

---

**La resistencia como representación**  
**Fotografías de la Agra: 1981-1989-2005**  
Victoria McCarthy, Sara Migoya,  
Victoria Ramello  
Nimio (N.º 3), pp. 42-50, septiembre 2016  
ISSN 2469-1879  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata

# LA RESISTENCIA COMO REPRESENTACIÓN

FOTOGRAFÍAS DE LA ARGRA: 1981-1989-2005

RESISTANCE AS REPRESENTATION  
ARGRA PHOTOGRAPHY: 1981-1989-2005

**Victoria McCarthy** | [victoriamccarthy95@gmail.com](mailto:victoriamccarthy95@gmail.com)  
**Sara Migoya** | [saramigoya@gmail.com](mailto:saramigoya@gmail.com)  
**Victoria Ramello** | [vito\\_ramello@hotmail.com](mailto:vito_ramello@hotmail.com)  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

---

Recibido: 22/05/2016 | Aceptado: 30/08/2016

## RESUMEN

Iniciamos este trabajo desde una primera perspectiva: considerar la fotografía como un documento, como una huella que nos permite, desde el presente, abordar los vestigios del pasado. Entendemos que las fotografías funcionan como modos y como operaciones de *resistencia* que se manifiestan en las formas de representación de la imagen. Seleccionamos tres imágenes pertenecientes al archivo de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) en las que percibimos un acto de resistencia. Cada imagen formó parte de un cuerpo de fotografías exhibido en las muestras que la ARGRA lleva a cabo, año tras año, desde 1981. Las fotografías seleccionadas son *UNESCO 1979*, de Aldo Amura, perteneciente a la exposición de 1981; *Testigo de un ajuste*, de Jorge E. Sánchez, expuesta en 1989 y *Hospital en paro*, de Federico Guastavino, presentada en 2005.

## PALABRAS CLAVE

Fotografía; documento; resistencia; representación; ARGRA

## ABSTRACT

We started this work with the initial aim of considering photography as a document, as a track that allows us to deal with the past from the present times. We understand that photographs work as modes and operations of *resistance* that are expressed in the forms of image representation. We selected three images from the archive of the Association of Photojournalists of Argentina (ARGRA) in which we perceive an act of resistance. Each image was part of a group of photographs shown in the exhibitions that ARGRA has been holding, year after year, since 1981. The selected photographs are *UNESCO 1979*, by Aldo Amura, exhibition of 1981; *Testigo de un ajuste* [Witness of an adjustment], by Jorge E. Sánchez, exhibited in 1989, and *Hospital en paro* [Hospital strike], by Federico Guastavino, presented in 2005.

## KEYWORDS

Photography; document; resistance; representation; ARGRA



La Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) se encuentra dentro del Archivo Nacional de La Memoria, en la ex ESMA, y archiva fotografías impresas, catálogos de muestras y negativos. La misión del archivo es socializar la información, por lo que el mismo está abierto al público. Esto implica que todo aquel que esté interesado en los documentos que lo conforman, necesariamente deberán presentarse en el edificio en el que están emplazados, un ex centro clandestino de detención que funcionó durante la última Dictadura militar (1976-1983). Por lo tanto, no sólo el contexto en el que las fotografías fueron tomadas ejercerá influencia sobre el espectador (y modificará sus modos de ver), sino, también, el lugar que contiene las mismas, la ex ESMA, testimonio vivo del terrorismo de Estado.

El objetivo de las exposiciones de la ARGRA es visibilizar las imágenes que se pierden en el correr de los periódicos que se desechan a diario, funcionando como una vía de escape ante la homogeneidad de información acrítica.

En 1981, un grupo de reporteros gráficos disidentes se reunió con el objetivo de organizar la primera muestra anual de periodismo gráfico argentino en un pequeño local de la calle Balcarce en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el marco de la última Dictadura cívico-militar. Las fotografías expuestas mostraron lo oculto, lo escamoteado, aquellos actos que se consumaron lejos de la mirada: «Estas imágenes gozosas, comprometidas, dramáticas, tan ricas y variadas como la vida misma, son una porción de la realidad argentina de estos años» (ARGRA, 2016: s/p). Las fotografías, entonces, cumplieron el rol de resistencia ante un gobierno que reprimía el flujo de información libre; en un momento de miedo, de parálisis, los obstinados reporteros cumplieron con su misión de mostrar, de iluminar la realidad argentina, aquella profundidad del abismo sobre la que no había luz debido a la censura.

En 1989, ya en un contexto de democracia, la lectura de las fotografías cambia. A pesar de la escasa información que se posee sobre las fotografías (en el catálogo solo aparecen el nombre de la imagen y del autor), se puede percibir un cambio en lo que se muestra. Al no tener la reprobación y la condena latente de un gobierno militar, en el catálogo podemos observar imágenes de represión policial, de crítica al gobierno de la época, de idiosincrasia, entre otras temáticas. Si bien ARGRA realizó exposiciones anualmente, durante los años 2000 y 2004, por causas que desconocemos, las mismas no se efectuaron; por lo tanto, en el catálogo del año 2005 que analizaremos hay fotografías de este periodo. Dentro del repertorio de imágenes se pueden diferenciar y clasificar cinco grandes categorías: Cromañón, actualidad, vida cotidiana, deportes y arte y espectáculos.

El objetivo de este trabajo es vincular las tres fotografías enmarcadas en contextos sociopolíticos distintos mediante el concepto de *resistencia*. Este se

traduce en las tres muestras de dos modos distintos: por un lado, en las fotografías que retratan actos de resistencia política (como huelgas de hambre, saqueos, piquetes). Por otro lado, en la selección de un encuadre en particular, en un cierto recorte de la realidad en el cual no se observa, de manera explícita, el acto combativo. En este caso, consideramos que el fotógrafo está realizando una resistencia mediante la forma en que elige representar las imágenes.

## LO AUSENTE Y LO PRESENTE EN LA IMAGEN

Roger Chartier (1994) afirma que toda práctica cultural que lleva a cabo la sociedad (todo acto, acción o creación) es producto de las representaciones que la misma construye a partir del contacto con su propia realidad y con su historia; se trata de la interpretación y de la manera que tiene el hombre de relacionarse con su entorno. Entonces, sugiere que el estudio detallado y desmenuzado de las representaciones es el método indicado para llevar a cabo un estudio de las prácticas sociales, históricas o contemporáneas.

De esta manera, trabajaremos con el concepto de representación de Chartier, el cual es influenciado por la noción trabajada por Louis Marin, quien dedica gran parte de su obra al estudio del poder semiótico y representacional de las imágenes.

Analizaremos en conjunto la fotografía de Aldo Amura y la de Federico Guastavino, debido a que la construcción de sentido de las mismas se lleva a cabo a través de la ausencia, mientras que en la fotografía de Jorge E. Sánchez la representación se lleva a cabo mediante la presencia explícita del objeto representado, que funciona en conjunto con el título que el autor le ha otorgado.

La fotografía que seleccionamos de la muestra de 1989 se titula *Testigo de un ajuste* de Jorge E. Sánchez [Figura 1] muestra como figura central al presidente de aquel entonces, Carlos Saúl Menem, arrodillado *ajustándose* los cordones de los zapatos en medio de un gran playón. El ex primer mandatario aparece escoltado por un grupo de generales de la Fuerza Aérea Argentina (distinguidos por el escudo alado en sus sombreros), dos lo flanquean y tres están detrás de él. Sobre el fondo de la imagen se ven vallas que le impiden el paso a la gente. Para comprender el sentido irónico que el fotógrafo intentó al darle este título a la fotografía, hay que revisar la asociación que se realiza entre el ex presidente Menem y las políticas de ajuste. Una vez electo en 1989, Carlos Menem opta por políticas pragmáticas a fin de comenzar el camino para el desendeudamiento del país. Con el objetivo de generar un superávit presupuestario, el presidente implementó políticas de Estado como el aumento de las recaudaciones impositivas, la incorporación de recursos provenientes de las privatizaciones y la toma de

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

créditos internos y externos. A partir de estas medidas, el país entró en un programa de Ajuste Expansivo donde se privilegió el objetivo económico de superávit, sin importar la grave polarización que se estaba generando en la sociedad.



Figura 1. *Testigo de un ajuste* (1989), Jorge E. Sánchez. Expuesta en la Muestra Anual de Periodismo Gráfico Argentino de 1989. Fuente: Fototeca ARGRA

La representación de Menem ejerce poder con relación a lo que muestra y a lo que oculta, la figura de Menem hace presente sus políticas de gobierno, por lo que el poder de la fotografía se produce a través de la representación, puesta en acto de la política neoliberal. Son los signos los que actúan como obligación de presentarse representando algo.

En cuanto a lo explícito de la imagen, como dijimos anteriormente, el título es bastante gráfico del sentido que se le quiere dar a la fotografía, asimismo son los signos, por ejemplo Menem, los que significan y manifiestan esa fuerza. Al respecto, Marin expone:

La figura del cuerpo de poder [...] designaría, en primer lugar, los procesos -metáforas [...], personificaciones- que animan incansablemente el campo retórico del lenguaje y de la imagen mediante condensaciones, desplazamientos o sobredeterminaciones, y las delicadas estrategias políticas que estos procesos implican (Marin; 1992: 423).

La eficacia de la imagen, en cuanto representación de la resistencia, radica en la dialéctica entre la dimensión transitiva y opaca; para comprender el poder y la fuerza de la representación hay que descifrar ese secreto. La figura de Menem, dimensión transparente, es donde se condensa la dimensión opaca dado que en él se reconoce una parte de la historia argentina. Por lo que no es solo la dimensión opaca la que construye el sentido, sino el juego de interacciones y de relaciones de ambas, de lo invisible representado y de lo visible presente.

Como dijimos anteriormente, los objetos por sí solos pierden el sentido, pero inmersos en contextos particulares, designan y significan la resistencia, narran la historia de lo sucedido que aparece oculta, y es ahí donde radica la eficacia de la representación. Entonces, si indagamos en la doble dimensión de la representación que plantea Marin, podemos decir que la fuerza de la imagen se constituye como potencia entre lo que muestra y lo que oculta.

En cuanto a las Figuras 2 y 3, para indagar cómo se lleva a cabo la representación de la resistencia, se deben estudiar las formas, los elementos, los cuales son signos de la misma (constituyen la dimensión opaca o reflexiva que nombramos anteriormente). Estos representan algo que no está ahí, pero que dan cuenta de ello. En el caso de la Figura 1, se perciben zapatillas, rejas, candados, baldosas rotas; pero estos objetos no hablan por sí solos, por eso es muy importante tener en cuenta el contexto en el cual fue tomada la fotografía. El título de la misma indica el año de la toma y, desde la AGRA, la información disponible cuenta que el lugar donde fue tomada fue el Instituto de Menores Ameghino en 1979, ubicado en la ciudad de Buenos Aires.

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS



Figura 2. *UNESCO 1979* (1979), Aldo Amura. Expuesta en la Primera Muestra de Periodismo Gráfico Argentino de 1981, hoy pertenece al archivo Fototeca ARGRA



Figura 3. *Hospital en paro* (2005), Federico Guastavin. Expuesta en la Muestra Anual de Periodismo Gráfico Argentino de 2005. Fuente: Fototeca ARGRA

En el marco de la última Dictadura militar, los institutos de menores eran un eslabón central en el mecanismo de apropiación de hijos de personas desaparecidas. En complicidad con la Dirección de Minoridad y con los juzgados de menores, los institutos recibían tanto niños pequeños cuyos padres habían sido secuestrados como bebés nacidos en el cautiverio de los centros de detención clandestina. En el primer caso, los niños eran reportados en condición de *abandonado*, para luego darlos en adopción fraudulenta (a familias relacionadas directa o indirectamente con las fuerzas militares). En muy pocos casos, estos niños eran devueltos a los familiares, ya que justificaban la apropiación alegando que formaban parte de familias *terroristas* y *subversivas*. En el segundo caso, los bebés de pocos días o meses eran quitados de sus madres y entregados, también, a familias relacionadas con el poder militar, en donde estas creaban un nuevo certificado de nacimiento falsificado y proclamaban a los niños como propios. De este modo funcionó el sistema burocrático-institucional, del cual formaban parte los institutos de menores (como el Ameghino), encargado de facilitar los secuestros y las apropiaciones de menores hijos de desaparecidos.

En la Figura 3 aparece un hospital vacío. La fotografía nos brinda un dato claro de que los trabajadores se encuentran en huelga a partir de los carteles que aparecen en el primer plano de la fotografía. En esta toma podemos deducir el sentido de las prácticas de representación de la resistencia a través de elementos en su dimensión transparente, como son los carteles de paro que versan sobre la representación y la puesta en acto de la resistencia. Pero, también, mediante la dimensión reflexiva del hospital vacío, ese signo que se presenta y representa algo. Como expresa Marin, estas obras actúan como potencia de una negación y de una afirmación. Negación en tanto que la fuerza no se muestra explícitamente y afirmación en la presencia de esos signos que manifiestan esa fuerza. Evangelina Himitian escribe en su artículo del diario *La Nación* del 2005: «Otra vez el mayor centro pediátrico del país se convertirá en un hospital fantasma, escenario de bombos y reivindicaciones gremiales» (Himitian, 2005: s/p). Si bien el cartel de paro es un acto explícito de resistencia, en la imagen se percibe una quietud fantasmagórica que da cuenta de esa huelga, de bombos y de pancartas, pero desde la ausencia. La fotografía fue tomada en el año 2005 y retrata un paro de grandes dimensiones en el Hospital Pediátrico Garrahan. En agosto y en septiembre de ese año, 1600 trabajadores se declararon en paro por pedidos de recomposición laboral que no habían sido escuchados. Cientos de intervenciones quirúrgicas fueron suspendidas y luego reprogramadas y 160 trabajadores no médicos fueron despedidos y luego reemplazados por nuevo personal.

## RANCIÈRE: LA ALTERIDAD DE LA IMAGEN

Para el análisis de estas fotografías utilizaremos el concepto de alteridad de las imágenes de Jacques Rancière (2005). Según el autor, las imágenes siempre remiten a algo o, por lo tanto, no remiten a *nada más*. La alteridad, es decir, esa capacidad o condición de ser otro diferente, es propia de las imágenes. Las fotografías seleccionadas no son simplemente el resultado de un medio técnico, sino, como afirma Rancière, de una serie de operaciones que relacionan el todo con las partes. Las imágenes de Aldo Mura, Jorge E. Sánchez y Federico Guastavino no son simplemente la plasmación en fotografías de un hospital, de un instituto o de un político, ni se acotan al resultado de la técnica, ni del encuadre, sino que son operaciones que intentan generar una relación intrínseca entre lo visible de la imagen y lo decible del título; es decir, entre lo visible y su significación.

En este sentido, la imagen hace alusión a dos cosas: por un lado, a la producción de una semejanza de un original, sin ser necesariamente una copia fiel. Por el otro, a la alteración de esa semejanza. Esta desemejanza que plantea el filósofo francés, y que se le atribuye al arte, puede manifestarse en muchas formas. En el caso particular de las fotografías analizadas, la fuerza de las palabras que las titulan o que aparecen dentro de la toma complejiza su percepción para dar lugar a la aparición de un vacío o de una incertidumbre. La técnica de la imagen produce semejanzas y sus operaciones, diferencias. Es decir que la imagen del arte separa la técnica de las operaciones. Tal es así que el autor plantea:

[...] para encontrar otra semejanza en su camino, aquella que define la relación de un ser con su origen y su destino, aquella que descarta al espero a favor de la relación inmediata del progenitor y lo engendrado. [...] Llamémosla «archisemejanza». La archisemejanza es la semejanza originaria, la semejanza que no otorga réplica de una realidad, sino que da testimonio de inmediato de ese lugar otro el que proviene (Rancière, 2011: 29-30).

## REFLEXIONES FINALES

El poder de la representación de estas imágenes radica en la doble dimensión planteada por Marin, la transparente y la opaca, la ausencia y la presencia. Como observamos en el análisis de las fotografías son los elementos plásticos y compositivos propios de la imagen los que permiten visualizar la resistencia.

En esta época de sobre-exposición mediática, de exceso de información visual, estamos acostumbrados a las representaciones fotográficas cargadas de violencia y lo particular de las fotografías seleccionadas es la percepción de un



espíritu de protesta y de resistencia implícito. Estas nociones se desarrollan de una manera sutil; es decir, en las fotografías no se perciben actos combativos ni agresivos. Las tres imágenes se construyen a partir de lo que no muestran: la representación ausente de la violencia. En ellas hay rastros y presencias que la representan, pero en cuanto a violencia, esta se encuentra ausente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (1989). *El periodismo gráfico argentino: 8ª muestra edición 88/89*. Buenos Aires: Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina.

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2006). *Muestra anual de fotoperiodismo argentino. Anuario 2006. XVII Edición*. Buenos Aires: Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina.

CHARTIER, ROGER (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp.45-61). Barcelona: Gedisa.

HIMITIAN, EVANGELINA (2005, 9 de agosto). «Preocupa el nuevo paro en el Garrahan». En *La Nación*, p. 30.

MARIN, LOUIS (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal de la "figurabilidad" del absoluto político». En Feher, Michel; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (pp. 421-447). Madrid: Taurus.

RANCIÈRE, JACQUES (2011). *El destino de de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

## REFERENCIA ELECTRÓNICA

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2016). «Folleto de la 1era muestra de reporteros gráficos» [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2016 en <<http://www.argra.org.ar/web/muestra/30-anos.html>>.