B.A. El mismo es una modalidad de protesta que suele repetirse año tras año con la intención de visibilizar la situación crítica que vive el pequeño productor, en donde se donan cientos de kilos de verduras. El gobierno porteño mandó a desalojar la protesta de los productores de la Unión de Trabajadores de la Tierra (UTT) y efectivos de la Policía de la Ciudad golpearon y tiraron gases a trabajadores y a personas mayores que esperaban recibir algo de verdura. En esa oportunidad Ávila también fue gaseado por un uniformado, a pesar de estar con la credencial que acreditaba su trabajo como reportero gráfico del diario Página 12.

“Ese policía me está señalando y mostrándoles a sus compañeros, “es ese es ese”. Y ahí es cuando empiezo a ver que todos los policías se me vienen encima, me agarran, y este policía con su garrote empieza a pegarme; me agarran otros policías, nos ponen patadas, trompadas. La verdad que feo, lo único que yo atino es a hacer fotos a quien me está agrediendo en ese momento y son las fotos que aparecen publicadas” (Bernardino Ávila en el programa de radio “Tren urbano”⁴)

Las fotos de Bernardino Ávila: a la izquierda (Imagen 1), una anciana de saco gris y pollera azul recogiendo con esfuerzo las berenjenas que la Infantería había desparramado a bastonazos, un rato antes, por el suelo de Plaza Constitución. A la derecha (Imagen 2), los policías que señalan y marcan al reportero gráfico previo adeterlo.

⁴Bernardino Ávila en [Tren Urbano]. (22/02/2019). Programa de radio [Tren Urbano]. FM Chalet: Santa Fe, Argentina. Recuperado de: <http://fmchalet.org/bernardino-avila/> el día 17/10/2019



Imagen 1. Señora recoge berenjenas
fotógrafo



Imagen 2. Policías señalan al
fotógrafo



Imagen 3. Detienen al fotógrafo Bernardino Ávila (Foto: Barrientos de Cítrica)

Didi Huberman sostiene que fotografiar algo es volverlo visible, pero no sólo eso, es también recortarlo del flujo del tiempo. Es esa especial condición de permanencia que tienen las fotografías lo que las vuelve vehículos de memoria, material para la historia. Además, el fotoperiodismo tiene una cualidad particular, es información y

también creación, es construcción y a la vez documento. En simultáneo con su conexión con la realidad, cada fotografía contiene una potencia metafórica que permite que nuestra imaginación se expanda, que se reviven experiencias y/o se revitalicen recuerdos dormidos.

La aptitud particular de la fotografía para reproducirse y transmitirse *pese a todo* la podemos ver reflejada en el discurso del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman quien nos habla de cuatro fotos particulares que se encontraban en su muestra de imágenes “Sublevaciones”:

“En una exposición sobre las sublevaciones, nos puede sorprender mucho ver cuatro fotos pequeñas, muy pequeñas (...) Podemos sorprendernos al ver personas, montones de cadáveres apilados, en llamas, ardiendo al aire libre. Y, en un pequeño detalle, de otra foto, mujeres desnudas corriendo. Y, de hecho, estas fotos representan el antes y después de la ejecución de miles de judíos en una cámara de gas, la número 5 de Birkenau, Auschwitz-Birkenau, en agosto de 1944. Uno puede preguntarse: ¿Por qué mostrar esto en una exposición sobre las sublevaciones? Esas personas no tienen ninguna razón ni ninguna posibilidad, sobre todo ninguna posibilidad de sublevarse. Son prisioneros.

En esa organización infernal, la organización de la muerte de un pueblo entero, se elegía un grupo de jóvenes fornidos para construir los “sonderkommandos”, los comandos especiales, que eran obligados por los nazis a hacer entrar a la gente en las cámaras de gas, a sacar los cadáveres, a quemar los cadáveres, a triturar los huesos, en fin...los trabajos más horribles. Y después los mataban. Este grupo de jóvenes, un día decidió sublevarse, decidió hacer algo. Pero no tenían nada. Eran totalmente prisioneros. No tenían armas, nada de nada. Entonces su sublevación consistió en dos cosas: primero, escribieron testimonios, en secreto, que enterraron bajo tierra. Son los llamados “Manuscritos de los sonderkommandos” Son testimonios absolutamente conmovedores de estas personas que están, evidentemente, todas muertas. Y, además decidieron tomar fotografías. ¡Tarea complicada por cierto! Ni siquiera los miembros de las SS tenían derecho a sacar fotos. Robaron entonces una cámara fotográfica, la ingresaron en la zona de exterminación, la escondieron en un balde, simularon tener que reparar un sector de la cámara de gas, y entonces el que tomó la foto entró en la cámara de gas entre dos...se escondió

dentro de la cámara de gas, sacó su cámara de fotos y fotografió. Las fotos no muestran una sublevación. Pero la foto, en sí misma, es una sublevación. (...) Esto muestra que hay gente que está próxima a morir, que está segura de que va a morir y que decide, a pesar de todo, decide tomar una foto” (Didi Huberman, 2018).

Capítulo III

« Nuevas formas de circulación de la fotografía: la era Postfotográfica »

3.1 Hiper-mediatizados

Actualmente asistimos a la era de la comunicación digital. La emergencia de Internet y el surgimiento de nuevos espacios de participación - tales como blogs y redes sociales- posibilitaron el camino hacia la nueva era de la comunicación. El protagonismo está puesto en el usuario, en vista que ya no es un simple consumidor, sino que además puede ser productor y distribuidor de información.

Los internautas, disponen en las redes sociales, de verdaderos medios de comunicación y de los espacios propios de intervención en la vida social. Las posibilidades que nos aporta internet son inimaginables, entre ellas podemos decir que es un modelo accesible, cooperativo, instantáneo, flexible, descentralizado, que es, primordialmente un espacio de conectividad, una plataforma abierta al público (Vizer, 2011:25). En este sentido, internet permite abrir la ventana y exhibir con gran facilidad los registros visuales, es en este medio donde la fotografía excede su lugar limitado de guardado en la privacidad del hogar para ser materia de contenido esencial en blogs, webs y redes sociales que hoy en día construyen y extienden el espacio público.

“Enunciados que antes se emitían a la ligera hoy se lanzan en un espacio público en el que pueden tener efectos de mayor alcance y más duraderos. Las plataformas de los medios sociales alteraron sin duda alguna la naturaleza de la comunicación pública y privada” (Van Dijck, 2016:14).

Según Eliseo Verón, citado por Carlón, ya no somos una era mediática (moderna) ni mediatizada (post moderna) donde prevalecía la presencia de los medios masivos

para determinar los acontecimientos que se sucedían en el mundo siendo éstos “espejos” de lo real. A diferencia de aquellos tiempos, hoy asistimos a la expansión de un nuevo sistema de medios con base en internet que se apoya en la digitalización, la convergencia e interactividad. Ahora los internautas disponen muchas de sus prácticas sociales en función de sus propios medios de comunicación (Carlón, 2016: 45).

Una sociedad hipermediatizada “implica el cambio de las prácticas en los escenarios políticos, generando nuevas formas de acción colectiva, eventos públicos y formas de organización espontánea de grupos y masas en colectivos sociales” (Vizer, 2011:32).

Los dispositivos han penetrado en la vida social, han contribuido a una cultura participativa, una cultura de prosumidores permitiendo salir de la editorial reglamentada de los medios masivos de comunicación para participar con voz propia dentro de la producción simbólica social ofreciendo “otra” información, disponible online para difundir y hacer circular.

Hay un cambio en el paradigma informativo, ya no hay un esquema vertical “de arriba hacia abajo” sino que ahora es transversal. Como explica Carlón: “En la sociedad hipermediatizada actual cada uno de nosotros administra nuestro propio medio de comunicación: es lo que ha sucedido desde la emergencia de las redes sociales, que son tanto redes sociales como redes de medios (Carlón, 2012) Gran parte de los rasgos que venían de la sociedad posmoderna, mediatizada, perduran, dado que muchas prácticas sociales se organizan actualmente en función de la existencia de las redes; pero ahora son los sujetos, que estaban en reconocimiento, los que gracias a que se encuentran también en producción general y distribuyen sus propios contenidos” (Carlón,2015:7). Estos medios son multidimensionales, ya que habilitan el desarrollo de comunicaciones horizontales entre internautas semejantes. Y por sobre todo son ascendentes, porque les permiten a quienes no podían hacerlo, amateurs excluidos de la circulación discursiva, publicar, comentar, compartir, apropiarse de discursos mainstream, difundirlos, burlarse de ellos, etc. (Carlón, 2015).

En paralelo, la audiencia se torna selectiva promoviendo que la información sea diversificada y especializada: “la audiencia se divide a partir de las ideologías, los valores, los gustos y los estilos de vida” (Ito en Castells, 2005:372). Continuando con esto, una de las características más sobresalientes de la instalación de “lo digital”, lo que Manuel Castells (1996) llamó “la era de la información”, es la configuración del público como participante. Como mencionamos anteriormente, vemos el deslizamiento de un rol pasivo a uno activo en cuanto a la intervención de la “audiencia”.

3.2 Redes sociales: nuevas formas de producción y acceso a la información.

A partir de los cambios mencionados en el desarrollo del apartado anterior, afirmamos que en cuanto a las redes sociales, debemos reconocer que además de promover nuevas formas de producir y acceder a la información, contribuyen a la organización de colectivos sociales con un mismo interés que no se habrían agrupado, ni juntado en un mismo espacio físico tan fácilmente y sin conocerse de no mediar la utilización de las redes. Como es el caso de M.A.f.I.A:

“El colectivo surge en octubre del 2012, época en la que empezó a haber una serie de cacerolazos, cuando Ceci Estalles, una fotógrafa, va a cubrir una de esas manifestaciones. Una de las fotos que sacó la subió a su facebook personal y a raíz de eso empezó a sufrir distintas amenazas, algunas más serias que otras. A partir de ese hecho un grupo de fotógrafos nos solidarizamos con ella y decidimos que al siguiente cacerolazo, que iba a ser denominado 8N, salir a laburar entre todos, a cubrirnos colectivamente. La mayoría no nos conocíamos, tuvimos una reunión previa a esa cobertura la cual convocamos por redes donde decidimos que las fotos que saquemos iban a ir con la firma colectiva de M.A.f.I.A” (M.A.f.I.A en Entrevista 1, 2018⁵).

⁵ Entrevista por la autora. Ver más en Anexo 3

El debate por el derecho universal a la comunicación, que acompaña a Internet desde su nacimiento en los noventa, posiciona a la web entre su realidad como versión comercial y otras visiones utópicas del medio. Estar presentes en el espacio público, físico y virtual, interpelando al espectador desde una perspectiva informativa y estética, encarnó para M.A.f.I.A una salida colectiva a fotografiar más allá de las amenazas recibidas.

La horizontalidad permite el surgimiento permanente de movimientos espontáneos, las tecnologías digitales precipitan nuevas formas de organización. Lo digital señala una redistribución del poder ya que disminuye las desigualdades de oportunidades de participación. Brea hace referencia a las *comunidades web*, que se encuentran e intercambian sus producciones expresivas en la red, generando sus propios dispositivos de interacción pública, sus propios “medios”, en un ámbito independiente y desjerarquizado de comunicación: en un dominio postmedial- en el que la circulación pública de la información ya no está exhaustivamente sometida a la regulación que organiza los tradicionales medios de comunicación, estructuralmente orientados a la producción social del consenso (Brea, 2009).

Sin embargo, hay que señalar que la participación abarca un repertorio de tácticas y la organización auto-gestionada por redes digitales es solamente una expresión de las formas de participación posibles sobre plataformas de internet.

Internet se presenta como un lugar común o un espacio de encuentro, muchas veces entre sujetos alejados, permitiendo la aparición de nuevas prácticas de interacción entre las personas. Es por ello que las relaciones que se suceden entre los individuos y las tecnologías propician nuevas formas de expresión y participación social, como también, nuevas formas de apropiación del tiempo y del espacio (Vizer, 2011:23).

Internet y las redes sociales ofrecen oportunidades de participación ciudadana, los costos de participación disminuyen gracias a las tecnologías digitales que permiten una coordinación eficiente. La hipermediatización de las prácticas sociales propicia

que las luchas ya no sean forzosamente organizadas, ni requieran formalismos sino que puedan ser espontáneas, y tomar la forma de multitudes al ser convocadas por situaciones críticas (Vizer, 2011:23).

Lo digital modifica la organización, abre nuevas oportunidades para expresar voces y organizar voluntades que, como se mencionó anteriormente, expanden el espacio público. Las manifestaciones en las calles y plazas buscan visibilidad y ocupar el espacio representacional de los medios. “El fundamento principal del activismo es la visibilidad: ya sea la visibilidad externa de las realidades que se quieren ocultas o incluso inexistentes, o ya sea la visibilidad interna que hace posible que la gente se alíen y se organicen” (Marzo, 2006:8).

La producción y puesta en circulación de imágenes es un instrumento de la práctica política en general. La convergencia tecnológica e informática ha permitido que las redes sociales sean un gran espacio de visibilización. Este cambio supuso que determinados usos y prácticas de ciertas nuevas tecnologías han impulsado una mayor capacidad de los grupos activistas de todo el mundo a la hora de difundir la información, convocar las actividades y organizar las estrategias (Marzo, 2006:9).

La fotografía sigue siendo un medio por y a través del cual los distintos sectores sociales continúan preservando momentos de significación social. “La sociedad necesita imágenes que informen, analicen y transformen. Las necesita mucho” (Baeza, 2001:16), y hacerlo en nuevos espacios, donde la fotografía digital es núcleo, permite posibilidades ilimitadas de exhibición.

Carlón (2016) define a la fotografía contemporánea como un cambio de escala y de sentido en la circulación de las fotografías de la vida social, porque lo que se ha modificado son las condiciones de producción, acceso y recepción. El autor menciona que la fotografía brinda abundante y exacta información sobre una situación puntual. Dicha información es muy rápida y fácil de interpretar. Existe un cambio en el régimen de historicidad: el presentismo lleva a experimentar con otra

intensidad cada momento que se vive. Se valora el presente compartido en comunidad (Carlón,2016).

El cambio más significativo es el incremento en velocidad y facilidad de transmisión de las fotografías. En la era moderna existía un singular hiato entre el registro y la publicación de una imagen fotográfica, por un lado y su recepción, por otro. En la circulación contemporánea ese tiempo se ha reducido drásticamente y la imagen se encuentra como nunca antes atenazada en un breve lapso temporal. Con ellas nos encontramos mucho más cerca de “él está allí, ahora” (Carlón,2016).

3.3 La era Postfotográfica

En un contexto marcado por la velocidad de la información se modificaron los modos de ver, las condiciones de experiencia y percepción visual del mundo. Hoy vivimos en una Era donde la fotografía forma parte de los contenidos que recibimos por Whatsapp, Twitter, Facebook y por supuesto, Instagram. La fotografía circula con ímpetu veinticuatro horas alrededor del mundo por la red.

Como menciona Fontcuberta (2016) en las intifadas postfotográficas, los manifestantes ya no tiran piedras sino fotos: es otra forma de acreditar cuotas de resistencia y heroísmo. La facilidad e inmediatez de transmisión de la información gráfica no mediatizada por filtros piramidales activa la denuncia y la movilización.

Frente a la magnitud de la circulación actual de las imágenes, las cualidades individuales y la razón de cada pieza se disipan sustituidas por la sensación de impenetrabilidad de la inconmensurable cantidad de información en la pieza indicativa gráfica. Pérez Fernández (2012) afirma que se ha ampliado el límite de lo fotografiable, de aquello que puede y debe ser fotografiado, como también se han excedido otras formas e instrumentos de registro haciendo que el continuum en la captura de imágenes modifique el orden de lo simbólico y subjetivo . Se piensa que a

pesar de la cantidad creciente de imágenes a las que estamos expuestos, cada vez vemos menos.

Ante la supremacía de imágenes, abarrotadas a través de las redes sociales y portales de noticias se habla de Postfotografía.

La Postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual (Fontcuberta, 2016: 8) Las imágenes se nos aparecen como un flujo continuo, un desfile infinito, una energía fluyente.

“La red parece construirse en cascadas de imágenes, lo que implica que las imágenes se enhebran, desfilan y huyen, sin pausa, al tiempo que cada uno se inscribe en la prolongación de las otras, permite existir a las otras, les permite persistir, da acceso a las otras....Lo cual ilustra la elaboración continua del ciber mundo, un movimiento perpetuo donde nada, y menos aún las imágenes, se pierde, donde todo suma” (Paquet, 2015)

Las políticas de la imagen se ligan más al exceso, a la capacidad de descartarlas, sustraerlas o censurarlas. El beneficio del exceso es el acceso inmediato y exhaustivo a las imágenes. Las imágenes constituyen el espacio social de lo humano, Fontcuberta (2016) sostiene que no podemos permitirnos su descontrol, que estas se ponen furiosas y arremetan contra nosotros y que actúen como lo hacen hoy en día como un proyectil.

Capítulo IV

« La construcción desde lo colectivo »

MAfIA

Cada corazón es una bomba de relojería

4.1 Una aproximación hacia colectivos y acción fotográfica en Argentina

Durante la última dictadura cívico militar de nuestro país la imagen era superlativa, representaba un espejo de Argentina ante el mundo. Pedro Luis Raota fue el fotógrafo con mayor popularidad de aquel periodo, quién participó de campañas de difusión del régimen. El trabajo realizado por él era distribuido hacia el exterior por la Cancillería. Raota logró captar imágenes que no derivaban en discusiones de tipo ideológico, implicando en ese entonces un activo desentendimiento del contexto político el cual estaba sumergido en denuncias sobre violaciones de derechos humanos. Había una estética limitada, donde la práctica fotográfica era una actividad cultural funcional a la política represiva que impuso la dictadura. La anterior característica estaba presente en los fotoclubistas. La fotografa D'Amico desenmascara a Raota en su misma coyuntura:

“Como todos sabemos, la imagen oficial es la que ofrece cualquier gobierno, a través de sus secretarías de prensa, de sus servicios de informaciones, de sus oficinas de turismo, de sus distintos organismos, de la publicidad de gobierno. También esta imagen se difunde por medio del intercambio cultural que se efectúa con otros países a través de las embajadas (...) El poder cultural en nuestro país es el que crea la imagen del cómo queremos ser, del cómo queremos que nos vean (...) El poder

cultural coincide muchas veces con la imagen oficial, se intercambia con ella y la refuerza” (D’Amico en Pérez Fernández, 2011).

Si bien no nos explayaremos sobre el labor fotoperiodístico en épocas de la última dictadura cívico- militar argentina nos resulta interesante destacar, en base a investigaciones previas⁶, lo vital del rol de contrainformación que realizaron algunos reporteros gráficos en aquella coyuntura. Su tarea fue de fundamental importancia para conocer lo que pasó en un momento en el cual la gente sabía muy poco acerca de lo que ocurría y las preguntas eran muchas.

Con respecto a lo anterior, el labor de contrainformar, lo alternativo fue definido como relacional a lo masivo, pensado como negación y en contraposición de los medios masivos de comunicación. “Alternativo es todo medio que (...)implica una opción frente al discurso dominante” (Grinberg, 1986:41)

De acuerdo a Reyes Matta (1989), lo alternativo se encuentra en el uso específico de los instrumentos y no en estos en sí. Es decir, hay una recodificación del uso de los medios que difiere cualitativamente del uso que le da el sector dominante. A su vez, se refiere a un lenguaje alternativo mucho más creíble, asimilable e interpretable. Esto se relaciona directamente con el nivel de los contenidos: “el mensaje es realmente alternativo” ya que aborda la actualidad desde otra óptica y tiene en cuenta al receptor de manera de fomentar un consumo crítico.

“La comunicación alternativa no está determinada necesariamente por los instrumentos, por los medios para crearla, sino básica y principalmente por los contenidos y los compromisos con aquellos sectores sociales que, a nivel nacional e internacional, están postulando un desarrollo de características compartidas y solidarias”(Reyes Matta 1989: 369-370).

⁶ Tesina de Constanza Simioni sobre las fotografías de Eduardo Longoni en la última dictadura cívico-militar. Recuperado de : https://drive.google.com/file/d/0B_ZLsGGdcWjSODJJSHhJsjcwTDg/view el día 24/10/2019

Otra definición de lo alternativo es la propuesta por Vinelli (2008:5) quien la define como “la conceptualización de la comunicación alternativa como instrumento para la organización, el debate y la acción política” que también se relaciona con conceptos como autogestión y acción directa.

Contrainformar es una forma de tratamiento que los medios alternativos pueden elegir entre otras estrategias comunicativas, este objetivo y el de documentar problemáticas sociales comenzaron a tener los grupos fotográficos que aparecieron en acción a partir de 1996. A continuación recorreremos brevemente el comienzo de los principales grupos fotográficos previos a M.A.f.I.A estudiados por Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik

En nuestro país, en el terreno de la imagen en los inicios de los '80 los reporteros gráficos se constituyeron en una fuerza de oposición y denuncia de la complicidad de los medios con el terrorismo de estado; la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) comenzaría desde 1981 a exponer en sus muestras fotográficas anuales imágenes cada vez menos censuradas dando un testimonio inédito de lo que los medios ocultaban (Pérez Fernández, 2011).

Las diferentes problemáticas sociales son el desencadenante de la unión de diferentes fotógrafos en cooperativas y/o grupos sumado a la flexibilización laboral. La producción de carácter documental, en términos de su realización y circulación, sería una práctica contra-discursiva en la Argentina de los 90.

En 1996 nace la Cooperativa de Fotografía Documental y fotografía de base que comenzó a través de la organización de fotógrafos y estudiantes de fotografía que les interesaba documentar el conflicto social de la época menemista. Se empieza a gestar un trabajo de documentación social. Margarita Ledo sobre esto:

“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 la explotación material y moral pasa a llamarse de documentación social” (Ledo, 1998:21)

Esta cooperativa dió inicio a una modalidad de exposición de fotografías en parques y mostrando esa realidad “oculta” a la vista de todo transeúnte. Estos grupos van cambiando y mutando ya que resultan volátiles a los confines de los debates y posicionamientos políticos. Ante diversos problemas relacionado a lo anterior se disuelve la cooperativa y nace Fotografía de base. Los objetivos así como los grupos van modificándose y sumando nuevas expectativas, no solo ser un colectivo que confronte la limitación del campo mediático sino que se hacen parte de una lucha cuya finalidad excede la dimensión puramente ideológica, y conciben su accionar como parte de un proceso transformador. Como afirma Pérez Fernández al referirse al grupo Fotografía de base: “Están por una estrategia totalizadora dentro de un proyecto de transformación, en lugar de una que apunte a la reproducción” (Pérez Fernández, 2007:4)

Fotografía de base se disuelve en 1998 ante una mayor politización del espacio.

A medida que surgen estos grupos algunos se empiezan a identificarse con sectores de la sociedad desfavorecidos y comienzan un trabajo visualizador de sus condiciones, conflictos y los problemas de violación de derechos. Es el caso del noticiero obrero que luego se transformará en Ojo Obrero, quienes tenían el objetivo de romper el cerco informativo de los medios hegemónicos, informando sobre la situación y conflictos específicos de la clase obrera. Su producción era videográfica, donde realizaban noticieros que luego los distribuían en sindicatos, centros culturales y escuelas.

En cuanto arte también cada grupo maneja su propia impronta, algunos para llegar a la reflexión política sobre los problemas sociales confían más en el abordaje ficcional que en el documental como sucede con Ojo Obrero. Los nuevos activistas de la alteridad proponen un modelo donde no hay jerarquías sino distintos roles en la elaboración colectiva.

En el 2000 la web comienza a ser parte de este proceso convirtiéndose en el lienzo donde la calle es el escenario. Indymedia⁷ fue uno de los portales pioneros en la construcción de información combinando audios, videos además de textos distribuyendo otra manera de contar. Hacen que el soporte fotográfico adquiera una dimensión estética diferenciada respecto de la forma de circulación tradicional en la prensa gráfica. El sitio comienza a funcionar en el 2001 y alcanza su máxima cantidad de visitas el 26 de junio de 2002, cuando se producen los asesinatos de los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán⁸.

En las jornadas del estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina se puso de manifiesto las profundas consecuencias que el proyecto neoliberal arrojaba luego de diez años: los índices de pobreza, indigencia y desocupación habían llegado a niveles históricos, y las instituciones públicas fueron desbordadas. El pueblo en las calles, el surgimiento de asambleas barriales y experiencias de gestión obrera en las fábricas expresaron la continuidad y renovación de modos de lucha y de resistencia que venían desarrollándose desde mediados de la década de 1990.

Los diarios y la televisión de la hegemonía cultural dieron a conocer a todo el mundo un cúmulo de imágenes emblemáticas de la rebelión. Pero también hubo otras, generadas y difundidas por fotógrafos, videastas y cineastas quienes, solos o reunidos, intentaron formas de documentación y circulación diferentes.

Confluyen en las calles con los manifestante varios fotógrafos que documentan los sucesos, entre ellos los integrantes del grupo Argentina Arde, quienes consideran la cámara fotográfica como una herramienta de construcción que hay que aprender a usar para “llenarla de contenido social y responsable, en contra de la privatización de la mirada que imponen medios hegemónicos” (Argentina Arde en Pérez Fernández, 2006).

⁷ Surgido en Seattle (EEUU) en 1999 emparentado con la lucha antiglobalización.

⁸ Ver más sobre el caso de Kosteki y Santillán en https://es.wikipedia.org/wiki/Asesinatos_de_Kosteki_y_Santill%C3%A1n Recuperado el 21/10/2019

En 2003 surge Acción fotográfica, como producto del trabajo social que realizan en las inundaciones que se habían producido en la provincia de Santa Fe. El material de esta cobertura sirvió como prueba de lo perdido por las víctimas. El propósito de este grupo es “mostrar a los sujetos de las fotografías como compañeros del campo popular, cercano a quienes hacemos imagen a quien las ve”. El punto será nuevamente la contrainformación y la alternatividad a lo promulgado por los medios hegemónicos los cuales “estigmatizan a piqueteros, desocupados, chicos de la calle, etc”. Más allá del carácter documental de sus producciones, consideran que su trabajo tiene que ver con reivindicar a la fotografía como una forma de expresión.

Buscando participación en el proceso de construcción de unidad de los movimientos populares, con el eje en la integración, diversidad y multiplicidad se integra FODEMA, foro de medios alternativos. Se constituyen en el principal proveedor de fotografías de movimientos, agrupaciones, partidos y medios del campo popular. Este grupo cede sus fotografías gratuitamente a los movimientos en los cuales se siente representado pero venden el uso de sus imágenes a algunos medios hegemónicos, con el propósito de poder financiar gastos.

La sustentación económica es un factor donde todos los grupos debieron prestar atención. El surgimiento de Argentina photos marca un momento diferenciado de la discusión y surge la posibilidad de formar una cooperativa.

Cooperativa Argentina Photos motivados por los sucesos del 19 y 20 de diciembre y con deseos de desarrollar una fotografía de tipo “callejera” se unen y forman Sub Coop. Esta cooperativa reúne tradiciones diversas de trabajo y organización, pero sus miembros tienen el interés por continuar haciendo fotografía y que se desarrolle en y nutra en problemas sociales, además del interés comercial de estas. “Aliar la profesión y poder usar ese material para seguir teniendo una apuesta política importante” era uno de sus objetivos. La circulación de sus fotografías y reportajes abarca medios alternativos o del campo popular, publicaciones con los que la cooperativa tiene confluencia ideológica y medios del campo hegemónico del país y del exterior.

Actualmente Sub está formada por seis personas: una coordinadora, tres fotógrafos y una fotógrafa en Argentina y un fotógrafo en España. Todos están convencidos de que hoy lo más político de su trabajo no radica en hacia dónde apuntan la cámara, sino en la manera que eligen para trabajar: “Horizontalidad en la toma de decisiones, reparto equitativo de los ingresos, trabajar mucho, muchas veces ganar poco y hacer lo que nos gusta”, lo definen. Al comienzo, la firma colectiva fue una pelea. Los medios con los que trabajaban e incluso otros fotógrafos les cuestionaban esta decisión. “Firmar colectivamente implica que está tu identidad ahí”, apuntan entre todos. Pero la firma colectiva, aclaran, no significa homogeneidad de ideas ni seis pares de ojos que miran como uno, sino todo lo contrario:

“La tensión entre individuo y colectivo es algo que está vivo todo el tiempo. El acuerdo no siempre es la herramienta para crear, es la ruptura. Nosotros tenemos una firma colectiva pero dentro del grupo sabemos identificar cuáles son las cualidades y las falencias de cada uno. Eso es un tesoro secreto, algo sagrado que tenemos y que cuidamos” (Erbeta, 2013).

El activismo fotográfico se presenta bajo una mirada crítica hacia los medios y cómo solidaridad en la producción de fotografías que brindan visibilidad de graves problemas por los que atraviesa gran parte de la población. A través de estos grupos de cooperativa fotográfica es posible observar cómo la repercusión del contexto social y político general fue tiñendo las formas de organización e intervención en el terreno de la imagen en general y fotográfica.

En toda época de conflicto social la organización de los grupos permite una mayor eficacia que la que otorga la salida individual. Todos los grupos fotográficos, a pesar de los diferentes matices, estaban atravesados por la idea de cómo desde la fotografía colaborar a la comprensión y profundización del conflicto social, cómo representarlo, cómo incidir en esos conflictos.

4.2 M.A.f.I.A: el comienzo

Como vimos en el capítulo anterior las redes sociales generan no solo un espacio de visibilización sino también un mecanismo de encuentro y de acción conjunta que permiten el intercambio y la multiplicación de experiencias afines. Esto puede verse en el caso de M.A.f.I.A.

El Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs es un colectivo fotográfico que surge en Noviembre de 2012 ante la iniciativa de diez fotógrafos: Nahuel Domínguez, Ceci Estalles, Lina Etchesuri, Luciana Leiras, Nadia Lihuel, Mariano Militello, Gonzalo Pardo, Juan Francisco Sanchez, Florencia Trinchero y Nicolás Villalobos. El inicio se da en Septiembre de 2012 cuando comienza haber una serie de cacerolazos contra el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.⁹ En esta manifestación la fotógrafa Cecilia Estalles realiza un registro de lo que estaba sucediendo y vuelca su trabajo en su perfil personal de Facebook y en Revista Anfibia¹⁰ ilustrando la nota “Cacerolas: rebelión y felicidad” escrita por Máximo Badaró¹¹. El álbum de la red social iba acompañado del epígrafe: “No sabía si sacar fotos o chorear billeteras”, el mismo se vio replicado de manera masiva. A raíz de esto la autora comienza a recibir amenazas por mensaje privado y mediante una cuestionada carta documento. También el material fue censurado por las múltiples denuncias que se hicieron desde la red social. Así lo relatan miembros de M.A.f.I.A:

“Esta carta documento, pseudo legal, decía de forma indirecta: sabemos donde vivis, saca las fotos porque te vamos a denunciar. De esta manera armamos un grupo en redes sociales que se llamó en su momento “Yo banco a Ceci Estalles y a la libertad de expresión”, donde varios fotógrafos se juntaron para seguir comunicando con sus imágenes. Fue en este grupo que se tomó la decisión de

⁹ Recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/politica/comenzaron-los-cacerolazos-en-varias-ciudades-del-pais-nid1508166> el día 9/10/2019

¹⁰ Revista Anfibia es un revista digital de crónicas, ensayos y relatos de no ficción que trabaja bajo la investigación periodística y las herramientas de literatura. Fue creada en 2012 por la Universidad Nacional de San Martín, dentro de su programa Lectura Mundi. Anfibia propone una alianza entre la academia y el periodismo con la intención de generar pensamiento y nuevas lecturas de lo contemporáneo.

¹¹ Recuperado de <http://revistaanfibia.com/cronica/cacerolas-rebelion-y-felicidad/> el día 13/10/2019

salir juntos al siguiente cacerolazo que estaba pautado para el 8 de noviembre“
(Entrevista a M.A.f.I.A en Parks & Molas, 2018).

Los distintos fotógrafos que habían entrado en contacto comenzaron a intercambiar opiniones y a pensar cómo cubrir el siguiente cacerolazo en forma colectiva. Ninguno se conocía:

“No teníamos idea de quién era el otro. Así es que se da una reunión previa al cacerolazo del 8 de noviembre donde se acuerda que no pueden ir todos, sino que van a ir algunos. Ahí se dan algunos lineamientos -no teníamos mayor idea más que no queríamos estar solos en cada uno de los puntos de la concentración“ (Entrevista a M.A.f.I.A en Braude, 2014).

Es en este momento que se decide tener una firma colectiva, la cual representa el pilar fundacional de M.A.f.I.A que primeramente surge como “una idea de protección que después devino en un valor mucho más grande” (Braude, 2014).

Fue en el “8N”¹² que M.A.f.I.A salió por primera vez a *disparar* como colectivo donde decidieron puntos básicos que incluía teléfonos para estar comunicados, no moverse aislados al resto, que al regresar cada uno a su casa subiera sus fotos a un Dropbox¹³. En esta primera salida se encontraron con lo que ellos relatan como un hit: en Cabildo y Juramento, capturaron, caceroleando y reclamando por seguridad, al odontólogo Ricardo Barreda, que en 1992 asesinó en La Plata a su esposa, su suegra y sus dos hijas. (Imagen 1)

¹² El 8N es el nombre dado a una masiva movilización ocurrida el 8 de noviembre de 2012 en la Argentina, que tuvo un perfil fuertemente opositor a la presidenta Cristina Fernández de Kirchner. Las consignas y reclamos de los manifestantes estaban referidas a insultos contra la Presidenta y sus funcionarios, contra la corrupción, contra una eventual reforma constitucional, contra el impuesto a las ganancias que pagaban algunos trabajadores, contra la inflación, por una justicia independiente, por libertad de prensa, contra la inseguridad, contra las restricciones para la compra de dólares, y reclamando libertad y educación, entre otras.

¹³ Dropbox es un servicio de alojamiento de archivos multiplataforma en la nube, operado por la compañía Dropbox. El servicio permite a los usuarios almacenar y sincronizar archivos en línea, entre ordenadores y compartir archivos y carpetas con otros usuarios.

Este encuentro fundacional en terreno los sorprendió y los animó seguir con la experiencia, lo que les llevó a plantearse que querían hacia adelante. A partir de ese momento comenzaron a reunirse en asamblea y darle forma a lo que actualmente es el colectivo. El grupo de facebook había sido conformada con más de 30 personas, 16 fueron a cubrir el 8N, luego se redujo a un núcleo de 10 personas que mencionamos anteriormente las cuales se juntaban semanalmente y mantenían comunicación a través de whatsapp y redes sociales, hoy M.A.f.I.A son: Lina Etchesuri, Luciana Leiras, Gonzalo Pardo, Florencia Trincheri y Nicolás Villalobos.

4.2 La autogestión en acción

Actualmente M.A.f.I.A y sus lentes retratan todo aquello que les interesa: desmontes en Salta, Marchas del orgullo de la comunidad LGBTIQ¹⁴, el regreso de la Fragata Libertad, las inundaciones de La Plata, las compras navideñas, un encuentro de animé en el Parque Japonés, un concurrido día de verano en La Bristol de Mar del Plata, el primer aniversario de la tragedia de Once, un Vía Crucis barrial, la represión de la Policía Metropolitana en el Hospital Borda y en la Sala Alberdi, los “Ni una menos”¹⁵, inauguraciones de la exposición de la Sociedad Rural e incontables coberturas que fueron y siguen desarrollando. Estas decisiones de registrar no sólo con los temas noticiosos sino también apuntar sobre lo cotidiano y a la planificación de foto reportajes atemporales las pueden tomar ya que el mecanismo colectivo les permite una presencia que, cada uno por su cuenta, les resulta imposible. Ellos arman su propia agenda, eligen los eventos que les interesan teniendo raíz en un deseo particular o un hecho puntual.

“Nosotros podemos contar las cosas como las vemos, pero el fotoperiodista que pasa el filtro de una corporación mediática no puede hacer eso, porque

¹⁴ El término LGBTIQ está formado por las siglas de las palabras lesbiana, gay, bisexual, transgénero, transexual, travesti, intersexual y queer.

¹⁵Ni una menos es una consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015. Es un colectivo de protesta que se opone a la violencia contra la mujer y su consecuencia más grave y visible: el feminicidio.

está cumpliendo con un pedido concreto, hay una editorialización que no tiene sólo que ver con la idea o las ganas de qué se quiere mostrar. En cambio, nosotros hemos generado canales de comunicación de nuestro trabajo como a nosotros nos gusta hacerlo” (Entrevista a M.A.f.I.A en Erbetta, 2013)

Ampliando la cita anterior, la diferencia en el tratamiento de la imagen es sustancial en publicaciones que no corren contra el tiempo de una entrega pactada a determinada hora, como ocurre en grandes medios con la vorágine del mercado. Si bien las publicaciones las realizan el mismo día de la cobertura, cuentan con más tiempo para su producción.

Actualmente hay un acento fuerte en sus coberturas marcadas por una mirada de gafas violetas¹⁶ donde hay especial atención y visibilidad a las luchas, reclamos de disidencias sexuales y de género.

El colectivo fotográfico no tiene ninguna línea editorial que determine un cierto enfoque en el tratamiento de la imagen; lo que no quiere decir que sean objetivos. Con respecto a esto los miembros afirman que tienen varias conversaciones y discusiones:

“Cada uno tiene su punto de vista, no pensamos igual por supuesto, pero de antemano la unión espontánea tiene como una base en común, una postura en particular, no hay bajadas políticas (...) Todo es una toma de decisión y tiene que ver con una ideología, con lo que pensamos y lo que queremos visibilizar” (Parks & Molas, 2018).

El primer filtro del material corre por cuenta de cada fotógrafo que decide que va mandar o no, posterior a cada cobertura cada uno realiza una autoedición que luego

¹⁶ Gafas violetas es una metáfora utilizada por la escritora Gemma Lienas en su libro sobre la igualdad y el feminismo. Consiste en mirar el mundo con una mirada crítica desde el punto de vista del género para ver las desigualdades entre hombres y mujeres.

comparte con el resto en carpetas compartidas con un máximo de 20 o 30 fotos. Entre todas las fotos que envían hacen una selección donde vía skype, por lo menos dos de los integrantes, hace un filtro grueso de lo mandado; revisando todas las carpetas, viendo cuales les gustan y siendo generosos diciendo: “Si, se queda”; sin dar explicaciones. Luego se empieza afinar la selección, desde una computadora que comparten pantalla, usan Lightroom¹⁷ y arman la edición final conforme al trabajo y la plataforma.

“En el caso de Facebook, sabemos que tiene una lógica circular y una vista previa de 4 imágenes. Con el orden de las fotos cerrado, decidimos el título, al cual le atribuimos mucho debate y en algunos casos esperamos el texto de otras personas para publicar el material. Este proceso, desde la virtualidad, responde a una necesidad de mostrar el material en lo inmediato” (Sanchez, 2019).

La curaduría la realizaban al comienzo mediante una comisión editora que con el tiempo se fue diluyendo, esta funcionaba de manera rotativa. Ahora surge espontáneamente al pedido: “Hay que editar esto, ¿quién puede?” (Braude, 2014).

4.3 “Lo mostramos como lo vemos”

Una de las frases que repiten con mayor frecuencia los M.A.f.I.A es la siguiente: “Lo mostramos como lo vemos”. Son conscientes de la huella subjetiva que tienen sus fotos, de aquello que muestran y también lo que omiten:

“Revelamos las cuestiones que nos interesa mostrar, visibilizar desde la absoluta declaración de subjetividad. Desde la imagen, la mirada, el registro y el encuadre, hasta donde ponemos el foco, todo lo que la imagen contiene es un recorte absoluto de la realidad. Nuestra declaración es una mirada

¹⁷ Adobe Photoshop Lightroom es un programa de fotografía digital desarrollado por Adobe Systems para Mac OS X y Microsoft Windows, diseñado para ayudar a fotógrafos profesionales y aficionados en el tratamiento de imágenes digitales y trabajos de post-producción.

absolutamente subjetiva, es nuestra forma de mirar. No invisibilizamos nuestra subjetividad, no intentamos mostrar con nuestras fotos “la” realidad. Estamos en contra de esto, que sí hacen los medios mainstream (lo que se ha hecho siempre con el manejo de la información)” (Entrevista 1, 2018¹⁸)

Apelan a la importancia de construir una mirada próxima sobre la realidad. Los miembros se propusieron lograr una imagen “cercana y descartonada”. (Parks & Molas, 2018). En entrevistas afirman que buscan personalizar a quienes capturan a través de retratos, utilizando lentes que obligan a tener una corta distancia, mencionan que si hay un escenario quieren estar de espaldas a este y mostrar a las personas alrededor sin intervenir o modificar el suceso. Cada álbum y fotografía que se muestra en sus redes sociales y página web no están comentadas salvo algunas excepciones donde hay un texto que contextualiza o aporta información extra a la cobertura.

Los integrantes de M.A.f.I.A vienen del mundo del cine, publicidad y moda, este recorrido se ve reflejado en su trabajo a través de un fuerte tratamiento estético, esto queda evidenciado en el análisis del corpus que se dará en el siguiente capítulo.

¹⁸ Entrevista realizada por la autora. Ver más en Anexo 3

4.4 M.A.f.I.A y su identidad colectiva

La firma colectiva despoja el individualismo y cada una de las partes se transforma en un todo. Cada registro es único y entre los miembros del colectivo se sabe y reconoce la mirada particular de la fotógrafa o fotógrafo autor de una determinada pieza, lo característico es que esta pieza se transforma en un engranaje de múltiples enfoques que se agrupan en un álbum donde el autor individual no tiene entidad. La identidad, ahora si, se da bajo la unión del grupo donde hay un enlace y un proceso colectivo de la imagen: la foto pasa a ser de todos. En el terreno de la circulación, cuando la pieza empieza a viralizarse en redes sociales o llega a una exposición o la tapa de una revista, ninguno la ve como propia. Incluso hay que destacar que en el proceso de entrevistas que se llevó a cabo para la siguiente investigación pidieron que no se utilicen nombres personales, sino que en cada cita sea atribuida la firma de M.A.f.I.A. El autor colectivo M.A.f.I.A deja el ego de lado sin dejar de ser ellos mismos.

“No estabas cediendo tus fotos, sino ganando las de todos los demás”, fue una de las cosas que se plantearon para entender la lógica colectiva. Cuando hicieron su muestra aniversario en 2013 en Espacio Cabrera, antes de abrir las puertas hacían el chiste de qué iban a decir cuando los familiares preguntaran a cada uno por la autoría de cada imagen (al carecer de firma individual); la respuesta fue “todas”. La respuesta natural habría sido ‘ninguna, son todas de M.A.F.I.A.’, y entonces decidieron darlo vuelta, decir ‘todas’”. (Braude, 2014)

4.5 La horizontalidad de información en M.A.f.I.A

En el esquema transversal de transmisión de información M.A.f.I.A no solo comparte y produce sus fotografías para sus propias redes y web sino que también trabaja junto

con otros medios y colectivos. Algunos ya con una relación formal establecida. Muestra una forma alternativa de hacer con la fotografía y la información: eligen por afinidad a los cuales venden sus imágenes, crean espacios propios de exposición web y además hacen circular sus trabajos por las redes sociales. A continuación transcribimos un fragmento de entrevista a uno de los integrantes de M.A.f.I.A., donde nos brinda detalles del proceso de colaboración y trabajo que mantienen con algunos medios:

“Hay algunos medios con los que trabajamos con una relación formal, ya instituida: Revista Anfibia, Infojus, Miradas al Sur, Le Monde Diplomatique. Después hay otros medios con los que tenemos una relación más informal, más espaciada, como con Hecho en Buenos Aires, La Vaca, La Garganta Poderosa, por ejemplo, que más que por un vínculo comercial es por afinidad. También está el portal Facción (www.faccionlatina.org), que es un portal latinoamericano del que forman parte un montón de colectivos y medioactivistas del continente. Por otra parte, del lado contrario, existen un gran número de medios que nos roban las imágenes, que es parte del riesgo de tener las imágenes en la web, y eso le sucede a varios colegas también. Nosotros utilizamos una licencia para nuestras fotos que permite que se descarguen libremente, pero sin poder modificarlas. Así, muchas veces podemos tener registro de donde fueron levantadas y qué uso se les dio, si fue simplemente para adornar una nota y no apreciar lo que la imagen cuenta. También de esa forma podemos ver si un medio grande utilizó alguna foto nuestra, que es algo a lo que nos oponemos, porque eso le quita trabajo a nuestros colegas. En cambio, sí facilitamos a medios comunitarios o no comerciales, tener acceso a ese material que nos interesa compartir.”
(Entrevista 1, 2018¹⁹)

Las fotografías de M.A.F.I.A. están registradas con licencia “Creative Commons”, permitiendo su libre utilización y circulación sin fines comerciales, mientras no sean modificadas y siempre se cite la fuente. Sus seguidores se han incrementado trabajo a trabajo y eso ha generado que a través de las redes las imágenes no sólo se compartan, sino que vayan generando interactividad y respuesta.

¹⁹ Entrevista realizada por la autora. Ver más en Anexo 3

En todo proyecto la parte del financiamiento es esencial para su continuidad. Los ingresos de M.A.f.I.A al comienzo servían para gastos de logística, transporte y publicaciones, actualmente a los miembros les reditúa económicamente como una entrada más, sin embargo, cada uno de los miembros tiene otra fuente de ingresos. Remarcan que el deseo es el gran impulsor del colectivo y además les permitió consolidarse en sus profesiones de fotógrafos, como afirma uno de sus miembros: “M.A.f.I.A nos arropo de un montón de herramientas para poder sostenernos con la fotografía”.

El colectivo se transformó legalmente en cooperativa en Agosto del 2013 ante la necesidad que muchos medios con los que trabajaban les exigían que quien firmase las fotos fuese el mismo que facturaba, por lo que tuvieron que encontrar una salida legal a esto. No querían trabajar como una empresa y fueron por la lógica de conformarse en cooperativa de trabajo poniendo en manifiesto la importancia de las relaciones de propiedad colectiva. En el registro legal no los dejaron utilizar la sigla M.A.f.I.A, consecuentemente utilizaron el nombre completo: Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados. Esta licencia también les permitió presentarse a subsidios.

En la 30° Muestra Anual de Fotoperiodismo organizada por ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina) en la ciudad de Rosario, el fotoperiodista Pepe Mateos enfatizó en el hecho de que muchas instituciones, organizaciones, reparticiones públicas tienen sus propios equipos de prensa y generan imágenes, a su conveniencia, que distribuyen a los medios donde estos la aceptan por comodidad o por la ventaja económica de copiar otra que puede a su vez circular por diferentes medios informativos. Los medios la aceptan, lo que hace que todos tengan lo mismo. La tercerización implícita en el uso de fotos de agencia contribuye a una reducción del área de Fotografía de los medios.

M.A.f.I.A ofreció a sus integrantes un nuevo espacio de oficio, así como nuevas formas de ejercerlo. Las tecnologías digitales fueron el semillero para generar el

encuentro e intercambio, la solidaridad y las ganas de contar sin ataduras sirvieron de excusa, para el desarrollo del arte y del instrumento de poder comunicativo de la fotografía. Estos fotógrafos supieron construir un ámbito en los cuales hacer públicas sus imágenes, donde los receptores se fueron poco a poco multiplicando.

A las fotografías de M.A.f.I.A no les hace falta estar integradas a un discurso escrito para entenderlas. Las imágenes hablan por sí solas y se nutren de un protagonismo que afecta y sensibiliza, por su estética, por la cercanía o lejanía de los actores retratados. Las fotos dejan lugar de participación al receptor, el cual realiza su propio abordaje según la mirada sobre ellas. La mirada además de ser un acto biológico y cognitivo, es un acto cultural que es determinante en la significación e interpretación de las imágenes.

El papel de M.A.f.I.A y de los colectivos independientes tienen un rol esencial de contrainformación en nuestra sociedad, representar lo que desde los medios hegemónicos es invisibilizado como espacio de resguardo de una manera de hacer fotoperiodismo que los diarios, por su propia organización y dinámica productiva, dejan al margen. M.A.f.I.A asume una búsqueda hacia el otro, una disposición para la alteridad, donde hay otra manera de contar donde la imagen se erige como arte y documento. La visibilidad pisa fuerte.

Los M.A.f.I.A, retomando el capítulo anterior, son una mixtura entre fotodocumentalistas y fotoperiodistas, la diferencia reside en que sus fotos no quedan subordinadas a los discursos de los medios, este último no toma las fotos del fotógrafo y las modifica mediante los elementos de anclaje que componen la noticia (como sucede con muchos trabajadores de prensa) sino que son ellos mismos quienes deciden con qué medios trabajan y con cuales medios no y a su vez sus fotografías son documento, testimonio y crítica social.



Imagen 1. Ricardo Barrera en marcha "8N". M.A.f.I.A (08/11/2012)

Capítulo V

« Ajuste y represión: análisis de las imágenes »

“La imagen más bella es la que tiene su potencia pero no busca tomar poder”

Didi-Huberman

“En todo caso, una cosa es segura, y es que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías. Después de todo, una de las más viejas utopías que los hombres se contaron a ellos mismos, ¿no es el sueño de cuerpos inmensos, desmesurados, que devorarían el espacio y dominarían el mundo?”

Conferencia de Michel Foucault, El cuerpo utópico

5.1 El contexto de las fotografías: La protesta por la Reforma Previsional

La reforma previsional fue el centro de la discusión en un diciembre caliente que desembocó en múltiples manifestaciones y concentraciones sociales que dejaron como resultado cientos de heridos y varias personas detenidas (ver anexo 1).

Estas fotografías son fragmento del momento que vivieron quienes las captaron, logrando consumir el pulso de una temporalidad política donde el poder callejero y colectivo se expresaron. El 14 de diciembre cientos de miles de personas se concentraron frente al Congreso Nacional de Argentina para rechazar lo que denunciaron como un saqueo en el que se redujo la fórmula que garantizaba a los jubilados argentinos dos actualizaciones anuales de sus haberes superior a la inflación. La protesta social puede entenderse como una demanda ciudadana por derechos que no se garantizan y que se inscribe en el proceso democrático. Estas demandas son protagonizadas por colectivos y se expresan -a través de metodologías

variadas- en el espacio público (Estrada 2003; Schuster 2005; Fernández 1992; Touraine 1996; Di Marco y Palomino 2003).

La dimensión conflictiva se agudiza por la participación de las fuerzas de seguridad, que reprimen. En este caso el conflicto entre los actores intervinientes se refleja en las fotografías de M.A.f.I.A.. El fotógrafo Eduardo Longoni lo describe muy bien:

“El jueves 14 fue la Gendarmería la que disparó a mansalva a los manifestantes y acordonó el Congreso de la Nación con sus máscaras antiguas. Un virtual secuestro al Poder legislativo, mientras los diputados se debatían entre dar o no quórum, ‘apretados’ por muchos gobernadores peronistas que a su vez habían sufrido presiones casi extorsivas del Poder Ejecutivo”(Longoni en Contrera y Piccini, 2018).

5.2 Análisis del corpus seleccionado

Las fotografías que constituyen el corpus seleccionado para la investigación fueron publicadas en formato digital a través de la página de facebook del grupo M.A.f.I.A el 14 de diciembre de 2017 en el contexto de lo que fue la protesta por la reforma previsional. El álbum fue titulado: “Ajuste y represión” y consta de 21 fotografías. Todas las fotos rezan la misma descripción: CC BY-NC-ND 3.0 - M.A.f.I.A dando cuenta que su firma es colectiva, encontrándose además enlazadas a la geolocalización del Palacio del Congreso de la Nación Argentina.

Hay un recurso que no falta en cada una de las imágenes: el componente estético, que se presenta fuertemente. Muchas tomas componen una armonía frente a lo violento y furtivo. Esto puede verse en la composición de las piezas a través de la estructuración y ordenamiento de elementos que la conforman. La artista plástica Zantonyi (1992) afirma que en sentido general la composición cumple con dos tareas principales: una es facilitar la percepción del receptor y la otra jerarquizar los componentes, y con ello unirse orgánicamente con el contenido, expresarlo de la manera más fuerte, generar para eso un ordenamiento interior, una estructura que sirve para posibilitar el

camino del receptor hacia el núcleo de la obra, manteniendo y guiando su interés por la misma. Más que un hecho o un gesto realizado, la composición es un hacer ininterrumpido. Podríamos decir que el proceso compositivo es también el proceso creador.

“La composición, por ser estructura también, funciona como marco. Contiene y separa lo que tiene que participar en la obra de aquello que no tiene que aparecer en ella. Componer es elegir, y en última instancia comprometerse. Lo que aparece en la obra está allá porque consciente o inconscientemente fue seleccionado por el artista. Igual que todo aquello que no aparece (infinito el número en este caso), esta selección, este compromiso se relaciona íntimamente con el contenido de la obra, con la ideología del artista. De la misma manera, la jerarquización, el modo de composición es también un acto de compromiso...”(Zantonyi,1992:259)

Además de estos elementos hay un saber de oficio, es decir, un fotógrafo tiene la complejidad de incluir áreas de conocimientos muy disímiles: manejar una cámara implica aprender a hacerlo en diferentes situaciones de iluminación, de tiempo disponible, de acceso a la escena que debe registrar.

M.A.f.I.A cumple con un trabajo artístico y documental de manera consciente pero esta estética no es determinante siempre:

“Combinar una estética con nuestra visión política tiene que ver con poder darle sentido de otra manera a lo que queremos registrar. Porque si no, con nuestras imágenes podría ocurrir lo que ocurre con muchas imágenes en esta era de masividad de cámaras. Pasarían desapercibidas. Para nosotros la estética es una herramienta fundamental para lograr una llegada y hablar de lo que queremos hablar. Nos interesa no repetirnos, probar formatos de contar. Entonces estamos todo el tiempo haciendo una búsqueda. Sin embargo, no vemos límites a la hora de disparar una foto. Cuando estamos en la calle sacamos fotos que tenemos que sacar. Nunca descartamos algo por la estética. Después viene la edición donde sí elegimos de qué manera vamos hablar a través de las imágenes. Y más que intuición para nosotros se trata de estar

conectados antes de ir al terreno y pensar cómo vamos a trabajar” (M.A.f.I.A Entrevista 1²⁰)

En todas las imágenes nos encontramos con una distancia focal corta, tomada con un lente angular. Si la principal característica que define a un lente u objetivo es el ángulo de cobertura, con el angular, se produce un efecto inmersivo, es decir, podemos llegar a sentir que estamos dentro de la toma, y en ella se nos da toda la información del lugar, tenemos un contexto para ubicarnos. Este acercamiento marca una narrativa contada en primera persona como testimonio, aportando una polifonía a la realidad única construida desde los medios masivos.

“Las coberturas de M.A.f.I.A tratan de estar mucho más cerca de las personas a quién retratamos. La diferencia, que hacían un poco algunos medios era despersonalizar todo el tiempo, donde la gente no sabe bien quienes son, también por lo que son los epígrafes, los textos, los diarios que con cifras y un montón de cosas invisibilizan información compleja. “Hubo 100000 personas...” Esos recursos de invisibilización los rompimos un poco haciendo eso, vamos tomamos una foto con un lente 50mm muy cerca tuyo y vos sos la protagonista de esta noticia” (M.A.f.I.A Entrevista 1²¹)

Analizar la imagen desde el concepto de imagen-acto (Dubois, 1994), nos permite sabernos parados desde los mismos ojos que tomaron la foto invitándonos a posar la mirada sobre el referente. Es entonces, desde la concepción del acto performativo, que sabemos que el cuerpo que produjo la toma, estuvo en presencia del acontecimiento, enmarcado en un tiempo y espacio específico, en este caso el 14 de diciembre de 2017, en la Plaza del Congreso en Buenos Aires, Argentina.

²⁰ Entrevista realizada por la autora. Se puede visualizar en Anexos 3

²¹ Entrevista por la autora. Ver más en Anexo 3

5.3 Ajuste



Foto n°1 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

La postura de la mujer enfrentada a las fuerzas armadas inaugura el álbum “Ajuste y represión”. Suponemos por la vestimenta y rasgos del cuerpo de la protagonista que se trata de una persona mayor. Ella se encuentra frente al camión hidrante, extiende sus brazos, manos y dedos. Su cuerpo se halla frente a la multitud uniformada con el gesto de quien no quiere permitir paso a quiénes se encuentran delante. Su corporalidad indica resistencia, impedimento: “No van a pasar”. De fondo los uniformados, a la derecha de la cámara los gendarmes se escudan, a la izquierda los oficiales parados sin posición de ataque. Sobre el cemento se hallan piedras, maderas que en este contexto se usaron de proyectiles. Detrás de la señora el fotógrafo o fotógrafa de M.A.f.I.A acciona su disparador con foco hacia la abuela quien tiene en su mirada al resto del plano, vista que comparte a pesar de unos pocos metros de

diferencia con quién está capturando la imagen. Hay un leve contrapicado, una angulación oblicua inferior de la cámara transmitiendo una situación de control, poder, grandeza y seguridad de parte de la mujer.



Foto nº5 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A



Foto nº9 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

En la segunda imagen, (Foto nº5) una señora que se apoya en las vallas e intenta transmitir un mensaje a las personas que están del otro lado, parece gritar: su figura se halla centrada en la imagen, sus brazos posan ante el vallado negro donde ella

misma se refleja. Quién se encuentra detrás de la cámara se posiciona al costado de la mujer, desde la cercanía y toma este plano medio pecho. En la foto que le continúa, un señor jubilado sentado en un camión y tocando el bombo dentro del contexto de marcha. Esta vez, el autor de la fotografía se encuentra más alejado permitiendo un plano general.

Varios elementos enlazan estas fotografías: el mismo reclamo, el mismo actor político que se apropia de gestos propios de su edad. A nivel compositivo el color celeste ejerce un hilo entre las fotos y ofrece en cada una de las imágenes protagonismo por el contraste que ejerce. Ambos sujetos políticos participan de la ruptura del régimen sonoro, la mujer gritando y el hombre con su bombo, a propósito Le Breton (2008: 180) sostiene que esta es una manera acústica de destacar la falta de armonía en las relaciones sociales, para hacer volver a los autores de la perturbación a una mayor humildad o para integrarlos, pese a todo, mediante una gestión simbólica .



Foto n°20 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

El tiempo parece detenerse para esta abuela que se petrifica ante el caos de la ciudad furiosa. El cuerpo es la escena, el cuerpo de la mujer mayor entre la juventud eufórica, inmóvil y paralizada, perpleja por lo que ven sus ojos, esto último se mantiene fuera de encuadre, alrededor todas las personas parecen en constante dinamismo. El bastón marca una línea recta hacia arriba que da continuación con las banderas. Sobre ella el semáforo iconográfico da señal de paso y parece marcar, por un lado el permiso al revuelo, y por el otro la oposición ante la inmovilización de la mujer. En cuanto el color compositivo el rojo es el que domina pero el blanco de la cabellera de la mujer, de su vestimenta, de las líneas peatonales junto con la vereda forman un contraste que aporta armonía visual a la pieza que se mantiene en tonos cálidos. La fotografía o fotógrafo autor de la pieza la toma de manera diagonal, optando un plano general que nos permite ver todo lo que sucede alrededor.



Foto n°15 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Central y prominente en la imagen, en actitud pacífica, la cercanía se hace presente en este retrato de tonos cálidos, con una distancia focal corta. Se observan lienzos con las motivaciones de la marcha en segundo plano y una representación grupal y unida. En primer plano, con un medio pecho, con la camisa como parasol este señor

interpela a través de su mirada y pose. La mirada traspasa el lente y conecta con el fotógrafo y con quién observa la imagen, con ella se palpa, se atrapa. Los ojos tocan lo que perciben y se comprometen con el mundo de la misma manera que esta fotografía nos conecta con el reclamo que acompaña el cartel que tiene a su lado: “No a la reforma previsional y laboral”. Le Breton (2002: 105) sostiene que: “La mirada marca el sentido de la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de la apropiación que el hombre realiza de su medio ambiente” .

5.4 Represión

En las siguientes fotos los colores fríos abundan, estos evocan la lejanía y la cautela. Las vallas, los uniformes verdes musgo, los chalecos negros, los cascos entristecen la pieza, y contrastan con los colores vibrantes del cielo.

Vemos como los integrantes de M.A.f.I.A retratan el actor de Gendarmes y Policía Federal Argentina como una masa uniforme que llena los fotogramas, dándole un tratamiento más lejano que otras piezas que se encuentran en el álbum. Casi no hay miradas y si las hay se hallan desde lo tenso y lo lejano. No hay personalización, no hay tomas con distancia focal corta de frente.

Predominan retratos grupales, toman la imagen desde un lugar que les permite captar la calle en perspectiva. De este modo se logra abarcar en una sola toma grandes áreas. Hay una individualización de este actor. Estas fotografías informan, son una prueba documental de la opresión ante las manifestaciones contra la reforma previsional, pero a su vez apuntan al sentimiento de antipatía con este otro cultural.

Los oficiales se tienden a construir realizando acciones transitivas e incluyendo el objeto de sus acciones legitimando las acusaciones de violencia desmedida contra manifestantes.

Continuando con la mirada, en particular aquella que marca distancia, nos encontramos con la siguiente fotografía. La imagen parece componer una ventana de acero que deja entrever el rostro escudado de un gendarme. No hay gestos amigables, más bien un rostro tenso en defensiva. La foto parece un quiebre entre el adentro y el afuera, un quiebre entre la realidad de dos actores que se enfrentan. Los tonos negros abundan por el vallado y el uniforme del protagonista, la luminosidad proviene del brillo de los escudos que engloba el plano superior de la foto. El rostro y la mirada acercan al otro pero a la vez la pieza en general inserta en el contexto en que se tomó aleja a quién la observa.

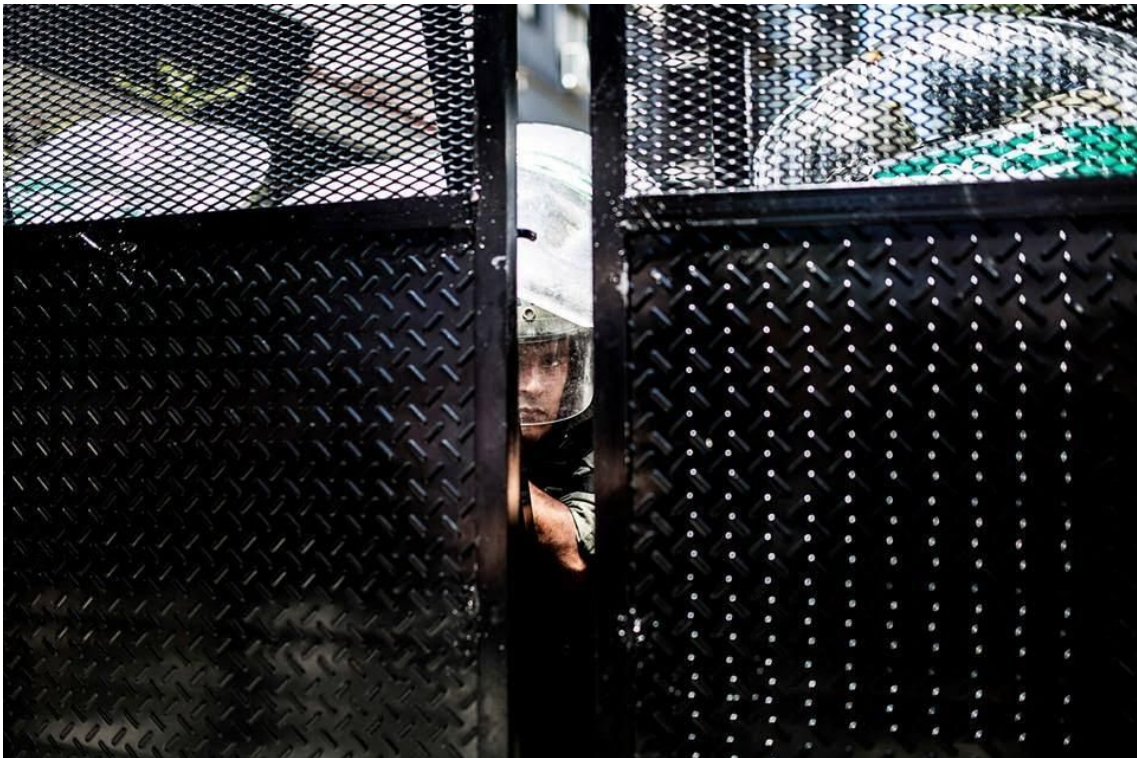


Foto n°3 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A



Foto n°10 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Los gendarmes se congregan antes de la acción: los actores que hacen de gendarmes se encuentran dispersos, riendo antes de su puesta en escena. En medio de la calle un uniformado en pose y en dirección recta. La pieza compositivamente es atractiva, por la analogía de los colores y la complementariedad con otros. El gendarme del medio parece mirar al fotógrafo directamente. Callao, como lo indica la señalización de las calles, se encuentra en un mar de gendarmes.



Foto n°17 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Como si estuviesen en pose consciente para la cámara se erigen estos tres gendarmes con sus perros, esta repetición dota de un sentido de relación de las distintas partes de la imagen y de simetría. Los gendarmes son tomados de espaldas provocando una serialidad y despersonalización, hay una difícil identificación. No hay otro grupo que no sean ellos. Otra vez se repite la sensación de ver a actores tras bambalinas esperando que comience el show.



Foto n°19 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Escudos, uniformes, PFA (Policía Federal Argentina), balas, vallas y gases forman parte de esta fotografía. Aparece la imagen del goce y del disfrute ante la actividad realizada, en este caso arrojar proyectiles para que traspasen el “muro” donde se hallan los manifestantes.

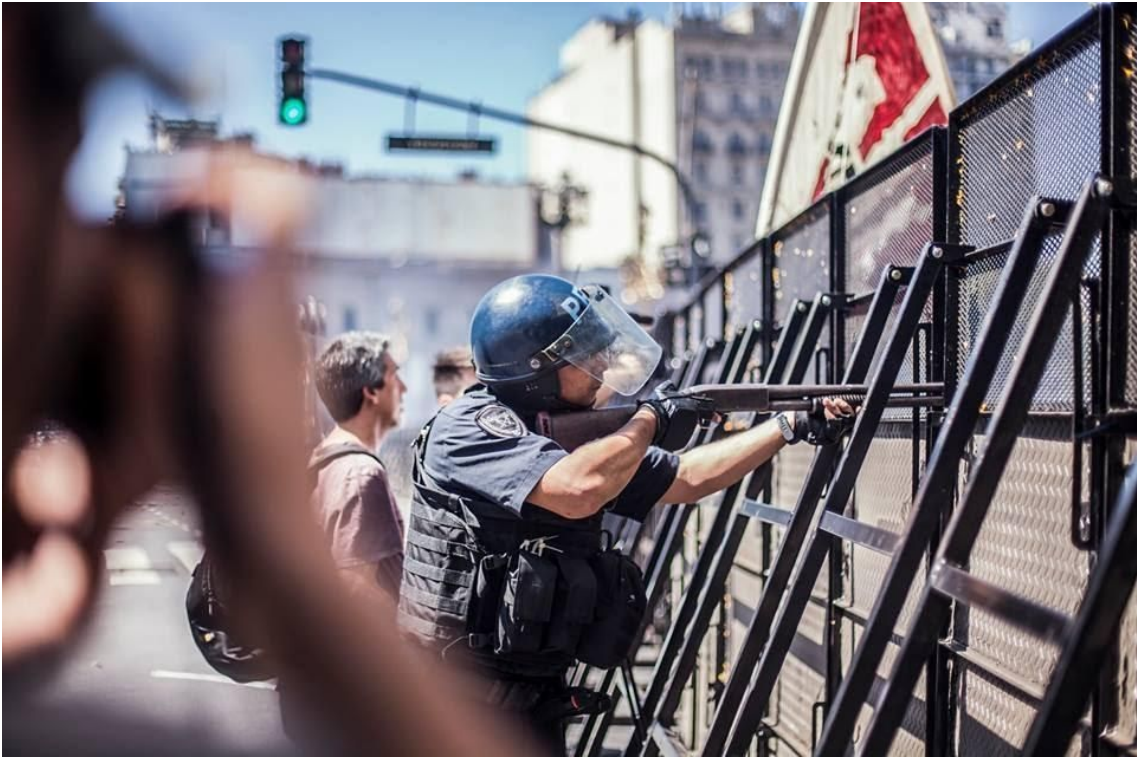


Foto nº14 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Un policía Federal en plena práctica de tiro: empuña, empuja y dispara. Como el fotógrafo quién aprieta el disparador y toma la pieza, acción que acompaña el colega que aparece desenfocado al costado del plano. En encuadre enfatiza uniforme y la acción individual



Foto n°2 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

El camión es protagonista, se encuentra solo y marca una línea recta en la composición total de la imagen, las vallas actúan como la sobrealtura de un teatro: el carro mira desde su carácter panóptico a los manifestantes que se hallan fuera de cuadro en la imagen, y dispara el accionar de su chorro dando bienvenida a los manifestantes.

Los tonos grises de la calle, los negros de la valla, los edificios con su colorimetría blanco avejentado son análogos con el verde oscuro del camión. Sólo el cielo celeste, cuasi cyan, y el chorro amarillo que larga el carro hidrante hacen contraste y llaman la atención ante lo percibido.

Cada color ejerce sobre la persona que lo observa una triple acción:

- 1) Impresiona al ser percibido, porque es el elemento más rápidamente visible en la segregación de una forma sobre un fondo.
- 2) Es expresivo, porque carga una reacción emocional subjetiva.

3) Comunica, porque todo color posee un significado propio y puede adquirir el valor de un símbolo, capaz por lo tanto de construir una idea.

El amarillo es un color que tomó una connotación política y marca un horizonte cultural de recepción en base a su utilización en las campañas del partido político PRO en Argentina durante las elecciones 2015. Además durante la gestión PRO diversos afiches de campaña, afiches de comunicación pública, mobiliario público se compusieron con este color formando parte característica de la identidad visual de este partido político.²²

Podríamos decir que esta fotografía metaforiza como el gobierno del PRO lanza su política de ajuste a los ciudadanos.



Foto n°7 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

La cámara apuntando al cielo, este se encuentra cubierto de gases y humo negro siendo una prueba que se tiraron contra la multitud de aquel día. En la foto solo se ven los cascos de los Gendarmes, edificios, luminarias, una estatua y nuevamente

²² La utilización del amarillo en la campaña y gestión PRO:<http://www.telam.com.ar/notas/201503/98240-campana-pro-publicidad-comunicacion-institucional-amarillo.html> / Recuperado el 24/09/2019

esta atmósfera que se cubre de clima hostil cubierto de gas lacrimógeno. Las banderas argentinas impresas en los cascos parecen replicarse entre los gases y el celeste que cubre la escena.



Foto nº13 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

En la imagen se traza una línea oblicua invisible que va desde el primer escudo en primer plano contra disturbio hasta el final. Todos los gendarmes se hallan individualizados, diluidos y camuflados ante la cámara, menos una gendarme quien a través de la visión y gestualidad de su rostro sobresale. La uniformada parece gozar a la espera del ataque de sus presas. La fórmula está en su cuerpo: la postura, el aspecto corporal con el que se encuentra y el acento de su mirada.

“No existe una imagen que no implique, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación” (Didi-Huberman, 2013:13).

Detrás de cámara la labor del fotógrafo se halla condicionado subjetivamente por su mirada y percepción. El autor pone lo real a través de su prisma social y cultural, un sistema de interpretación que lleva la marca de la historia personal del individuo.

M.A.f.I.A. busca los detalles: caras, expresiones y momentos que construyen eso más grande que pasa y es tapa de los diarios.

La creatividad también se hace presente. Dentro del lenguaje propio del fotógrafo y de sus opciones para conseguir una buena fotografía se mezclan la oportunidad, el azar o la suerte, en este caso el de captar la gestualidad presente en el otro retratado. Un buen fotógrafo documentalista es un experto en aprovechar momentos especiales, o incluso de crearlos pidiendo a los protagonistas de las fotografías poses, miradas, cuerpo. Fontcuberta menciona que la cosa más insignificante puede ser un gran sujeto. El detalle pequeño, humano, puede convertirse en leitmotiv.

5.5 Y lucha

Las siguientes imágenes muestran los manifestantes desde diferentes perspectivas: en igualdad y cercanos al observador, solidarios con quienes se encontraban compartiendo el mismo reclamo, abatidos y sobrepasados por las acciones de gendarmería y PFA. Hay una construcción de los actores con demandas socialmente apoyadas. A través de estas imágenes se deslegitima las acciones del gobierno y de la fuerza policial y se legitiman las acciones y demandas del movimiento social que desajustan el paisaje urbano se desplazan por las calles e incomodan; pura potencia de cánticos, banderas y pecheras; su presencia constituye una alteridad que irrita.



Foto n°4 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Con un plano medio pecho, en cercanía, se observa este manifestante central y prominente en la imagen, con actitud de reclamo. Grita y no es el único, en segundo plano vemos un grupo colectivo enarbolando banderas, cantando. Llama la atención, nuevamente, la corporalidad, el rostro de este joven que expresa ira, impotencia, muestra sus dientes, evocando un aire de agresividad y enfrentamiento.



Foto nº11 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Con una distancia focal corta, el primer plano nos encontramos con este manifestante. Se destaca la inclusión de intención escrita de este: ¡No pasarán! Se conjugan acciones ya vistas dentro de la totalidad del álbum: gritos y reclamo.



Foto n°8 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Dos mujeres que levantan dos banderas. Dos mujeres que se encuentran erguidas y levantando con orgullo la insignia que las nuclea. El integrante de M.A.f.I.A desde un contrapicado toma la imagen, esto hace que las mujeres se agranden visualmente y obtengan una sensación de poder y fuerza ayudadas también por la luz de la escena. En el plano inferior aparece la cúpula del Congreso de la Nación Argentina, esto sitúa la pieza geográficamente en el lugar donde sucedieron los hechos.



Foto n°6 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Este plano general tiene dos escenas. Una de ellas protagonizada por el hombre que viene en dirección a quién se encuentra detrás de cámara, se acerca con calma y protegiendo su boca y su nariz por algo que parece ser un pañuelo. En el fondo vemos una narrativa de conflicto rodeada de gases lacrimógenos, lo que intensifica la prominencia del protagonista en la imagen. La distancia es casi nula con el observador.



Foto n°18 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A



Foto n°12 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

En las anteriores fotografías nos encontramos dos personas abatidas por la represión de la protesta. Por un lado un joven acostado sobre la vereda, con una máscara que

suele ser usada por pintores, colocando limón en sus ojos para contrarrestar los efectos de los gases lacrimógenos. Este se encuentra solo en el plano a diferencia de la otra pieza donde vemos un señor tirado sobre la calle y personas a su alrededor que lo observan y socorren. El limón en la primera escena es el elemento anestésico y calmante, en la segunda nos encontramos con botellas de aguas que circundan la fotografía. Los ojos del hombre parecen perdidos y mirando a la nada, su piel enrojecida, transpirada marca que no hay una normalidad en él, se encuentra abatido y caído.

En la primera pieza el integrante de M.A.f.I.A toma su cámara y la angula desde arriba, disminuyendo los verticales. Haciendo que el efecto de este plano sea de pequeñez, aplastamiento del personaje, abatimiento. En la segunda pieza el fotógrafo capta un plano general a la misma altura que el manifestante tirado.



Foto n°16 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Dos hombres miran a quién está detrás de cámara, no parecen en pose, sino en movimiento y en marcha. Se toman de sus manos y parecen apoyarse uno al otro dotando de solidaridad y compañerismo la escena. Los dos interpelan con la mirada, pero hay uno camuflado por una máscara de gas sobre su rostro. Son mayores al igual que las personas que los acompañan en segundo plano. Pueden distinguirse las banderas e insignias de distintos partidos políticos y organizaciones que a pesar de la diferencia se unen en el mismo espacio público por el mismo reclamo.

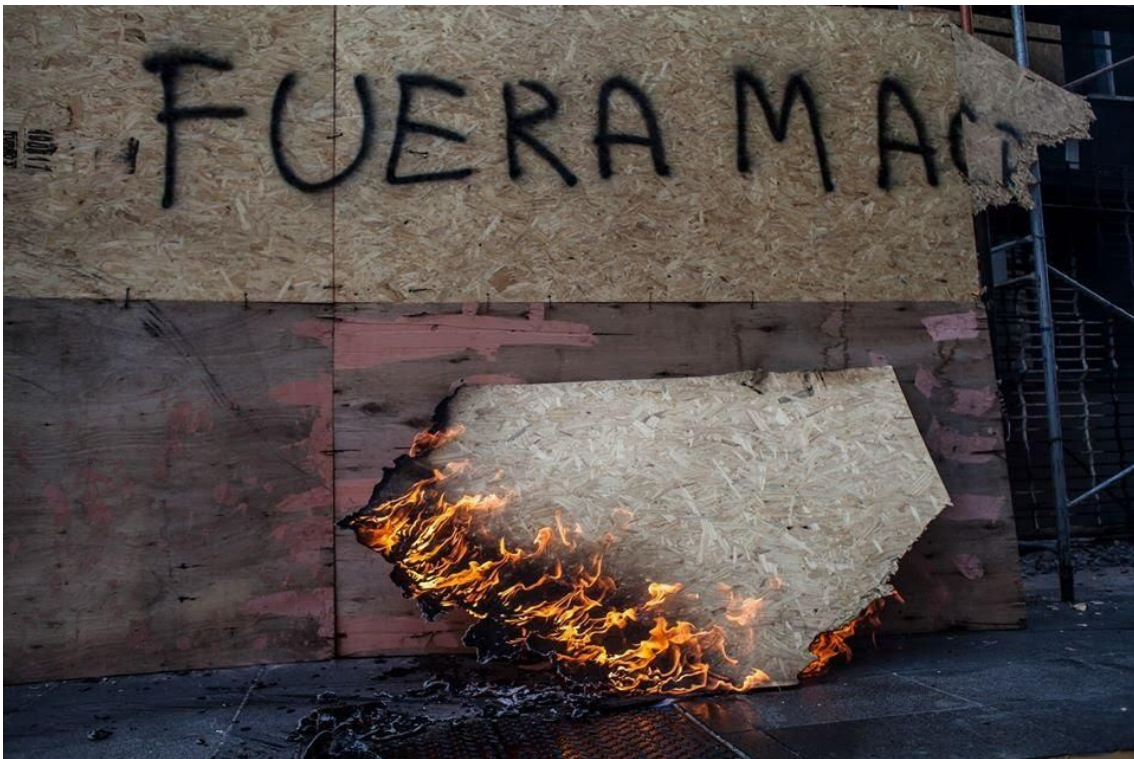


Foto n°21 álbum “Ajuste y represión” M.A.f.I.A

Los tonos cobrizos, marrones combinan con el amarillo del fuego y el negro de la madera consumida. El álbum “Ajuste y represión” hace su cierre con la anterior imagen. El cartel roto y caído reza: “Fuera mac” y se corta, la otra pieza se halla sobre la vereda prendida fuego, hecha cenizas. Si desconociéramos el contexto tal vez no sabríamos el final de la frase o que quisieron decir, obvio está que lo escrito era “Fuera macri”, frase cortada que cierra el álbum como señal de lo que manifestantes e integrantes de M.A.f.I.A quisieron transmitir, pero estos últimos

pusieron su intencionalidad en voz de quienes efectuaron la acción de grafitear, romper y quemar.

Cada foto es un hecho autoral, pero la compilación hecha por todo el grupo corresponde a otra mirada, una mirada colectiva. Hay una multiplicidad de perspectivas. Este álbum puede ser visto como la composición de diferencias o construcción coral de una mirada sobre un acontecimiento. Lo heterogéneo y lo plural acontece en cada álbum de M.A.f.I.A

“Lo más interesante es la construcción colectiva de la imagen. La foto no es sólo el momento de apretar el disparador (...) El cambio más grande es hacer la rotación de lo individual a lo colectivo, más allá de la foto que hagas. La bisagra es pasar de pensarte como alguien que saca fotos individualmente a ser parte de un grupo, en el que todo puede sumar o restar en base a lo que cada uno haga”²³

“Ajuste y represión” marca un sentir colectivo, amenaza y expulsa. Imágenes de tensión, de dolor, de lucha y caída expresan una gran percepción con una sensibilidad artística. La calle es el gran marco social con su fuerza movilizadora, como territorio de peleas políticas y de construcción.

Las fotografías son tomadas en situaciones de riesgo porque también el cuerpo de la o el fotógrafa/o asume el acto performativo y se pone en exposición como un manifestante más, que debe ser capaz de sentir cuál es el instante que contiene lo esencial del tema para poder captarlo y fijarlo en la imagen.

Testimonio y belleza a la vez, donde hay coqueteo entre la práctica artística y periodística de la fotografía. La verdad de la realidad comienza a ser cuestionada desde la imposibilidad del documento fotográfico para seguir siendo considerado como registro auténtico, la performatividad del acto fotográfico opera como una

²³ Entrevista a miembros de M.A.f.I.A
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-29351-2013-07-25.html>
Recuperado el 26.09.2019

construcción de la realidad más que una representación de ella. La realidad se crea a medida que se mira, como un acto fotográfico, y la constitución como forma particular de visualizar el mundo tiene un origen subjetivo. Hay un movimiento performativo que hace posible que las imágenes de este corpus aparezcan a través de una enunciación colectiva, y que sean una forma de comprender las dinámicas sociales.

Capítulo VI

« Reflexiones finales »

La digitalización es un fenómeno que afecta a todos los medios de comunicación del que no puede estar desligado el medio fotográfico. El acceso a tecnologías benefició el desarrollo de nuevas formas de circulación de la imagen y nuevos espacios de participación se ampliaron con la llegada de las redes sociales. Hay fotografías por doquier: estemos donde estemos, tendremos alguna foto a nuestro alrededor.

Estamos en presencia de la Era Postfotográfica donde podemos destacar:

- La existencia de una crisis en la fotografía como testimonio incuestionable de la realidad.
- La sobreabundancia de imágenes que circulan en la red.

La indicialidad débil de la imagen fotográfica digital (Carlón, 2016), el cuestionamiento sobre la existencia de un referente real, es una discusión atemporal en la historia de la fotografía. Suponer que la fotografía es un fiel reflejo de la realidad sería desestimar a la propia subjetividad del fotógrafo que con su ángulo, posición y plano realiza un recorte del mundo. Hoy, el carácter de post-producción beneficia el montaje y hace desconfiar la presencia de un referente real. Sin embargo, si hubiese una edición, la misma pieza también sería valiosa para comprender las representaciones de un determinado tiempo y sus tensiones.

Ante la supremacía de imágenes, el beneficio del exceso es el acceso inmediato y exhaustivo a las imágenes. Esto es de gran ayuda para aquellos agentes de comunicación autogestionados que no disponen de un capital económico para transmitir sus discursos a un público considerado, esta condición disminuye las desigualdades de oportunidades de participación.

La conectividad potencia un ecosistema comunicativo y artístico basado en nuevas formas de comunidades virtuales colaborativas que provoca operar entre visibilidades no hegemónicas. M.A.f.I.A surge en esta medialidad.

La fotografía es un medio por y a través del cual los distintos sectores sociales continúan preservando momentos de significación social. El Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados profundiza el carácter militante y performativo de la fotografía donde las reglas del mercado no son decisorias y el trabajo de dar visibilidad a problemas ocultos toma protagonismo. Contribuyen a una diversificación del sentido de las cosas, siendo una opción frente a la transmisión de información monopólica y uniformada. Ejercen el rol de fotodocumentalistas, donde construyen a través de las imágenes documento, testimonio y crítica social sin apartarse del labor fotoperiodístico donde deciden con qué medios comparten su trabajo.

La inmediatez y el presentismo del medio de circulación que eligen hacen que se genere otra intensidad. La captura del “momento decisivo” sumado a un fuerte componente estético garantiza un salvavidas en el mar de superabundancia visual.

La composición estética utilizada en M.A.f.I.A es una armonía entre lo violento y lo furtivo. Facilitan la percepción del receptor, jerarquizando componentes que logran una expresividad indiscutible. Esto habla del saber de oficio de los fotógrafos, donde el encuadre, la iluminación, el movimiento deben estar equilibrados en diferentes situaciones.

Si cada fotografía es el encuentro entre una particular mirada, una experiencia y posibilidad del fotógrafo sumado a la dimensión histórica que atraviesa, hacerlo de manera colectiva hace que la diversidad sea mayor, sumando más complementos al registro. Son muchas miradas, experiencias y posibilidades que se potencian. El autor individual se disuelve y la identidad colectiva se sintetiza en una elaboración conjunta.

El aporte de M.A.f.I.A nucleado como colectivo fotográfico independiente cumple un delicado rol comunicacional: contrainforma y da a conocer imágenes que tienen ausencia en los medios masivos de comunicación. Los medios masivos de comunicación son un actor clave a la hora de crear un clima favorable en la opinión pública. El colectivo nos ofrece “su mirada”, en este sentido, sus imágenes informan, analizan y transforman pero siempre desde una declaración subjetiva desde una política de la visibilidad y productividad en el terreno de la imagen.

Esta forma de mirar es cercana, con rostros definidos, donde si hay una captura del actor social vulnerable a este no se lo victimiza, más bien todo lo contrario, se lo muestra con ímpetu y fuerza. Lo heterogéneo y lo plural acontece en cada álbum de M.A.f.I.A

La fotografía construye la realidad a partir de los recortes que hace del mundo, no es una reproducción de la misma, sino que presupone todo un acto performativo. Nos resulta pertinente para el análisis de toda fotografía cotejar otros documentos, tener en claro el contexto de la foto y tomar contacto con el productor de la imagen.

La fotografía cuenta algo, es una forma de comunicación, expresión y sirve para reforzar la memoria colectiva social. Parafraseando al grandioso Didi-Huberman las imágenes arden en su contacto con lo real.

Referencias Bibliográficas:

Baeza, P. (2009). Fotografía documental: decreto de crisis. *Le Monde diplomatique en español*, 12.

Barthes, R.

(1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

(1982) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Batchen, G. (2004) *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourdieu, P.

(1965) “Introducción” y “Culto a la unidad y diferencias cultivadas” en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

(1979) *La distinción*. Buenos Aires: Taurus.

Braude, D. (2014). M.A.f.I.A Uno para todos y todos para uno. *Emprende Cultura*.

Recuperado de:

<https://emprendecultura.net/2014/06/m-a-f-i-a-uno-para-todos-y-todos-para-uno/> el 13/10/2019

Carlón, M.

-(2012) “En el ojo de la convergencia. Los discursos de los usuarios de Facebook durante la transmisión televisiva de la votación de la ley del matrimonio igualitario.” *Las políticas de los internautas. Nueva formas de participación*. Buenos Aires: La Crujía.

-(2015). “Público, privado e íntimo: el caso Chicas bondi y el conflicto entre derecho a la imagen y libertad de expresión en la circulación contemporánea”. *Dicotomía público/privado: estamos no camino certo?* Maceió: EDUFAL.

-(2016) “Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea”. *Estética, medios y subjetividades*. Santiago de Chile: Universidad Pontificia Católica de Chile.

Cartier-Bresson, Henri. (2010) “El instante decisivo”. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 221-236.

Contrera, L y Piccini, J. (2018) *Reforma: 14 y 18 de diciembre 2017 Buenos Aires Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Bex.

D’Amico, A. (1979) “La Argentina presente en el serio que hacer fotográfico”. En: *Foco* N°22. Septiembre.

Del Castillo Troncoso, A. “Entre el abrazo y el enfrentamiento. Un diálogo entre dos imágenes icónicas de fin de siglo en América Latin”. *Fotografía e historia en América Larina*. Montevideo: Cdf Ediciones.

Disponible en Internet:

https://issuu.com/cmdf/docs/fotografia_historia-latam

(Consultado: 24/03/2019).

Didi-Huberman, G.

-(2013)“Cómo abrir los ojos”, prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. de Julia Giser, Buenos Aires: Caja Negra, 13

-(2007) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Conferencia realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf el día 22/10/2019

Didi Huberman, G y Siracusano, G. [Canal Encuentro]. (2018,Julio 30). *Diálogos transatlánticos II: Georges Didi Huberman y Gabriela Siracusano* [Archivo de video].

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU&t=1501s> el día 10/10/2019

Diogo, L. y Sibilia, P. (2017) “Vitrinas de la intimidad en internet: ¿Imágenes para guardar o para mostrar?”. *Clic! Fotografía y Sociedad*. Buenos Aires:La marca editora.

Erbetta, E. (25 de Julio del 2013). La foto como imagen y como una construcción colectiva. *Página 12*. Recuperado de : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-29351-2013-07-25.html> el 12/10/2019

Fernández Romeral, D. (2015). “Si vamos a una marcha, jamás apuntamos al palco”. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/21-34972-2015-03-15.html> el 16/10/2019

Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes*. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutemberg

Gamarnik, C.

-“La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa”. *Revista Afuera*. Estudios de crítica cultural, número 9. Noviembre, 2010. Disponible en Internet:

<https://drive.google.com/file/d/0B1u5031-egDYLWIKU2F5OXM4cFk/view>

(Consultado: 11/03/2019).

- “La reconstrucción de la historia del fotoperiodismo en Argentina. Algunas consideraciones teóricas y metodológicas”. En XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. San Fernando del Valle de Catamarca, 10,11, 12 y 13 de Agosto de 2011. Ponencia. Disponible en Internet:

<http://areadefoto.sociales.uba.ar/la-reconstruccion-de-la-historia-del-fotoperiodismo-en-argentina-algunas-consideraciones-teoricas-y-metodologicas/?fbclid=IwAR1NELYaFXiM0xpnZqGnGGmUECdnulwUg82TkPzFcasliWoOK-A6onQaxsw>

(Consultado: 04/08/2019).

Grierson, J. (1934) *Manifiesto: Postulados del documental*. Recuperado de : <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm> el 21/09/2019

Hall, S. (1981) “La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»”. *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ledo Andión, M. (1998) *Documentalismo Fotográfico. Éxodos e Identidad*. Madrid: Editorial Cátedra.

Menajovsky, J. y Brokck, G. (2006) “Nuevas tecnologías y viejas certidumbres. La masacre de Avellaneda en la fotografía periodística”. *Discursos para oír y para ver*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

Mirzoeff, N. (2003). “La era de la fotografía (1839-1982)”. *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 101-133.

Parks, M., & Molas, J. C. (2018). M.A.f.I.A. El fuego del asfalto. *Subteraneo Mag*. Recuperado de <https://www.subteraneomag.com/mafia> el 12/10/2019

Pérez Fernández, S.

-(2011)“Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo:hacia la construcción de un mercado”en *Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik: Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF.

-(2013) “El fotógrafo en la era digital” en SEL, S., Armand, S. y Pérez Fernández, S. (comps). *¿Postanalógico? Entre mitos, pixeles y emulsines*. Buenos Aires: Prometeo, 41-62

- (2011). “Qué culpa tiene la huella: la emergencia de la fotografía digital, la historia y los usos de la teoría”. *Boca de Sapo, revista de arte, literatura y pensamiento, Tercera época*, Año XII. Número 11, p. 47-55.

Reyes Matta, F. (1989), “Análisis de las formas: de lo micro a lo macro” En Simpson Grinberg, M.(comp), *Comunicación alternativa y cambio social* México: Premiá.

Rigat, L.

(Diciembre 2015). “Cuerpos Marcados. La imagen como documento, testimonio y crítica social”. *La Trama de la Comunicación*, Volumen 19, p. 151-162.

(Enero 2019). “De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea: la imagen en el intercambio discursivo”. *Revista Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*. Volumen 18, p. 193-213.

(Junio 2018). “Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo”. *Revista Designis*, Volumen 28, p. 59-73.

(2011). “La (re)presentación en el documentalismo fotográfico: la imagen como documento, testimonio y crítica social. Un análisis de casos del fotodocumentalismo argentino”. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.academica.org/000-093/111.pdf> Recuperado el 03/06/2019

Sanchez, A. (2019). Cuando lo colectivo es el futuro con M.A.f.I.A. *Agustín Ariel Sanchez visual journalist blog*. Recuperado de <https://blog.agustinsanchez.com.ar/2018/11/m.a.f.i.a-colectivo-fotografico.html> el 15/10/2019

Schaeffer, J M. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Simpson Grinberg, M. (1986), *Comunicación alternativa y cambio social*. México: Premia Editora.

Tremablay, G. (2011) “Industrias culturales, economías creativas y sociedad de la información”. *Poder, medios, cultura*. Buenos Aires: Paidós

Van Dijck, J. (2016) *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Vázquez Escalona, A. (2011) “El ensayo fotográfico, otra manera de narrar”. *Quórum Académico*, vol.8. nro.16. Venezuela: Universidad de Zulia

Verón, E. (1971) “Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política”, en AA.VV., *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión.

— (1983) *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa.

— (1985) “El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media”, en *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.

— (1987) “La palabra adversativa”, en AA.VV., *El discurso político. Lenguajes y acontecimiento*. Buenos Aires: Hachette.

— (1993) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

— (2001) *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

— (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Vinelli, N. (2008), “Comunicación alternativa y cambio social: un libro para cuatro décadas”. Informe de investigación para el proyecto Ubacyt Comunicación, cultura y sociedad. Argentina 1960-2000. Autonomización, institucionalización y profesionalización de saberes (educación, política y mercado). Director: Carlos Mangone.

Zatonyi, M. (1992) *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Editorial CP67

Zunzunegui, S (1992). *La imagen fotográfica en Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.

Anexo 1:

El Contexto de la Reforma previsional

La reforma previsional en Argentina es una reforma del sistema de jubilaciones y pensiones impulsada durante la presidencia de Mauricio Macri en diciembre de 2017. La reforma alcanza a jubilados, pensionados, beneficiarios de las asignaciones familiares y de la Asignación Universal por Hijo, y a los veteranos de la guerra de Malvinas. Implica una reducción del 3% de las jubilaciones promedio para 2018 y del 8% para 2019, con un recorte presupuestario en seguridad social de 72.000 millones de pesos argentinos

Antecedentes

El 9 de noviembre de 2016 el Fondo Monetario Internacional (FMI) concluyó la primera misión de supervisión de la economía Argentina desde 2016.²⁴

Al concluir la visita del FMI remitió al gobierno argentino las siguientes recomendaciones:

*Cambiar la fórmula de actualización de los beneficios de la seguridad social, reemplazandola por un índice según inflación (IPC), con el fin de reducir los aumentos, logrando un ahorro previsional;

*Aumentar la edad de jubilación de las mujeres de 60 años a 65 años;

*Reducir la jubilación promedio del 72% en que se encontraba en 2016, a un 60%;

*Separar la seguridad social (jubilaciones y pensiones) de la asistencia social (AUH, planes Progresar, Procrear, etc.), sacando de la Anses a estos últimos.

Debate legislativo

El 12 de diciembre, en un tratamiento express, se logró dictamen de comisión de manera fugaz, considerándose por algunos medios polémica y escandalosa.²⁵

El 13 de diciembre, el interbloque de Cambiemos en Diputados, que encabezaba Mario Negri, convocó para el jueves 14 a las 14 hs a una sesión especial para debatir en el recinto las reformas previsional y la tributaria.²⁶

²⁴<https://www.imf.org/external/pubs/ft/scr/2016/cr16346.pdf>

²⁵ Recuperado de:
https://tn.com.ar/politica/reforma-previsional-el-congreso-se-blindo-para-impedir-la-vigilia_839918
/ el 14.09.2019

²⁶ Recuperado de:
https://tn.com.ar/politica/reforma-previsional-asi-impidio-gendarmeria-la-vigilia-frente-al-congreso_839905
/ el 14.09.2019

Cerca del mediodía, se llegó a un clima de máxima tensión en la Cámara de Diputados, cuando manifestantes y jubilados comenzaron a exigir participar de la exposición de los legisladores. Debido al abucheo, interrumpieron la sesión, por lo que Mario Amadeo dispuso un cuarto intermedio. En medio de una sesión signada por empujones, insultos, disturbios y fuertes críticas por parte de la oposición, gremialistas, agrupaciones sociales y de jubilados, Cambiemos consiguió dictamen al proyecto de reforma provisional. Como contrapartida, la oposición logró un dictamen de rechazo con 28 firmas, con el objetivo de frustrar el tratamiento en el recinto del proyecto. Los jubilados y dirigentes gremiales estallaron de furia cada vez que tomaba la palabra un representante del oficialismo, ante lo que consideraban un "saqueo" a los bolsillos y un "vaciamiento" de ANSES para dar pie a un sistema de capitalización privada. "Chorros", "mafiosos", "delincuentes", fueron algunos de los calificativos, mientras que los aplausos fueron la regla general para con los discursos de opositores.²⁷

A la tarde del día siguiente, cuando el proyecto llegó a la Cámara baja, una gran manifestación frente al Congreso Nacional fue también violentamente repelida por la Gendarmería, con al menos un camión hidrante y balas de goma, y tres diputados nacionales agredidos.²⁸

Militantes de organizaciones sociales y diputados nacionales de la oposición que participaban de la vigilia contra la reforma previsional, fueron reprimidos por una formación de la Gendarmería Nacional que avanzó contra los manifestantes con golpes y camiones hidrantes.

Mientras se debatía la ley, la zona del Congreso fue militarizada, congregando alrededor de mil efectivos de seguridad.

²⁷ Recuperado de:

<http://www.agenciapacourondo.com.ar/politica/jubilados-contr-la-reforma-previsional-esto-es-un-saqueo/> / el 14.09.2019

²⁸ Recuperado de:

<https://www.politicargentina.com/notas/201712/23961-violenta-represion-de-gendarmeria-contr-organizaciones-sociales-y-legisladores-frente-al-congreso.html> / el 14.09.2019

También fueron heridos por la policía diversos trabajadores de prensa, entre ellos el fotógrafo de diario Pagina 12 Leandro Teysseire; sus colegas Germán García Adrasti, de Clarín, y Federico Hauscarriaga, de Anred; y el camarógrafo de C5N Guido Rodríguez. Al retratar con su cámara la represión, fue herido el fotógrafo Pablo Piovano, quién recibió más de diez impactos en su pecho, su abdomen y su brazo.²⁹

A raíz de la represión policial donde fueron arrestados y heridos trabajadores de prensa que cubrían las mismas, la Asociación de Reporteros Gráficos y el Sindicato de Prensa de Buenos Aires convocó a marchar al Congreso. Los trabajadores de prensa responsabilizaron al Gobierno por *"la brutalidad y el desborde de la represión ejercida sobre la prensa"* y llamaron a repudiar el violento accionar de las fuerzas de seguridad durante las movilizaciones del 14 y 18 de diciembre en rechazo a las medidas de ajuste del gobierno de Mauricio Macri. En ese sentido, advirtieron además que no hay garantías para el ejercicio de la prensa.³⁰

La Reforma Previsional

El Gobierno reglamentó el 8 de febrero del 2018 por decreto varios artículos de la ley de reforma previsional y, entre otras cuestiones, quedaron sin efecto las intimaciones para jubilarse a los 60 o 65 años de edad y contar con 30 años de aportes.

Eugenio Seminio, Defensor de la Tercera Edad, expresaba para Filo.news que más que una reforma del sistema previsional argentino, en diciembre de 2017, se aprobaron una serie de modificaciones a las fórmulas para pagar jubilaciones, pensiones y prestaciones sociales. A su vez, los cálculos de la movilidad jubilatoria

²⁹ Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/82822-represion-a-periodistas> /el 14.09.2019

³⁰ Recuperado de: <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201712/35743-periodistas-marchan-bajo-la-consigna-no-d-ispares-contr-la-prensa-libertad-para-informar.html> /el 14.09.2019

sentaron las bases para un cambio estructural de la seguridad social en términos negativos para los actuales beneficiarios y mucho peor para los futuros.³¹

Mediante el Boletín Oficial, el Poder Ejecutivo publicó que se trata de artículos de las leyes 27.426 y 27.260, los cuales introducen cambios en el sistema jubilatorio. La reforma en cuestión permite a los trabajadores optar por jubilarse a los 70 años. De acuerdo con el texto oficial, "los plazos previstos en el artículo 252 de la Ley de Contrato de Trabajo N° 20.744 y sus modificatorias, que hubieran comenzado a transcurrir con anterioridad a la entrada en vigor de la reforma introducida por la Ley N° 27.426, quedarán sin efecto", según consignó la agencia Noticias Argentinas. La reglamentación establece que la ANSeS deberá "fijar los importes mínimos y máximos de la remuneración imponible, como así también el monto mínimo y máximo de los haberes mensuales de las prestaciones pertenecientes al Sistema Integrado Previsional Argentino (SIPA), en concordancia con el índice de movilidad que se fije trimestralmente a partir del 1 de marzo de 2018". Asimismo, se puntualizó en que será el ente quien "determinará el valor mensual de la Prestación Básica Universal y de la Pensión Universal para el Adulto Mayor, que regirán a partir del 1 de marzo de 2018, y sucesivamente, los valores que correspondan en forma trimestral según la variación del índice de movilidad establecido". El decreto estipula que el mismo organismo será el encargado de actualizar "los montos de las asignaciones familiares y los rangos de ingresos del grupo familiar que determinan el cobro a partir del 1 de marzo de 2018, aplicando la movilidad". "La citada Administración Nacional deberá instrumentar un mecanismo expedito para brindar información a los empleadores, respecto de los trabajadores a su cargo", agregaron. En ese marco, el Gobierno aclaró a su vez que "resulta oportuno reglamentar el inciso 2 del artículo 13 de la Ley N° 27.260, extendiendo la incompatibilidad a los casos en los cuales la persona tuviere derecho simultáneamente a una jubilación, pensión o retiro de carácter contributivo o no contributivo, incluyendo también a los beneficios que

³¹ Recuperado de:

<https://www.filo.news/A-un-ano-de-la-Reforma-Previsional-perdieron-los-jubilados-t201812200002.html> / el 14.09.2019

otorgan cajas o institutos provinciales o municipales, no transferidos al Estado Nacional y Cajas de Profesionales".³²

³² Recuperado de:
<https://www.perfil.com/noticias/politica/reglamentan-la-reforma-previsional-aprobada-en-diciembre.phtml> / el 14.09.2019

Anexo 2:

**Captura de pantalla de la publicación del álbum:
“Ajuste y represión” hecho por M.A.f.I.A en sus redes
sociales**

Te gusta ▾ Siguiendo ▾ Compartir ...

14 de diciembre de 2017 · 🌐

Ajuste y represión.
CC BY-NC-ND 3.0 - M.A.f.I.A.

M.A.F.I.A
@holamafia

Inicio

Publicaciones

Información

Fotos

Videos

Instagram

Comunidad

Eventos

[Crear una página](#)

Ajuste y represión
21 fotos

👍 🥰 🤔 6,6 mil 283 comentarios 8,9 mil veces compartido

👍 Me gusta Comentar Compartir

Anexo 3:

Entrevista I a M.A.f.I.A

Entrevista realizada en Noviembre del 2018 en la ciudad de Rosario en el marco del workshop “Conspiraciones fotográficas” que el colectivo desarrolló en Espacio COMBO.

¿Qué es M.A.f.I.A?

Somos un colectivo de fotógrafos, somos una cooperativa después de mucho tiempo de papeleo.

El 8 de noviembre del 2012 fue la primera vez que salimos como grupo. Seis años de laburo. El laburo en equipo está buenísimo, tiene muchas cosas positivas, otras cosas complejas desde lo humano: aprender a trabajar así nos estalló la cabeza, nos cambió la vida va más allá del ego, de una autoría individual. Somos 7 empezamos siendo 16 la primera vez, todos arrancamos en ese momento, no es que luego se fue incorporando más gente.

Es un grupo que por el momento se da en Capital federal, aunque hay una intención de ampliarnos en provincias. Siempre a nivel interno pensamos en cómo federalizar un poco o cómo hacer para que siendo oriundo de capital tener una mirada menos sesgada. Siempre estamos tratando de hacer para ampliar esa mirada.

Mafia surge porque una compañera sale un día en Septiembre se encuentra con una manifestación, que fue el primer cacerolazo del gobierno de Cristina y lo cubre con un tono súper irónico, publica esas fotos con un título que era: "No sabía si sacar fotos o chorear billeteras" y es un laburo que se viraliza y genera mucha molestia. Ella recibe un par de cartas documento medias raras, pero con su dirección, contacto, datos y se empieza a gestar un grupo de apoyo a Ceci. Lo que se ocurre en ese momento es armar un colectivo, salir a cubrir el siguiente cacerolazo (el 8 de noviembre del 2012) y se fueron sumando fotógrafos de manera azarosa. La mayoría no nos conocíamos y nos contactamos a través de redes sociales, tuvimos una reunión previa a esa cobertura donde decidimos hacer la firma colectiva.

¿Cómo surge M.A.f.I.A?

El colectivo surge en octubre del 2012, época en la que empezó a haber una serie de cacerolazos, cuando Ceci Estalles, una fotógrafa, va a cubrir una de esas manifestaciones. Una de las fotos que sacó la subió a su facebook personal y a raíz de eso empezó a sufrir distintas amenazas, algunas más serias que otras. A partir de ese hecho un grupo de fotógrafos nos solidarizamos con ella y decidimos que al siguiente cacerolazo, que iba a ser denominado 8N, salir a laburar entre todos, a cubrirnos colectivamente. La mayoría no nos conocíamos, tuvimos una reunión

previa a esa cobertura la cual convocamos por redes donde decidimos que las fotos que saquemos iban a ir con la firma colectiva de M.A.f.I.A

Todo el laburo que se hace se firma como M.A.f.I.A, y es una decisión que en ese momento tenía que ver con la seguridad y después se resignificó todo eso de manera “heavy”, ya hoy no tiene que ver ni con la seguridad para nada, ni ocultarnos en una firma sino que ahora representa nuestra forma de laburo que tiene que ver no con quien gatilla sino con la construcción de cómo se llega a ese material.

La construcción además de una realización de trabajo horizontal, no hay “patrones” de ningún tipo, ni patrones reales de jefes ni patrones a nivel de decisiones. La elección de cada cosa depende de lo que nosotros queremos ser y se puede ser eso o no pero es siempre algo que surge de algo horizontal.

Empezamos con un nuevo actor en la calle, un actor nuevo a manifestarse y a mostrarse.

Tratamos de cubrir ese otro actor social: la derecha, la riqueza y eso es algo que es como una especie de “fetiché” de mafia, es como que siempre queremos ingresar ahí y es parte de la identidad de M.A.f.I.A. Este actor social es particular, no es un actor social que la calle le pertenece, habitando un lugar que no le era propio

¿Que se cuestionan los integrantes de M.A.f.I.A?

Los integrantes de M.A.f.I.A se preguntan sobre el poder. ¿Dónde está el poder en nuestros vínculos? En el mundo de la fotografía, en la comunicación el poderoso es el que no se muestra. Hay muy pocos laburos fotográficos que reflexionan sobre el poder y sobre el poderoso entonces queríamos empezar a laburar sobre eso.

Otro eje de nuestro trabajo es sobre las “víctimas” ¿Qué pasa con las “víctimas”, sobre la persona que padece una situación? ¿Cómo se cubre de una manera que no sea victimizando a esas personas o a esos conflictos? O reflexionar un poco de como se muestran los conflictos sociales o determinadas situaciones.

La idea es poder ver que siempre hay una estructura como dialéctica entre el poder y lo que se ve y lo que no se ve, el oprimido, el opresor. Entonces, todo el tiempo las

imágenes juegan con eso. Cuando alguien por omisión deja de decir algo también es parte de una construcción de sentido.

¿Cómo hacen para generar imágenes que de verdad estén enfrentándose con algo?

Podemos tener imágenes que lo que están haciendo es anestesiar, mostrando todo tiempo pobres pobres, la guerra...pero ¿Qué pasa en esa guerra? ¿Dónde están los que detentan esa guerra? Detrás de todo esto que está pasando, esa pobreza ¿Dónde están los actores? ¿Dónde está el poder? Mafía lo que intenta es hacer para ser consciente de las imágenes que mostramos para no omitir. El invisible del poder, es difícil acceder adentro. ¿Cómo hacemos si no podemos acceder para formular un mensaje que pueda hablar de el igual? La conspiración que tiene que ver con el boicot de algo, como también poder replantear estas cuestiones y que nuestras imágenes puedan generar un ruido. Mafía no quiere hacer imágenes para reproducir un sistema no les sirve ¿Cuál es el sentido de eso?

Siempre desde Mafía se piensa ¿Qué imágenes necesitamos?

“Cada corazón es una bomba de relojería” Todos desde nuestro lugar podemos generar un boicot.

¿Cómo son las coberturas de M.A.f.I.A?

Las coberturas de M.A.f.I.A tratan de “estar mucho más cerca” y la diferencia, que hacían un poco algunos medios era despersonalizar todo el tiempo, donde la gente no sabe bien quienes son, también por lo que son los epígrafes, los textos, los diarios que con cifras y un montón de cosas invisibilizan información compleja. “Hubo 100000 personas...” Esos recursos de invisibilización los rompimos un poco haciendo eso, vamos tomamos una foto con un lente 50mm muy cerca tuyo y vos sos la protagonista de esta noticia. Algunos medios toman a la información como un bien (en términos contables) y no como servicio

Luego comenzamos a tomar decisiones que fueron con el tiempo decantando, no queríamos figuras públicas, ni políticas, decidimos que tenemos que estar todo tiempo de espaldas al escenario, lo que importaba era la representación de las personas que estaban ahí, eso era lo que nosotros queríamos mostrar.

-¿Qué relación tienen con los distintos medios de comunicación? ¿Levantamos mucho su trabajo?

-Hay algunos medios con los que trabajamos con una relación formal, ya instituida: trabajamos con Revista Anfibia, Infojus, Miradas al Sur, Le Monde Diplomatique. Después hay otros medios con los que tenemos una relación más informal, más espaciada, como con Hecho en Buenos Aires, La Vaca, La Garganta Poderosa, por ejemplo, que más que por un vínculo comercial es por afinidad. También está el portal Facción (www.faccionlatina.org), que es un portal latinoamericano del que forman parte un montón de colectivos y medioactivistas del continente. Por otra parte, del lado contrario, existen un gran número de medios que nos roban las imágenes, que es parte del riesgo de tener las imágenes en la web, y eso le sucede a varios colegas también. Nosotros utilizamos una licencia para nuestras fotos que permite que se descarguen libremente, pero sin poder modificarlas. Así, muchas veces podemos tener registro de donde fueron levantadas y qué uso se les dio, si fue simplemente para adornar una nota y no apreciar lo que la imagen cuenta. También de esa forma podemos ver si un medio grande utilizó alguna foto nuestra, que es algo a lo que nos oponemos, porque eso le quita trabajo a nuestros colegas. En cambio, sí facilitamos a medios comunitarios o no comerciales, tener acceso a ese material que nos interesa compartir.

¿Actualmente viven abocados a M.A.f.I.A? Es decir, ¿El trabajo que realizan el M.A.f.I.A les reditúa económicamente?

Los fotografxs de M.A.f.I.A no viven de la cooperativa, no tienen un sueldo. Se sostiene sin tener que poner plata, los recursos sirven para viajes de laburos, página web, cursos. Se configura como cooperativa un poco para que pueda devolver una retribución.

¿Cómo fue la primer salida como grupo?

La primer cobertura, polémica de M.A.f.I.A fue un encuentro donde lo vimos a Barreda y la pregunta fue ¿Nos están jodiendo? ¿Está Barreda pidiendo por seguridad? Desde ahí ya, ese desenfado esa línea quedo como media impregnada en lo queríamos.

¿Qué es una buena foto para M.A.f.I.A ?

¿Qué es una buena foto? ¿Una buena foto es aquella que está compuesta bien, que tiene buena luz, buen encuadre? ¿Es eso? ¿Qué importa de las imágenes? ¿Cuál es nuestra responsabilidad? ¿Cuál es nuestro objetivo?

Lo que tienen de importante estas imágenes son el contenido y cómo entraron a romper con algo, el poder simbólico de esas imágenes y el poder como arma discursiva. Siempre estamos pensando el valor discursivo de una imagen.

Toma cada una varias fotos...¿Cómo hacen para seleccionar muchas fotos para condensarlas en un álbum?

Con un sí va a la carpeta edit, se edita.

Una foto “re mafia”,¿Cómo sería?

el tono, el qué, el cómo, el humor, el sarcasmo. Nos reímos un poco y es parte un sello. Que cubrir y cómo cubrirlo. O cosas medios delirantes.

Más allá de la estética la temática. “Queremos ir y ridiculizar esta gente”.

Nos empatamos en las imágenes, hay un criterio estético. Manejamos un 50mm, 35mm, 28mm y eso cambia la forma en que mostrar. Es interesante tener diferentes objetivos en las coberturas. No tenemos la misma foto porque estamos en distintos lugares.

Revelamos las cuestiones que nos interesa mostrar, visibilizar desde la absoluta declaración de subjetividad. Desde la imagen, la mirada, el registro y el encuadre, hasta adonde ponemos el foco, todo lo que la imagen contiene es un recorte absoluto de la realidad. Nuestra declaración es una mirada absolutamente subjetiva, nuestra forma de mirar. No invisibilizamos nuestra subjetividad, no intentamos mostrar con nuestras fotos “la” realidad. Estamos en contra de esto, que sí hacen los medios mainstream (lo que se ha hecho siempre con el manejo de la información). Nuestra idea es mostrarlo como lo vemos, de la manera en que lo vemos, declarando nuestro punto de vista subjetivo.

¿Cuáles son las motivaciones que los inducen a realizar fotos callejeras? ¿Qué tipo de eventos, situaciones, momentos cubren?

Armamos nuestra propia agenda. Son los eventos que nos interesan, de una u otra manera. Puede tener raíz en un deseo particular, o ser un hecho puntual o alguna situación que nos despierte interés. No siempre cubrimos hechos noticiosos, paralelamente a este tipo de agenda, planeamos fotoreportajes atemporales

¿Realizan fotografías en conjunto o cada uno por su parte sale a fotografiar a partir de una motivación personal? ¿Tienen espacios de discusión/debate en conjunto sobre las fotografías que realizan?

En general trabajamos en conjunto pero ambas cosas suceden. Si bien intentamos que haya varias cámaras en el mismo lugar en cada cobertura, muchas veces si es sólo uno quien puede salir, lo hace con motor personal y es apoyado por todos. Pero siempre tenemos espacio de debate y discusión sobre las coberturas que se publican en nombre del colectivo. Somos horizontales en todas las tomas de decisiones que competen a MAFIA.

¿En su caso la estética está al servicio de fortalecer una visión política de la realidad? ¿Cómo convive esa mezcla una vez en el terreno?

Combinar una estética con nuestra visión política tiene que ver con poder darle sentido de otra manera a lo que queremos registrar. Porque si no, con nuestras imágenes podría ocurrir lo que ocurre con muchas imágenes en esta era de masividad de cámaras. Pasarían desapercibidas. Para nosotros la estética es una herramienta fundamental para lograr una llegada y hablar de lo que queremos hablar. Nos interesa no repetirnos, probar formatos de contar. Entonces estamos todo el tiempo haciendo una búsqueda. No vemos límites a la hora de disparar una foto. Cuando estamos en la calle sacamos las fotos que tenemos que sacar. Nunca descartamos algo por la estética. Después viene la edición donde sí elegimos de qué manera vamos a hablar a través de las imágenes. Y más que intuición para nosotros se trata de estar conectados antes de ir al terreno y pensar cómo vamos a trabajar.

Entrevista 2

¿Cómo se formó M.A.f.I.A., el origen?

La particularidad de la génesis de M.A.f.I.A. es que fue una movida que se armó en las redes sociales. La historia es la siguiente: una compañera de M.A.F.I.A., Ceci Estalles, cubrió el primer cacerolazo de septiembre de 2012. Publicó el resultado en redes sociales. Algunas fotos las subió a Facebook, que fueron republicadas por todos lados generando mucho movimiento. Luego de esta publicación, Ceci empezó a recibir amenazas bastante burdas, por ejemplo una carta muy mal escrita que decía que “sabían donde vivía”, y que bajara las fotos rápido. Ella se asustó, bajó las fotos del perfil público y las subió a un Dropbox (una carpeta compartida en la nube).

A partir de allí se armó un grupo en la red social Facebook, gestionando la posibilidad de ir a cubrir entre varios el siguiente cacerolazo el 8 de noviembre.

Entonces allí nos organizamos, éramos un grupo de 16 personas aproximadamente y la mayoría de nosotros no nos conocíamos. A este momento, ya teníamos un espacio de difusión en la revista Anfibia que quería esta cobertura. Nos organizamos súper rápido y espontáneamente nos asignamos zonas de cobertura con una metodología básica para poder editar entre todos. Cuando salimos a la calle ya teníamos de ante mano nuestro nombre: íbamos a cubrir como M.A.f.I.A. Con la concepción fundacional de nuestro movimiento, que mantenemos fuertemente hoy: la firma iba a ser colectiva, no individual. Lo que nos pasó en esa primera cobertura es que nos encontramos a Barreda (el feminicida) caceroleando pidiendo por seguridad en la calle (irónico... ¿no?). ¡Esa foto no la tenía nadie! Circuló por todos lados y se difundió nuestro nombre. Ahí empezamos a organizarnos y a conocernos. El proceso luego es larguísimo, y sigue todavía hoy.

A partir de este primer episodio que da origen al grupo, ¿cómo siguió el proceso? ¿cómo se organizan? ¿Cómo fue la formación de cada uno?

Hay una estética M.A.f.I.A. que se ha hecho en el tiempo, compuesta por muchas personas distintas. Lo particular es que venimos de diferentes áreas. Algunos venimos del cine, de la publicidad y labores fotográficas varias. Pero pocos venimos del fotoperiodismo. Al no venir de medios gráficos se generó una estética y un abordaje de la imagen particular.

Muchas veces tenemos coberturas que son súper espontáneas, salimos a la calle y hacemos lo que podemos. Siempre somos más de dos los que salimos a cubrir. En ocasiones particulares tomamos decisiones previas, pero lo espontáneo siempre está presente. En casos como en “Represión en el Borda”, o “Represión en la sala Alberdi” salimos volando... se hace lo que se puede. “Miss Trans” y un montón de otros trabajos son pensados desde antes de la cobertura. Son trabajos más de color, donde predeterminamos cómo abordarlos y de qué manera, con una estética particular.

En cuanto a la organización hemos probado muchísimas cosas: comisiones rotativas, de editores, de quienes se ocupan de mandar mails, etc... Después todo fue decantando naturalmente. La verdad es que hoy editamos entre todos, primero hacemos una autoedición del material individual de cada uno, luego se hace una edición en conjunto con los que puedan estar. Hacemos todo en conjunto. Las decisiones son siempre horizontales y se resuelven en asambleas semanales. Es complejo, probamos bastantes cosas para poder organizarnos lo mejor posible y mantener la relación humana lo más acorde para poder continuar con el proyecto. Vamos probando constantemente, estamos abiertos, no tenemos una plataforma estática. Todo puede cambiar (salvo algunas cosas) pero estamos abiertos a lo que pueda suceder y a probar cosas.

M.A.f.I.A. es un movimiento independiente, autogestionado y autoconvocado. ¿Cómo se sustentan y financian? ¿Venden sus coberturas a medios locales o de afuera?

Laburamos con varios medios, nosotros decidimos con qué medios trabajar y con qué medios no. Trabajamos con la licencia “Creative Commons”, que implica que nuestras imágenes pueden circular libremente sin fines comerciales, mientras no sean modificadas y siempre que se cite la fuente. Si hay fines comerciales, vendemos nuestras fotos. Laburamos con medios que elegimos, y cedemos nuestras imágenes a medios que no tienen fines comerciales como Hecho en Buenos Aires u otras publicaciones alternativas. Algunos medios comerciales que nos han convocado para participar con nuestras fotos son Le Monde Diplomatique, Anfibia, Página12, entre otras publicaciones.

Nuestra búsqueda es autosolventar el proyecto. Nosotros no ganamos dinero con M.A.f.I.A., por eso cada uno tiene su trabajo “convencional” con su labor y tarea específica de fotógrafo. M.A.f.I.A. se autosolventa para seguir cubriendo eventos y por ejemplo, poder viajar.

Leemos en la fanpage que “lo muestran como lo ven”. Una suerte de transparencia. ¿Desde la fotografía cuál es el modo de trabajo para mostrar lo que ven?

Nuestra idea principal es personalizar la noticia. Hablamos de las personas. Nos interesa quiénes son las personas que participan en un suceso como hecho social. Todos los hechos son políticos. Sea una situación de represión policial o un encuentro de jóvenes que se visten de animé japonés, vamos sin intenciones de intervenir o modificar el suceso. La diversidad de eventos que cubrimos es grande, pero siempre buscamos lo mismo: identificar a las personas que participan. Vamos en contra de los números y las cifras, los datos despersonalizadores. Nos interesa poder ver quién es el que cacerolea, quién es la reina trans, quién es la persona que va a un expogatos. Retratamos a las personas, no a la gente.

Buscamos estar cerca de la gente usando lentes cortos, que nos obligan a tener una distancia cercana con las personas retratadas. No usamos teleobjetivos, estamos siempre cerca. Si hay un escenario, queremos estar de espaldas al escenario. La idea es siempre mostrar a las personas.

En las fotos de M.A.f.I.A. leemos rápidamente fuertes convicciones, ¿es correcto decir que la ideología es el motor que impulsa a M.A.f.I.A.?

La ideología es el motor de la vida.

De todas las actividades y todos los actos humanos. No es algo particular de M.A.f.I.A., la ideología es algo totalmente internalizado, no hay nada que uno haga que no esté empañado de ella.

Nuestra misión política es relevar las cuestiones que nos interesa relevar, mostrar, visibilizar desde la absoluta declaración de subjetividad. Desde la imagen, la mirada, el registro y el encuadre, hasta adonde ponemos el foco, todo lo que la imagen

contiene es un recorte absoluto de la realidad. Nuestra declaración es una mirada absolutamente subjetiva, nuestra forma de mirar. No invisibilizamos nuestra subjetividad, no intentamos mostrar con nuestras fotos “la” realidad. Estamos en contra de esto, que sí hacen los medios mainstream (lo que se ha hecho siempre con el manejo de la información). Nuestra idea es mostrarlo como lo vemos, de la manera en que lo vemos, declarando nuestro punto de vista subjetivo.

De esta manera de fotografiar, ¿ustedes tienen referentes en la fotografía o en otras expresiones artísticas?

Cada uno tiene sus referentes fotográficos en términos estéticos y políticos. Cada uno tiene sus referencias personales. M.A.f.I.A. se fue dando con nuestra forma de ver. Referencias hay un montón y ninguna a la vez.

Internamente trabajamos horizontalmente y externamente participamos de muchas redes colectivas que están haciendo un gran trabajo con la información muy particular. Hay un montón de agrupaciones con este formato dentro del rubro fotográfico, muy interesantes y muy distintos entre sí. Estamos atentos a su trabajo. Hicimos un encuentro en el CONTI el año pasado llamado “Larga Distancia”, donde convocamos colectivos latinoamericanos para poder intercambiar experiencias. Estamos en contacto con muchos de ellos y hemos hecho muchas coberturas en conjunto. La idea es poder difundir de otra manera, por otros canales.

¿Cuál es el objetivo de M.A.f.I.A.?

El objetivo es visibilizar.
