



OBSERVATORIO LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO

Revista

OBSERVATORIO LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO

Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe · IEALC

ISSN 1853-2713

<https://publicaciones.sociales.uba.ar/observatoriolatinoamericano/>

Volumen 3 · Número 2 (julio-diciembre, 2019)

La persistencia política del fotoperiodismo en épocas de autoritarismo y predominio digital. La disputa por la Reforma Previsional en imágenes

Betina Guindi

RECIBIDO: 3 de junio de 2019

APROBADO: 30 de septiembre de 2019

La persistencia política del fotoperiodismo en épocas de autoritarismo y predominio digital. La disputa por la Reforma Previsional en imágenes

Betina Guindi
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
betinaguindi@gmail.com

Resumen

El trabajo reflexiona acerca de las actuales condiciones que afronta el fotoperiodismo en el marco de, por un lado, el creciente proceso de digitalización de la comunicación y, por otro, la vigorización de prácticas gubernamentales autoritarias que se manifiestan en la exacerbación de acciones represivas. A partir de una serie de imágenes fotográficas relativas a la represión ocurrida en la zona de Congreso (CABA) durante las jornadas de discusión por la Reforma Previsional en diciembre de 2017, se propone la pregunta acerca del porqué de la exacerbación de la violencia contra los fotorreporteros y, ligado a ello, cómo pensar la persistencia política de esa tarea. Con relación a lo antedicho, se procura avanzar en una conceptualización acerca del estatuto de la fotografía documental a la luz de las actuales discusiones en torno de la imagen y sus posibilidades de intervención en la arena pública.

Palabras clave: *tecnología – política – fotoperiodismo – violencia institucional*

Abstract

The paper reflects on the current conditions facing photojournalism in the framework of, on the one hand, the growing process of digitalization of communication and, on the other, the reinvigoration of authoritarian governmental practices manifested in the exacerbation of repressive actions. From a series of photographic images related to the repression that took place in the Congress area (CABA) during the days of discussion for the social security reform in December 2017, the proposed question is about why the violence against photo porters is exacerbated and, linked to this, how to think the political persistence of this task. In relation to the aforementioned, efforts are being made to advance in a conceptualization about the status of documentary photography in the light of the current discussions around the image and its possibilities of intervention in the public arena.

Keywords: *technology – politics – photojournalism – institutional violence*

Introducción

Habitamos un tiempo de preeminencia de dispositivos tecnológicos que moldean nuestras prácticas, discursos, nuestro modo de ser en el mundo. Pero si resulta imperioso asumir las condiciones históricas de los procesos sociales, también hay que atender a su particular despliegue en un lugar determinado. En nuestro caso, América Latina,

Argentina, Buenos Aires. Ambas coordenadas –tiempo y espacio– resultan ineludibles porque difícilmente las reflexiones ahistóricas, abstractas o universalizantes nos brinden claves productivas para pensar los problemas de la política que nos atraviesan.

Los actuales escenarios comunicacionales de nuestra región están impregnados por la vigorización de políticas neoliberales que, en los últimos años, han exacerbado los procesos desdemocratizadores (Brown, 2016; Balibar, 2012) del espacio social. En lo relativo al universo de los medios, en el caso de Argentina esto puede evidenciarse en el retroceso en torno a la regulación legal de medios y la consecuente reconcentración de propiedad de los mismos, entre varios muchos aspectos. Las consecuencias, sin embargo, se han esparcido en ámbitos muy diversos de la vida social.

El presente trabajo se interroga acerca de las repercusiones de la actual realidad política en el ámbito de una zona del campo comunicacional: la tarea del fotoperiodismo. Una interrogación que requiere atender a las nuevas condiciones de conectividad digital en que se despliegan buena parte de los flujos de imágenes –fotográficas y de distinto orden.

Juan Martín Prada lo caracteriza como un tiempo de ubicuidad de las pantallas: “Mundo el de lo visual-digital en el que lo no visible, lo no configurable visualmente, apenas parece tener ya espacio o valor. Nuevas relaciones entre mundanidad y ubicuidad prosperan ahora. (...) Tiempo el nuestro en el que las imágenes no participan tanto de la narración, sino del puro en-sí de lo que acontece” (Prada, 2018: 6-7).

Las motivaciones que guían estas páginas pueden asociarse a la conjunción de dos preocupaciones: una de orden académica; la otra, política. ¿En qué sentido político-académica? Por un lado, se intenta procurar cierta inteligibilidad teórica acerca del estatuto actual de la imagen documental. No hay que perder de vista que esta discusión tiene lugar en un momento histórico-académico –y por qué no, político– de crisis del representacionalismo en el que parecen haberse asentado ciertos diagnósticos respecto de la liberación de la imagen de su referente. Diagnósticos que, en su gran mayoría, oscilan entre la adjudicación de una condición eminentemente vitalista de la imagen o, en una versión invertida, la conciben en términos de mero simulacro o espectacularización. ¿Qué posibilidades presenta la fotografía hoy respecto de la posible documentación de algo acontecido en el mundo? ¿Acaso el mismo movimiento que les permite reencontrarse con la posibilidad de su autoinstitución les niega toda posibilidad de mostrar, documentar un mundo más allá de sí mismas? Tal vez convenga volver a pensar en aquello que de cierto modo ha definido a la fotografía documental y persiste aún, pese a sus derivas. Es a partir de allí que se hace necesario reflexionar acerca de la potencial politicidad de la labor del fotoperiodismo, así como de las posibilidades –y obstáculos– de la imagen documental

hoy, particularmente en las adversas condiciones que presenta la vida democrática de la Argentina.

Elidiendo entonces una conceptualización desarraigada de toda circunstancia espacio-temporal, se propone una problematización en torno a la producción y circulación de imágenes fotográficas relativas a la represión en la Plaza de los Dos Congresos acaecida en diciembre de 2017 durante las masivas movilizaciones populares en rechazo a la Reforma Previsional impulsada por el Gobierno Nacional. Esta elección se sustenta tanto en la relevancia del material fotográfico obtenido por un nutrido número de fotorreporteros como en el ensañamiento que las fuerzas represivas del Estado ejercieron contra los manifestantes en general, pero hacia los trabajadores de prensa en particular. De la multiplicidad de imágenes, en este trabajo se recurrirá apenas a unas pocas, cada una de las cuales, en su singularidad¹, permite reflexionar acerca de alguna/s faceta/s que componen la complejidad actual del dispositivo fotográfico en su relación con la política.

2. *No disparen contra la prensa*

Buenos Aires, 27 de diciembre de 2017. En la plaza de los Dos Congresos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se lleva a cabo una manifestación encabezada por *ARGRA* (Asociación de Reporteros Gráficos) bajo la consigna “*No disparen contra los periodistas*”². El objetivo de la acción se dirige a repudiar la violenta represión y el encarcelamiento sufridos por fotorreporteros mientras realizaban la cobertura de las jornadas de protesta contra la Reforma Previsional³ realizada días antes en el mismo espacio. La escena fotografiada (Imagen 1) muestra a un importante número de fotoperiodistas que, con cámara alzada, letras con la consigna y algunas fotos, se presentan como un colectivo que denuncia la violencia sufrida por algunos compañeros como algo bastante más sistemático que un desafortunado hecho casual.

¹ Cada una de las imágenes elegidas aparece en su singularidad –obrando en un sentido propio– pero, a un mismo tiempo, estableciendo relaciones con las otras imágenes y con el texto. Las imágenes no ilustran; tampoco solo acompañan. Por el contrario, participan junto a las palabras en la producción de una inteligibilidad posible para el problema en cuestión.

² ARGRA. “No disparen contra los periodistas”.

Disponible en <https://www.facebook.com/argraweb/videos/1541956975888813/>

³ Distintas voces del sindicalismo y de organizaciones políticas y sociales expresaron su rechazo dado que la letra anticipaba un evidente perjuicio para los sectores populares. Fundamentalmente, se objetaba el cambio en la fórmula de haberes, el aumento en la edad jubilatoria y la restricción al alcance de la garantía jubilatoria mínima entre otras cuestiones. Finalmente, la ley fue aprobada por el Senado de la Nación, cristalizando el retroceso en las condiciones previsionales de las generaciones presentes y futuras.

IMAGEN 1



Fuente: Fotografía gentileza Leo Vaca-Res/ARGRA

Si bien la acción logró un importante arco de apoyo, algunas voces objetaron que la consigna podía guardar un tono corporativo: no debería repudiarse *solo* la violencia contra fotorreporteros sino contra cualquier persona. Algunos protagonistas salieron a responder que se registraba un particular ensañamiento hacia el colectivo de fotoperiodistas –sobre todo dirigido a fotógrafos independientes y/o de medios alternativos. La fotografía de Olivos (Imagen 2) muestra la actitud de los policías frente a los fotógrafos. A diferencia de otras ocasiones, la cámara no resguardaba a quien la llevaba, sino que resultaba motivo de ensañamiento policial. Pero, además, la tarea de los fotoperiodistas como actores políticos contiene un aditamento particular porque permite garantizar la cobertura de acontecimientos de la vida política, lo cual involucra derechos ciudadanos más amplios: el derecho a informar y ser informados. La violencia sobre los fotoperiodistas parece tener una doble eficacia policial: reprime sus cuerpos pero a la vez, cada fotografía impedida colabora en la invisibilización de las violencias⁴.

⁴ La virulenta represión de esos días provocó incluso una declaración por parte de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en la que se denunciaba el accionar de las fuerzas de seguridad que obedecían al Gobierno Nacional, subrayando particularmente la embestida contra el periodismo: “...al menos 26 periodistas y trabajadores de medios de comunicación habrían sido agredidos por fuerzas policiales mientras cubrían las manifestaciones en ambas jornadas. De este grupo, 18 periodistas denunciaron recibir múltiples impactos de balas de goma. También se reportaron varios periodistas afectados por el efecto de los gases lacrimógenos lanzados por la policía.” (CIDH, 2017).

IMAGEN 2

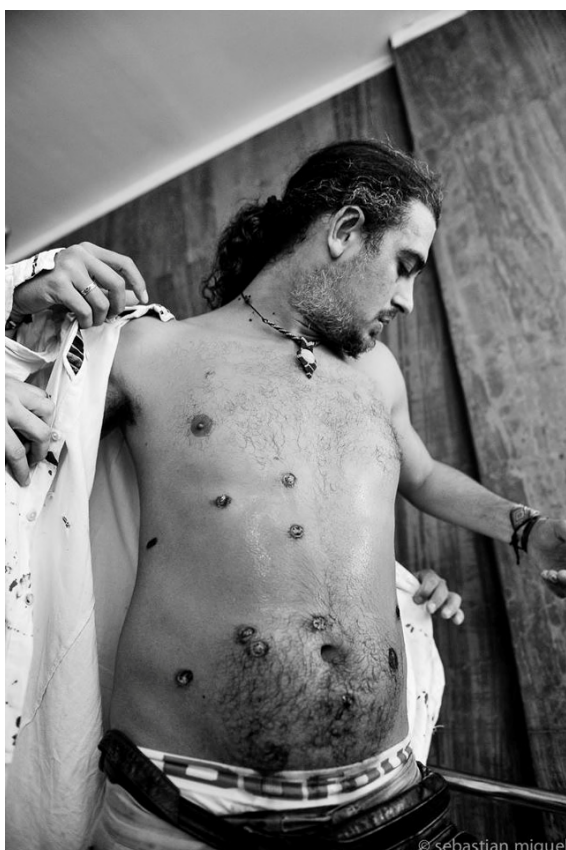


Fuente: Fotografía gentileza Jaime Andrés Olivos

Ciertamente, la represión no tuvo ese día un carácter inaugural por parte del Gobierno Nacional conducido por la alianza política Cambiemos. Dentro de una operatoria de persecución y encarcelamiento a la oposición desplegada desde los primeros días de gobierno en diciembre de 2015, los mecanismos represivos se venían tornando ostensibles en acciones violentas llevadas a cabo por las fuerzas de seguridad. En las masivas jornadas de protesta de los días 14 y 18 de diciembre la operatoria se mostró exacerbada. Entre los heridos con gases lacrimógenos y balas de goma –incluso diputados nacionales de fuerzas políticas de la oposición– se contó un gran número de periodistas y fotorreporteros que realizaban la cobertura de los sucesos.

La denuncia a la represión no se restringió a la acción colectiva de ARGRA. El mismo día de la represión, conociendo y expandiendo las posibilidades de la imagen documental, algunos fotorreporteros fotografiaron los cuerpos de sus compañeros heridos. Pablo Piovano, fotógrafo del Diario *Página/12*, recibió más de diez balazos de goma. “Un policía me tiró a medio metro. Tengo diez impactos de bala de goma. (...) Estaba con mi cámara quieto y casi sin ver, recuperándome, y me dispararon a medio metro” (“El fotógrafo Pablo Piovano recibió diez balazos de goma: “Un policía me tiró a medio metro””, 14/12/2017).

IMAGEN 3



Fuente: Fotografía gentileza Sebastián

IMAGEN 4



NO DISPAREN CONTRA LA PRENSA

ARGRA
ASOCIACION DE REPORTEROS GRAFICOS
DE LA REPUBLICA ARGENTINA

SiPreBA
Sindicato de Prensa de Buenos Aires

Fuente: http://www.diariosobrediaros.com.ar/dsd/notas/1/43501-enfocan-sobre-el-camarazo.php#.XOwvp_lKjDcMiquel

Las imágenes del torso baleado de Piovano (Imagen 3) se viralizaron en las redes junto a otras intervenciones que permitieron visibilizar el conflicto. De hecho, otra fotografía que también muestra las heridas de Piovano aparece inserta en la comunicación realizada por las asociaciones de fotógrafos y de trabajadores de prensa (Imagen 4).

Miguel Gaya, escritor y abogado de ARGRA, explicaba en una nota publicada en el Diario *Página /12* el día 17 de diciembre de 2017

La condición de testigos molestos les costó a los reporteros gráficos asociados a ARGRA más de sesenta heridos y contusos en esas jornadas de diciembre de 2001. En esos días y con el auxilio del CELS, la entidad interpuso un recurso de amparo ante el juzgado federal n° 1 para que sus asociados pudieran cubrir los sucesos sin ser víctimas de las fuerzas policiales. Fue un punto de inflexión, ya que se abrió un razonable canal de diálogo y a partir de allí no hubo registros de mayores agresiones o conflictos (Gaya, 19/12/2017).

Gaya no se equivoca en cuanto a la caracterización de testigos molestos. Testigos que no solo observan sino “son parte del problema”, sostiene. En cambio, tal como lo demuestran

posteriores episodios, probablemente haya sido un exceso de optimismo pensar en que se habrían de evitar nuevas agresiones⁵.

No obstante, para darle más espesor a una lectura de la política coyuntural, a continuación, se propone girar la mirada al dispositivo. ¿Cuáles son las trayectorias previas que nos permiten pensar en las posibilidades de la fotografía documental hoy?

3. Trayectorias: la fotografía en su relación con lo real

Abundan las ocasiones en las que aparecen, circulan y resurgen textos que teorizan, o por lo menos comentan, acerca del estatuto de la fotografía y sus reactualizaciones en la sociedad contemporánea en términos de sus posibilidades expresivas, la calidad estética o su tarea en el campo artístico. Sin embargo, frecuentemente la dirección de estas reflexiones parece alejarse o desdibujar las posibilidades de la imagen documental. Es cierto que esta carga con el imperativo de desmarcarse de la tradición representacionista que la había ubicado en una condición subalterna o meramente mimética respecto de algo acontecido en algún lugar del mundo. Sin embargo, conviene no desestimar la vastedad de las trayectorias que, incluso con sus limitaciones, afrontara la fotografía desde su invención⁶:

La cámara fue inventada por Fox Talbot en 1839. Tan solo treinta años después de su invención, como un artilugio para la élite, la fotografía ya estaba siendo utilizada en los archivos policiales, en los informes de guerra, en los reconocimientos militares, en la pornografía, en la documentación enciclopédica, en los álbumes familiares, en postales, en los estudios antropológicos (muchas veces, como en el caso de los indios de Estados Unidos, acompañada por el genocidio), para una movilización de tipo sentimental, en ciertos sondeos (el mal llamado « objetivo indiscreto »): efectos estéticos, periodismo y retrato formal (Berger, 2017 : 71).

Aunque hacia comienzos del siglo XX la fotografía lograría constituirse *como el modo más transparente de acceso a lo real*, esta posición no sería demasiado duradera⁷. Desde temprana hora del siglo pasado, y más aún en la segunda mitad, la producción de conocimiento social evidenció la crisis de ciertos supuestos organizativos del mundo moderno. El agotamiento de la noción de progreso indefinido, la ruptura con las concepciones

⁵ En esa misma dirección debe leerse el avance sobre las condiciones laborales de trabajadores de prensa. Más precisamente, entre 2017 y 2018 se registraron más de 1700 despidos (FOPEA, 21/03/2019).

⁶ En la historia de la ciencia moderna, se establecieron lazos entre prácticas artísticas y científicas que, siguiendo a Panofsky (1979), pueden ordenarse en tres momentos: el de la introducción de la perspectiva, el de la invención del telescopio y del microscopio, y el descubrimiento de la fotografía. Durante el siglo XIX, de despliegue del tercer momento, las características del nuevo medio fotográfico reforzaron las pretensiones de vinculación entre la imagen y lo real, proponiendo una noción de imagen en términos de representación fiel, de adecuación a la realidad dada.

⁷ “La fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacendera, de las artes miméticas. De hecho, es el único arte que ha logrado cumplir con la ostentosa y secular amenaza de una usurpación surrealista de la sensibilidad moderna, mientras que la mayor parte de los candidatos con linaje ha abandonado la carrera” (Sontag, 2012: 79).

esencialistas, teleológicas y la crisis de una noción adecuacionista de la verdad, impregnaron la atmósfera en medio de la cual distintas disciplinas dedicadas al conocimiento de la realidad social ocuparían los repertorios a lo largo de las últimas décadas. Las manifestaciones artísticas también vieron horadadas sus pretensiones de ser un fiel reflejo de la realidad. Atravesadas por estos movimientos, hacia la década del noventa, las discusiones en torno de la imagen han encarado nuevas perspectivas en versiones disímiles como los Estudios visuales o la *Bildwissenschaft* pero también en la voz de autores que desde la filosofía u otras disciplinas renovaron concepciones, enfoques, metodologías (Lumbreras, 2010).

Es importante reparar en la disimilitud de esas versiones. La construcción visual de la realidad –tal como proponen los estudios visuales⁸– que adjudican un carácter vital de la imagen⁹, por ejemplo, no parece coincidir estrictamente con la idea de vacuidad presente en la temprana noción de imagen-espectáculo de Debord (1995), en el simulacro de Debray (1994), ni en la baudrillardiana expresión de principios de los noventa de que *la guerra parecía no haber tenido lugar* (Baudrillard, 1991)¹⁰. Es decir, no se trata, por ejemplo, para los estudios visuales, de aludir a un vaciamiento ni una mera escisión de la imagen de todo referente. Se trata más bien de asumir la dimensión productiva de los artefactos visuales.

Más allá de las diferencias, estos desplazamientos involucran la cuestión acerca del estatuto de este objeto-imagen. Las transformaciones tecnológico-culturales se filtraron y empujaron también la cuestión hacia nuevos rumbos. De ahí que Belting¹¹ se pregunte:

¿Es posible que podamos seguir hablando de la imagen del mismo modo que si pudiéramos referirla todavía a un sujeto que expresa en la imagen su relación con el mundo? La comprensión de la imagen, sin embargo, no solo se ha vuelto incierta del lado de los medios, sino también del lado del cuerpo, cuando al cuerpo, junto con la existencia tradicional, también se lo priva de la percepción tradicional. Esto sucede en un segundo discurso. El mundo virtual, que es el tema aquí, niega la analogía con el mundo empírico, y ofrece impresiones transcorporales a la imaginación, aunque estas impresiones continúan en sí mismas ligadas de un modo contradictorio a nuestras formas endógenas de percepción (Belting, 2007: 50).

⁸ La ambición de otorgarle una fuerza creativa conlleva una reformulación en lo que refiere al estatuto de la imagen, hasta el punto de renegar, como en el caso de los estudios visuales, de la nominación misma de imagen y optar por otros -la visualidad-, que parecen sacudir de una vez por todas las reminiscencias representacionistas.

⁹ Mitchell –representante dilecto de los Estudios visuales– arrima la siguiente definición: “*Las imágenes no son solo un tipo especial de signo, sino algo similar a un actor en el escenario de la historia, una presencia o un personaje imbuido de un carácter legendario, una historia paralela que participa de los relatos que nos contamos sobre nuestra propia evolución, desde criaturas ‘hechas a imagen y semejanza’ de un creador a criaturas que se hacen a sí mismo y a su mundo según su propia imagen*” (2011:109).

¹⁰ No se trata de homogeneizar los planteos de autores como Baudrillard, Debray o Debord. En todo caso, lo que se intenta afirmar es que en estas miradas prima una noción de la imagen vaciada o escindida de su referente.

¹¹ Para Hans Belting (2007) la posibilidad de pensar en la imagen no se circunscribe al *qué* de la imagen. Se enfoca por la relación con el *cómo*. Asume que las imágenes necesitan un medio para hacerse visibles. Este enfoque medial de las imágenes supone reintegrar la dimensión corporal, sustraída por la mirada semiótica.

¿Realmente se trata, como sugiere Belting, de un conflicto entre cuerpos y medio en el que simplemente ha vencido el hipermedio digital? Consiente, sin embargo, en que la imagen ha estado sometida históricamente a una modificación continua –como en el caso del montaje y el *collage* propio de las vanguardias. Eso permite suponer que en cierta medida el espectador ya contaba con ciertas destrezas que le permitirían *a posteriori* “desconfiar de la imagen”. No obstante, la forma de la relación entre cuerpo e imagen digital entraña una modificación más profunda dado que las imágenes digitales “se generan en un hipermedio, cuyas informaciones abstractas se diferencian de los medios antiguos de manera similar a como los bancos de datos de la actualidad se distinguen de los productos físicos de la cultura, industrial” (Belting, 2007: 50).

En realidad, para Belting la pregunta no remite al medio solamente sino al concepto mismo de imagen. Y al de cuerpo. Si “nunca antes había habido tanta analogía (entre imagen y mundo) como en la fotografía moderna”, el mundo virtual parece negar o al menos corroer la relación con el mundo empírico. La imagen en la actualidad se presenta en términos de preeminencia de un tipo de imagen digitalizada (cuando no, netamente virtual), abierta a un sinnúmero de simulaciones e intervenciones tecnológicas.

Probablemente sea Joan Fontcuberta uno de los que más ha avanzado, con una mirada desbordadamente celebratoria, en reflexionar acerca de las *novedosas* condiciones que transita la imagen actual. Fontcuberta posa la mirada en los cambios producidos por la denominada segunda revolución digital, en la cual internet, redes sociales y telefonía móvil han cobrado preeminencia. Son procesos caracterizados por la desmaterialización aunque, subraya, antes que pensarlo como el nacimiento de una invención se trata de una trasmutación de valores fundamentales de la cultura que supone el desmantelamiento del tipo de visualidad que había imperado durante más de un siglo. Estrictamente, habla de *postfotografía*, en referencia al dispositivo que habría emergido quebrando los vínculos que ligaban, tautológicamente, la fotografía a la verdad y la memoria. Un movimiento de descrédito de la representación realista naturalista pero a la vez, sociológicamente, el desplazamiento de los usos tradicionales de la fotografía.

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: 30).

Puede acordarse con el autor que la imagen digital ha permitido develar la manipulabilidad de las imágenes con una contundencia sin precedentes, pero ello no resiste una afirmación general e inespecífica en cuanto a que la urgencia que presenta la imagen por lograr su supervivencia prevalecería sobre otras cualidades. Fontcuberta no desconoce la pervivencia de la fotografía documental en tiempos de postfotografía sino

que diagnostica un desplazamiento de su *modus operandi*, con renovadas metodologías y herramientas que le permiten persistir en su voluntad de entender las complejidades de la realidad. Aunque pierde verdad, gana en penetración.

Parece obvio que padecemos una inflación de imágenes sin precedentes. Esta inflación no es la excrecencia de una sociedad hipertecnificada sino, más bien, el síntoma de una patología cultural y política, en cuyo seno irrumpe el fenómeno postfotográfico. 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: 7).

En un primer momento, parecería que tiende a profundizar acerca del alcance de la problemática de la imagen. Pero enseguida el planteo se devela más inespecífico cuando le otorga a la imagen un desmedido poder de institución social al otorgarle un predominio en la constitución del espacio social de lo humano. Este sesgo aparece con bastante claridad en su diagnóstico acerca de la visualidad contemporánea cuando evoca, entusiasta, la siguiente anécdota:

Uno de los principales periódicos de Hong Kong despidió alrededor de 2010 a sus ocho fotógrafos de plantilla que cubrían la información local; a cambio distribuyeron cámaras digitales entre el colectivo de repartidores de pizzas. La decisión empresarial era sensata: resulta más sencillo enseñar a hacer fotos a los ágiles y escurridizos pizzeros que lograr que los fotógrafos profesionales sean capaces de sortear los infernales atascos de Hong Kong y consigan llegar a tiempo a la noticia. Los portavoces del sector, obviamente, se rasgaron las vestiduras: ¿Cómo es posible que se renuncie a la calidad que garantizan profesionales con experiencia? Pero hay que convenir que más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente. *Saludemos pues al nuevo ciudadano-fotógrafo* (Fontcuberta, 2016: 35).

Con el apresuramiento que suele acompañar a varios pensadores de las nuevas tecnologías –tal vez, demasiado imbuidos en las características del artificio sobre el cual reflexionan–, Fontcuberta desconoce en pocas líneas una serie de cuestiones a repasar. Por un lado, la naturalización de las condiciones de precarización laboral propias del capitalismo post-industrial que claramente se lee en la decisión tomada por el periódico de Hong Kong. En segundo lugar, una degradación de la politicidad de la figura del ciudadano y junto a ello, de una concepción de la democracia. Por supuesto que un pizzero, –un *cualquiera* como diría Rancière (1996)–, es también un ciudadano que puede intervenir en la arena pública (sacando fotos, opinando, haciendo paros). De hecho, como sostiene Sontag: “hay imágenes obtenidas por aficionados anónimos que resultan tan interesantes, y formalmente tan complejas y representativas de los poderes propios de la fotografía, como las de un Stieglitz o un Evans” (2012:188). El problema radica en entender la democracia como una mera acumulación de “actitudes participativas” –sacar una foto de la vía pública, votar el nombre de una plaza, postear una opinión en la red–, lo cual la limita a una concepción liberal-capitalista, negándole un sentido político profundo. En tercer lugar, el fragmento habla de la escasa reflexión acerca de la especificidad y la relevancia de la tarea del periodismo gráfico. La enorme relevancia de

las dos primeras cuestiones obliga a posponer esas discusiones, pero sí es posible atender a la pregunta sobre la actualidad de la labor del fotoperiodismo.

La cuestión no se dirige a invalidar todas y cada una de las afirmaciones puestas en juego por Fontcuberta. Sin embargo, si por un lado estos planteos guardan lucidez en lo concerniente a las transformaciones que la digitalización imprimió a la operatividad de las imágenes, cierta generalización o exacerbación les resta capacidad heurística para comprender otras operaciones que coexisten y que, como en el caso de la fotografía documental obligan, una vez más, a asumir ciertas tensiones en lo concerniente al estatuto de la imagen.

Dice Rancière que, frente a la caracterización como duplicación de la realidad, es decir como una otredad subalterna respecto de aquello que representa –en el caso de la tradición representacionista–, sea como pura mismidad –visualidad como sugiere Mitchell, o vacuidad como la versión debordiana– habría que optar por una formulación dual de la imagen. Una imagen no puede renunciar a la categoría de *ser otro*. La condición que opera en una imagen –preeminentemente en una imagen documental, se podría subrayar– parece requerir de la superación de la oposición entre lo mismo y lo otro, para asumir que la imagen expresa fundamentalmente una relación: *la de un sensible que se relaciona con otro sensible, el cuasi-cuerpo de la imagen* (Rancière, 2010; 2011). Es cierto que Rancière despeja con demasiada ligereza la problematización de las cuestiones tecnológicas que, a esta hora, resultan bastante ineludibles; no obstante, la fertilidad de su planteo emerge con bastante contundencia a la hora de (re-)pensar la relación entre documentalismo y conocimiento de la realidad social porque, entre otras cuestiones, permite pensar que una imagen documental puede devenir prueba porque es presencia que relaciona.

4. Vestigios

En un testimonio audiovisual personal que formaba parte de su muestra *Zimmerman 360°* presentada en el Centro Cultural Recoleta en marzo de 2014, el fotógrafo Marcos Zimmerman habla de la posibilidad de atravesar una imagen no solo en el sentido bidimensional sino que hace surgir otra dimensión que supondría un atravesamiento distinto de la fotografía. Comenta la fotografía de una persona, Ismael Palomo:

es un gaucho que está vestido con una chaqueta y un sombrero de una zona de (...), Formosa. (...), vivía rodeado de un monte de vinal. Vinal es una planta que tiene una espina muy grande; de hecho a algunos de ellos les faltaba un ojo porque entran al monte con los caballos y esta chaqueta les sirve para poder entrar a ese monte y no pincharse y de hecho el sombrero que es inclinado para atrás es así porque el gaucho

se agacha sobre el hombro del caballo en el momento de entrar para que no le dé en la cara las espinas. Entonces a pesar de que todo esto no está descrito en la fotografía, y uno mira solamente la parte que uno puede ver a primera vista, esto está en la fotografía. Entonces en algún momento alguien se va a dar cuenta que esto también está por algún motivo. Que atraviesan un tiempo no solamente de un instante sino también un tiempo histórico (...) Algunas de estas personas, algunos de estos paisajes pueden tener algunos detalles y algunas pequeñas cosas (Parte Dos, s/f).

¿Qué es *lo que está* en la fotografía? En *Signatura Rerum* (2010), el filósofo Giorgio Agamben da con la noción de signatura, en términos de algo que remite a ese lugar entre lo semiótico y lo semántico que guarda alguna presencia. Y lo argumenta marcando una distinción respecto de la *difference* derridiana en la cual se elide la función existencial de modo que “*la huella es, en ese sentido, una signatura suspendida y vuelta sobre sí misma, una kénosis que nunca conoce su pléroma*” (Agamben, 2010: 105). Para Agamben, “el significarse de la signatura nunca se aferra a sí mismo”. Lo que se pone de manifiesto es una función existencial respecto de la cual se habilita la potencialidad comunicativa. Hay pequeñas huellas, indicios, parece ser. Y “el indicio representa, pues, el caso ejemplar de una signatura que pone en relación eficaz un objeto, en sí anodino o insignificante, con un hecho (...) y con sujetos” (Agamben, 2010: 94). *Algo que muestra* supone un exceso respecto de la significación, y esa es la huella que resiste en la foto de Ismael Realino Palomo.

Difícilmente resulte fecundo seguir aludiendo a la mera signidad de la imagen. La cuestión, como se ha señalado, no consiste en otorgarle a la imagen la facultad ilimitada de una entidad plenamente realizativa, de una pura mismidad, pero menos aún se trata de volver a arrojar a la imagen al espacio del puro signo. Si las fotografías fueran puro signo, ¿qué sentido tendría una cobertura fotográfica? ¿Tendrían los fotógrafos alguna motivación en arriesgarse por lograr una imagen? Y, por otro lado, ¿se preocuparía un gobierno autoritario por arremeter contra los cuerpos de quienes fotografían sus actos de violencia? Precisamente a esa existencia hacía referencia Miguel Gaya (19/12/2017) cuando hablaba de los fotorreporteros como “esos testigos molestos”.

Las imágenes de Jaime Andrés Olivos pueden pensarse en esa dirección. La corporalidad del policía que se extiende en su arma amenazante (Imagen 5) configura una imagen de una enorme eficacia comunicativa. No obstante, esta eficacia no radica en su carácter novedoso. Por el contrario, la escena remite a una imagineidad corporal de larga data asimilable a la noción warburgiana de *Pathosformel*,¹² abordada por Carlo Ginzburg (2001). Más específicamente, una fórmula patética configurada a partir de dos ojos en posición de escorzo. A diferencia de otras imágenes, la foto de Olivos se inscribe también en una tradición diferente: la de la represión de la sociedad civil por parte de fuerzas de seguridad

¹² En rigor, esta imagen se inscribe en la larga serie que Ginzburg confecciona con relación a la noción warburgiana de *Pathosformel* –fórmula emotiva. La vinculación permitiría sin duda una problematización fecunda pero, por motivos de extensión, excede las posibilidades de este trabajo.

del estado. Lo que atraviesa la imagen no es un dedo que interpela para alistarse a la guerra, una mano que conmueve al devoto ni una invitación a empatizar con algún candidato político. Lo que amenaza es un arma que se dirige al espectador –en ese sentido sí guarda un suelo común con otras de la serie– pero antes es la amenaza material sufrida por el fotógrafo que *estuvo ahí*, frente al cañón del arma apuntándole. Otra fotografía permite ampliar un poco más el juego de miradas: un fotógrafo *apuntando* a un policía, quien *lo detiene* con su mano; mientras tanto, Olivos fotografía la escena develando el fuera-campo (Imagen 6).

IMAGEN 5



Fuente: Fotografía gentileza Jaime Andrés Olivos

IMAGEN 6



Fuente: Fotografía gentileza Jaime Andrés Olivos

La reflexión acerca de esos indicios inerradicables de la imagen fotográfica venía siendo expuesta varias décadas antes por distintas voces. Ya hacia 1931 Walter Benjamin lo había dejado plasmado en *Pequeña historia de la fotografía*:

las imágenes, en tanto perduran, lo hacen sólo como testimonios del arte de quien las pintó. Pero en la fotografía se encuentra algo nuevo y singular: en esa mujer que vende pescado de New Haven, que con vergüenza tan indolente, tan seductora, mira al suelo, hay algo que no surge sólo del testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede ser silenciado, difícil de dominar, que reclama por el nombre de quién ha vivido allí, que también aquí es todavía real y nunca querrá disolverse por entero en el “arte” (Benjamin, 1997: 370).

Del fragmento se desprenden en particular dos cuestiones. Por un lado, la no subsunción de la fotografía al arte en general. Si bien se enlazan en muchos aspectos, la posibilidad de sostener cierta autonomía/disimilitud de arte y fotografía resulta un movimiento necesario para entender la segunda cuestión: una particular condición indicial que acompaña y constituye a la imagen fotográfica. En esta línea aparece la idea de vestigio. Así la expone Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* de comienzos de la década del setenta:

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos el registro que de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro. (Sontag, 2012: 216)

Poco tiempo después, en un artículo en que piensa la fotografía a partir del ensayo de Sontag, John Berger sostiene que una fotografía documental conserva vestigios acopiados en su condición de testigo de algo acontecido en algún tiempo y espacio. Pero aclara que las fotografías nunca narran sino que guardan apariencias instantáneas, entendiendo que trabajan aislando un momento arrancado a un conjunto. Si en la pintura las referencias son eminentemente internas, la fotografía requiere de la exterioridad. Algo similar aporta Peter Burke cuando menciona que una fotografía nos ofrece su testimonio. En *Visto y no visto*, trabajo que indaga acerca de la condición de documento histórico de las imágenes, Burke sostiene que las imágenes pueden reflejar un testimonio ocular aunque más bien su idea de *reflejo* queda diluida también en la de *vestigio*. El vestigio se contrapone a la idea de fuente histórica si se la entiende como la actividad en la que se trata de “llenar cubos en el río de la verdad”. Ni las fotografías ni las imágenes en general, suponen una tramitación incontaminada del pasado.

De hecho, es posible que nuestro sentido del conocimiento histórico haya sido modificado por la fotografía. Como dijo en cierta ocasión el poeta francés Paul Valéry (1871-1945), nuestros criterios de veracidad histórica nos llevan incluso a plantearnos la

siguiente cuestión: ¿Podría haber sido fotografiado tal o cual hecho, del mismo modo que ha sido contado? (Burke, 2005: 26)

Las imágenes intervienen en la historia (Bredenkamp, 2004)¹³, exponiendo un exceso respecto del testimonio. Pero en realidad, presentan un testimonio ocular cuya especificidad lo distingue de otros testimonios. Por su parte, en su condición de (cuasi) cuerpos sensibles, una fotografía asume en sí misma una presencia a la que le resulta imposible eludir, y que la constituye en su propio ser. De ahí que pueda constituirse en un testigo ocular. Haber presenciado y guardar los vestigios. Sin embargo, un testigo, aquel que guarda la experiencia de lo vivido, no siempre es convocado a testimoniar.

5. La inteligibilidad posible (y la falsa demostración)

Uno puede jugar a inventarle significados a la fotografía, dice Berger, porque una foto documental presenta un exceso respecto del testimonio. Si la fotografía es una evidencia irrefutable de una existencia de que algo estaba ahí, esto en sí mismo no dice nada sobre su significado. Por eso algo distinta es la cuestión acerca de la inteligibilidad que se provoque extraerle. La tarea de proponer una inteligibilidad posible está atravesada, de algún modo, por la voluntad de hacer justicia a esos vestigios.

La ambigüedad de una fotografía no reside en el instante del suceso fotografiado: en este punto la evidencia fotográfica es menos ambigua que el relato de cualquier testigo presencial. (...) La ambigüedad surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. (El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar). (Berger, 2017:85)

A esto Berger lo relaciona con la memoria. Si la imagen documental opera como una suerte de memoria que se fija, la posibilidad de extraerle una significación se supedita a su reinscripción en la trama de la memoria; es decir, en tanto “*preserva y presenta un momento tomado de un continuo*” (Berger, 2017: 35), propone –a diferencia de la pintura– referencias que están fuera de sí misma, a las que hay que recurrir para dar con una inteligibilidad consistente. Por eso es poco férrea la relación que puede establecerse entre los vestigios y la significación que se les adjudica. Evidentemente, varias de las apreciaciones de Berger –la nítida distinción de los momentos de fotografiar y mirar, por ejemplo– resultan estrechas si se las pone en juego en relación con el ejercicio de *fotografiar/manipular/ver* que está puesto en juego en la actual fotografía digital. Su afirmación respecto de que la fotografía no opera con constructos podría ser fácilmente

¹³ Desde este punto de vista puede adherirse a la consideración de Bredenkamp en cuanto a que las imágenes “como agentes vivos, generadores de hechos, (...) son también efectivos en el campo político” (Bredenkamp, 2014).

demolida por los profetas de la digitalización, y con justa razón probablemente. Pero hay una dimensión en la que resiste.

En ocasiones –muchas ocasiones– las imágenes documentales son convocadas para prestar *falso testimonio*. Varias imágenes de diciembre de 2017 circularon inscriptas en tramas de significación que operaron violentando la relación con lo real. Uno de los casos es el que circuló en relación a imágenes donde un grupo de diputados de la oposición increpaban al presidente de la Cámara de Diputados. (Imagen 7) La imagen apareció publicada en el Diario *Clarín* como la prueba irrefutable de la violencia de un grupo de legisladores, profanadores de la institucionalidad.

IMAGEN 7



Fuente: https://www.clarin.com/politica/vale-batalla-congreso_0_SkePpTWff.html

En este caso, la operación que efectiviza el sentido de violencia por parte de los diputados no está presente en la imagen. Por el contrario, es un falaz constructo. Se fuerza ese sentido a través de su relación con la palabra. La imagen se subordina a la idea de violencia. Es la palabra la que conduce y fuerza a la imagen a comunicar esa idea. Y lo hace demostrando –falazmente– la acción violenta del diputado. Esa imagen podría –y seguramente merecería– establecer relación con otras palabras (tal vez lo hace en otros medios): diputados que ejercen su lugar de representantes del pueblo para impedir el ejercicio de violencia por parte de las fuerzas de seguridad.

Sin negar la condición expresiva de una imagen ni el peso de los crecientes procesos de tecnologización a los que viene siendo sometida, el potencial de la fotografía documental radica en dar cuenta de la relación con algún objeto del mundo. Pone de manifiesto la

tensión entre ese objeto y su inextricable inteligibilidad con las condiciones espacio-temporales de su emergencia; tensión en la que pasado, presente y futuro se imbrican, se imprimen mutuamente. Ello explica por qué no cualquier interpretación de una foto es válida. Una imagen puede migrar en el tiempo y el espacio y ser inscrita en tramas de inteligibilidad muy distintas. Sin embargo, en ocasiones, esa inteligibilidad jamás logra toparse con una interpretación que le haga justicia (del mismo modo, incalculables experiencias del mundo jamás se encontraron o se encontrarán con la posibilidad de una imagen que les permita denunciar injusticias y muchas imágenes serán integradas en tramas de sentido que no lo hacen justicia). Ahí reside uno de los problemas frente a los cuales se despliega la tarea del fotógrafo.

La fotografía puede resguardarse en su potencial documental, pero eso no la exime de posibles derivas en tiempos y espacios diversos. Más aún, su inscripción en nuevas tramas hipertecnologizadas extreme las condiciones de su trabajo llegando a poner en jaque su propia existencia. En tal sentido, la inquietud que motoriza estas páginas no se dirige a augurar una necesaria supervivencia del fotoperiodismo en épocas venideras –aunque tampoco la desestime. Emergida en el ámbito de la Carrera de Ciencias de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires donde cotidianamente se procura aportar a la formación de estudiantes –muchos de los cuales transitan o transitarán un camino profesional ligado al periodismo–, la preocupación por la imagen documental cobra relevancia. Más aun cuando esta tarea debe lidiar con la funesta discursividad de la *posverdad*, que no es otra cosa que la forma velada –o no tanto– que adopta el orden de la policía en todas sus versiones para obstaculizar cualquier intento emancipatorio. Frente a ello es que el fotoperiodismo encuentra motivo para su revitalización.

6. El trabajo político de la imagen documental

“Hay demasiadas imágenes, dice un rumor, y es por eso que juzgamos mal. Esta crítica adopta, es cierto, dos formas aparentemente contradictorias: Algunas veces acusa a las imágenes de ahogarnos con su poder sensible, otras les reprocha por anestesiarnos con su desfile indiferente” (Rancière, 2008:69), escribe Rancière. E inmediatamente refuta argumentando que no se trata de un problema de demasía de imágenes. En su lenguaje, la cuestión debería explicarse de un modo bien distinto. La voluntad de pensar la relación política y fotografía documental insta a contemplar la dimensión espacio-temporal en la que esa relación se inscribe. *“La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia del escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él”* (Rancière, 1996:41), de modo que es una acción que otorga visibilidad a quien no era visible, irrumpiendo en la escena pública e

interrumpiendo el ordenamiento pre-configurado¹⁴. Para Rancière el tejido social es un espacio de despliegue del orden de lo sensible, una configuración estético-política que articula maneras de hacer, formas de visibilidad y modos de pensabilidad de sus relaciones. Una configuración sensible que es ante todo la de un espacio partido, es decir, atravesado por la inerradicabilidad de la conflictividad social como vía para tramitarlo.

La potencia política de la fotografía documental no es ajena a esta articulación. Si de algún modo la política también requiere de la creación de otros dispositivos espacio-temporales que trabajen en la redistribución democrática –más igualitaria– del tejido social, la tarea política de la fotografía documental es participar en esa redistribución de lo visible y lo decible, oponiendo *otro modo de ver*. Una tarea estético-política que en algunos momentos podrá consistir en el carácter probatorio de lo acontecido pero que la mayoría de las veces excederá esa operación. Las imágenes captadas por la lente del fotorreportero establecen una relación con las experiencias acaecidas en el espacio público: muestran lo acontecido, lo resguardan de la volatilidad del tiempo, y al mismo tiempo participan en la configuración del espacio partido. Se constituyen en *actos* cuya condición específica radica en cierta pervivencia en su relación con lo real.

Podría pensarse en la esteticidad de la imagen de Sebastián Miquel en que se muestra el rostro desencajado de una joven siendo arrestada por fuerzas policiales en contrapunto con el cartel que atrás dice “El miedo nunca conquistó derechos. Seguimos luchando” (Imagen 8). Seguramente, esta imagen pueda obrar en algún tiempo y espacio en ese sentido: podría invitar, convocar a actuar a quien la ve circulando en un portal digital, en una muestra de fotoperiodismo. Pero en ese caso, la eficacia comunicativa de esa escena podría ser recreada por un póster, un dibujo que emule las posiciones de los cuerpos y las letras. En ocasiones, la politicidad de una imagen encarna en una acción bien concreta. Es probable que la muchacha esté gritando su nombre al periodista, dando a conocer su identidad.

La muchacha apresada, el periodista, el fotógrafo, cualquiera de quienes hemos estado en movilizaciones y llevamos puesta la historia de la desaparición forzada de personas en nuestro país, todos sabemos que esa imagen puede resultar prueba irrefutable de esa detención. Por supuesto, lo sabe también la policía cuando la detiene, bajando la mirada y esquivando la lente del fotógrafo.

¹⁴ Ese orden preconfigurado es el orden de la policía: “el conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares u funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière, 1996:43).

IMAGEN 8



Fuente: Fotografía gentileza Sebastián Miquel

Otras veces, las imágenes colaboran en desmontar la operatoria gubernamental y mediática obsesionada en cristalizar discursos criminalizadores de la protesta social. No se trata de desmanes violentos por parte de manifestantes. Lo que la fotografía de Olivos (Imagen 9) muestra es el despliegue voraz de la violencia institucional frente a la ciudadanía indefensa.

IMAGEN 8



Fuente: Fotografía gentileza Jaime Andrés Olivos

Las fotografías documentales pueden obrar políticamente de modos muy diversos. En algunos casos, su trabajo consiste en instituir miradas que intervienen en una redistribución igualitaria del tejido social. La imagen de unas manos curtidas y vacías con la inscripción “POR LA SOBERANÍA POPULAR” en una remera maltrecha (Imagen 10) probablemente actúe en esa dirección.

IMAGEN 10



Fuente: Fotografía gentileza Sebastián Miquel

Otras imágenes parecen condensar múltiples operaciones en los escasos límites de un cuadro. Una escena (Imagen 11) de atmósfera turbia, producto de los gases lacrimógenos que abundaron en esos días, un cuerpo joven con el torso desnudo y una remera que cubre la cara de los gases –y, tal vez también, de las cámaras– junto al de una mujer mayor –damnificada más inmediata probablemente de la Reforma Previsional en cuestión– que *se apoya en, se enlaza a* el primero. Se ha dicho que, a diferencia de una idea, la imagen se manifiesta como singularidad. Así, la relación entre unas y otras imágenes se establece entre singularidades. Sin embargo, como dice Burke (2005), puede que en algunos momentos permitan concretizar conceptos abstractos; es decir, tramitan una idea sin resignar singularidad. ¿Podría tal vez pensarse que esta imagen conjuga la conflictividad social y la posibilidad de emergencia de la política?

IMAGEN II



Fuente: Fotografía gentileza Fernando Gens

Aunque la tecnología permite la proliferación de productores de imágenes de muy distinto *status* –incluso documental–, el ensañamiento con los periodistas gráficos demuestra el temor del autoritarismo gubernamental ante la potencia política de la fotografía. No se trata, desde ya, de anticipar una acción política en todas y cada una de las fotografías que circulan en el espacio público. Por el contrario, es probable que la gran mayoría hayan sido/sean capt[ur]adas por una lógica de medios que las inscribe en una trama policial: imágenes que actúan criminalizando la protesta, delatando militantes¹⁵. En ese sentido, la tarea del fotoperiodismo carga con la pregunta ineludible acerca de *para qué seguir retratando la realidad social*. Si la respuesta pretende ir por el lado de la política, la persistencia del fotoperiodismo continúa dependiendo, en buena medida, de la convicción que los propios fotógrafos sostengan a la hora de afrontar su tarea; que los disparos de sus cámaras procuren captar escenas para testimoniar violencias institucionales, expresar despojos y mostrar la potencia política de las manifestaciones populares que pugnan por instituir una configuración estético-política opuesta a la del

¹⁵ Imposible concluir este artículo sin referir a otra imagen de amplia circulación en diciembre de 2017. Un militante del PSTU aparece a cara descubierta con lo que era, según buena parte de los medios y el Gobierno Nacional, una *bazooka* de alta peligrosidad. Luego, sus compañeros y otras organizaciones denunciarían que lo que se mostraba en la imagen era un fuego artificial de venta libre. <https://www.perfil.com/noticias/politica/el-video-que-defienden-al-militante-romero-la-otra-cara-del-hombre-bazooka.phtml>. De todos modos, la imagen alcanzó para pedir su detención (aún hoy el militante debe permanecer en la clandestinidad ante la falta de garantías legales), criminalizar la protesta social y coartar los derechos de algunos compañeros de militancia. <https://www.pagina12.com.ar/197896-macri-fracaso-ya-se-van-y-yo-ya-saldre>

orden policial. En la contundencia y variabilidad de estos gestos radica precisamente la persistencia política de la imagen documental.

Referencias bibliográficas

- “El fotógrafo Pablo Piovano recibió diez balazos de goma: “Un policía me tiró a medio metro””. (14 de diciembre de 2017). *La Izquierda Diario*. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/El-fotografo-Pablo-Piovano-recibio-diez-balazos-de-goma-Un-policia-me-tiro-a-medio-metro>
- Agamben, G. (2010) *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama.
- Balibar, É. (2012) “Los dilemas históricos de la democracia y su relevancia contemporánea para la ciudadanía”. En *Enrahonar Quaderns de Filosofia*, N° 48, pp.9-29.
- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Bs. As.: Katz.
- Benjamin, W. (1997) “Kleine Geschichte der Photographie”, *Gesammelte Schriften*, I I/1, edición de Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997, pp. 368-85 [Trad. Felisa Santos].
- Berger, J. (2017) *Para entender la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli.
- Bredenkamp, H. (2004) “Acto de imagen como testimonio y juicio”. En Flacke, M. (ed.), *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen*, vol. I, Berlín, Deutsches Historisches Museum, pp. 29-66. [Trad. Felisa Santos].
- Brown, W. (2016) *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona: Malpaso Ed.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CIDH (2017). *CIDH expresa preocupación por la actuación de la fuerza policial en protestas y agresiones a periodistas en Argentina*. Recuperado de <https://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2017/214.asp> [último acceso 25 de mayo de 2019]
- Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Bs. As.: La Marca.
- Debray (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, J. (2017) *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FOPEA (21 de marzo de 2019). 1.791 puestos de trabajo perdidos en la prensa argentina entre 2017 y 2018. *FOPEA*. Recuperado de <https://www.fopea.org/informe-observatorio-y-alerta-laboral-de-periodistas-de-fopea-2017-2018/>
- Gaya, M. (19 de diciembre de 2017). Los fotógrafos de Dorian Gray. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/83807-los-fotografos-de-dorian-gray>
- Ginzburg, C. (2001) “Tu país te necesita: un estudio de caso de iconografía política”. En *History Workshop Journal*, N° 52, pp. 1-22. [Trad. Felisa Santos].
- Lumbreras, M. (2010) “Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft”. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 22, pp. 241-262.
- Mitchell, W.T.J. (2011) “Qué es una imagen”. En García Varas, A., (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2017) *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Bs. As.: Sans Soleil.
- (2009) “Cuatro conceptos de la ciencia de la imagen”. En Elkins, J. (ed.), *Visual literacy*, Nueva York, Londres, Routledge, pp. 14-21 [Trad. Felisa Santos].
- Panofsky, E. (1979) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Parte dos (s/f). Entrevista a Marco Zimmerman. Recuperado de <http://partedos.com/multimedia/>
- Prada, J. M. (2018) *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal.
- Rancière, J (2011) *El destino de las imágenes*. Bs. As.: Prometeo.
- (2010) “Las imágenes, ¿quieren verdaderamente vivir?”. En Alloa, E. (comp.), *Penser l'image*, París, Les presses du réel, pp. 249- 263 [Trad. Felisa Santos].
- (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: IES- Lom.
- (2008) “El teatro de las imágenes”. En Didi-Huberman, et al. *La política de las imágenes*. Sgo. de Chile: Ediciones Metales Pesados, pp. 69-89.

Betina Guindi

----- (1999) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Bs. As.: Nueva Visión.

Sontag, S. (2012) *Sobre la fotografía*. Bs. As.: Debolsillo.