

FOTOGRAFÍA Y ACTIVISMO. Textos y prácticas (1979–2000)

Edición de Jorge Luis Marzo
Gustavo Gili, Barcelona, 2006

Introducción

En el año 2003, en el marco de una masiva manifestación celebrada en Barcelona en contra de las macropolíticas financieras y comerciales de gobiernos y grandes instituciones bancarias, pude ver una imagen sorprendente. Cuando la manifestación ya acababa, a la altura de la estatua de Colón, algunos individuos comenzaron a tirar petardos y piedras y a provocar abiertamente a la policía, que literalmente abarrotaba las calles aledañas con decenas de furgonetas. Enseguida empezaron las cargas, las carreras y el consabido follón. Apareció también un helicóptero policial con grandes focos que se quedó inmóvil aleteando sobre el gran gentío allí congregado. Muchos espacios, un momento antes repletos de manifestantes, clarearon a causa de los botes de humo y las pelotas de goma que empezaron a correr por doquier. Sin embargo, en el centro de la avenida, un gran número de gente permanecía agrupada, sin saber a donde ir dado el caos que se desarrollaba a su alrededor. Allí dirigí mi mirada, semi oculto en un portal, mientras intentaba evitar que ningún policía la dirigiera sospechosamente sobre mí.

Mientras el helicóptero barría con sus focos la multitud, montones de flashes salían de aquel grupo mientras fotografiaban el aparato, al tiempo que gritaban consignas contra las fuerzas del orden y extendían el dedo corazón al aire. Una miríada de pequeños destellos se desplegó en el horizonte, incesantes y extáticos. Por un momento, pensé que se trataba de un contraataque de luz de decenas de cámaras digitales frente a los potentes haces esgrimidos por el helicóptero. Éste quedó sometido a una suerte de barrido estroboscópico. Su matrícula, grabada en su panza, pareció convertirse en un eslogan publicitario parpadeante. Me vinieron escenas de cine a la cabeza. La imagen era tan fascinante

que me costó cierto tiempo salir del marasmo óptico. Y pensé, ¿por qué fotografiaban al helicóptero? ¿qué mecanismo se había desatado para que todo el mundo sacara su cámara y la enfocara contra aquello, en aquel preciso instante? ¿se trataba de guardar un recuerdo del excitante momento? ¿de grabar el acoso policial? ¿de conseguir una hermosa instantánea pintada con un sorprendente juego de luces? ¿consistía aquel acto en un resorte de autoprotección, de la misma manera que se dice que los teléfonos móviles generan una gran sensación de seguridad? ¿o, a lo mejor, lo que ví fue en realidad un verdadero contraataque colectivo?

Días después, consulté algunas páginas web en las que grupos o individuos habían publicado imágenes de aquella manifestación. Y allí estaban. Mejor dicho, allí estaba... el helicóptero, rodeado de luz o cegado por sus propias luces al impactar en el objetivo de una cámara digital, de muchas cámaras digitales cercanas las unas a las otras. Una imagen prácticamente secuencial. Entre sus leves variaciones de encuadre, iluminación y resolución, finalmente uno se hacía con la secuencia del hecho. Pronto me vinieron pensamientos de la siguiente guisa: ¿quién necesita a los fotógrafos de prensa y los filtros a los que están sometidos? ¿estamos ante la desaparición de lo *objetivo* en fotografía, tradicionalmente simbolizado por la sanción social que representa lo que aparece en los medios de comunicación? ¿o nos confrontamos a algo nuevo, a lo *real* fotográfico, a la constatación incontestable de lo subjetivo, que sumado en su conjunto es la realidad misma¹?

¹ Uno de los ejemplos más recientes sobre esta relación entre la enorme difusión de la fotografía digital, su presencia masiva en la vida cotidiana en Occidente, y el posible nuevo carácter del valor de lo “real” puede verse en las imágenes procedentes de la prisión militar estadounidense de Abu Ghraib (Irak), en las que se observaba a soldados norteamericanos torturando prisioneros iraquíes. Aquellas fotos fueron hechas por los propios torturadores con pequeñas cámaras digitales, siendo muchas de ellas enviadas a familiares y amigos por correo electrónico, y han supuesto la principal evidencia de la verdadera existencia de los abusos allí perpetrados. Si aquellas fotografías se definían por algo, era por su enorme grado de “veracidad” y “objetividad”, aún a pesar del carácter lúdico con el que fueron tomadas.

Ya, pero ¿qué podría aportar todo esto a las prácticas activistas? En realidad, mucho, porque el eje central de toda práctica política es la visibilidad: bien la visibilidad externa de las realidades que se quieren ocultas o incluso inexistentes; bien la visibilidad interna que hace posible que las gentes se alíen y se organicen. Un buen espejo de todo esto lo encontramos en el cambio de paradigma informativo que se ha ido definiendo durante las dos últimas décadas. Recientemente, la activista norteamericana de televisión Dee Dee Halleck expuso un ejemplo de esta transformación. Durante una jornada por la paz celebrada en Central Park (Nueva York) a finales de los años 80, en la que participaron cerca de un millón de personas y decenas de entidades independientes y alternativas, ocurrió un hecho verdaderamente sintomático. Entre los pocos medios de comunicación presentes en la manifestación se encontraban los llamados “canales de televisión de acceso público”. Estos canales no deben confundirse con las cadenas públicas tal y cómo las entendemos en Europa. Se trata de estaciones de TV, que acogiéndose al estrecho espectro legal sobre el acceso ciudadano a los medios de producción informativa, emiten libremente contenidos alternativos en horario restringido y con medios a menudo de carácter doméstico. Mientras estos canales intentaban cubrir la jornada de protesta, las propias organizaciones pacifistas cortaron los cables de conexión pues consideraban que ese tipo de emisoras no eran los vehículos adecuados para lograr un gran impacto mediático. Lo que deseaban era que las grandes cadenas como CBS o CNN cubrieran la información, aunque sólo fuera durante 20 segundos y de manera sesgada. Lo importante era introducirse en los hogares norteamericanos a través de los grandes canales establecidos.

Sin embargo, y siguiendo a Dee Dee Halleck, todo cambió durante las manifestaciones contra la Organización Mundial de Comercio en Seattle, en diciembre de 1999, y que -recordemos- marcó un punto de inflexión en el activismo internacional anti-capitalista: “Todo el mundo se dio cuenta de que la verdadera información sobre lo que pasaba salía de

dentro [de los cientos de cámaras que llevaban los activistas y de la capacidad para transmitir la información por Internet]. Ya nadie necesitaba la presencia de CNN”.²

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. Esto es innegable, y la fotografía y el video, o el móvil, han resultado ser los medios más directamente implicados en estos nuevos desplazamientos. Los teléfonos móviles propagan las convocatorias y concentraciones populares a una velocidad proporcional a la cantidad de números almacenados en la agenda del móvil. Y esa velocidad se expande geométricamente. La seguridad y beligerancia que proporciona un móvil en una manifestación agitada es confirmada por los esfuerzos policiales en dejar sin cobertura radioeléctrica las zonas en cuestión. Webs de grupos activistas y organizaciones sociales han llevado muchas veces el *peso* de que muchos de los problemas actuales o de las voces que los viven no caigan en el más absoluto ninguneo. El acceso que proporciona internet a la multiplicidad informativa y organizativa ha facilitado nuevos recursos a la hora de negociar una idea determinada de lo real, a menudo en colisión con la realidad mostrada por los principales medios de comunicación. Tenemos, mediante las tecnologías portátiles, más recursos para organizarnos, para improvisar y para difundir el trozo de realidad que hacemos nuestro.

Pero las tecnologías no son meros sistemas técnicos que dan pie a cambios sociales, como dicta el actual Discurso mecanicista y positivista, sino que son sistemas en un constante “llegar a ser”, cuya evolución está supeditada a lo que la gente hace con ellas en sitios y momentos determinados. Las tecnologías, por sí mismas, no nos han

² Dee Dee Halleck en conferencia en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 30 de abril de 2004

hecho lo que somos, sino que lo que somos y hacemos ha llevado a unas determinadas formas tecnológicas y funciones, que lógicamente actúan en consecuencia. No es aquí el lugar para extenderse en este complejo análisis. Apuntemos únicamente que la evolución de ciertas máquinas como el PC, el móvil o la cámara digital indica a las claras que han sido en buena medida los usuarios, con sus prácticas diarias y contextuales, los que han ido modelando poco a poco esas herramientas, marcando muchas de las pautas que después la industria y los medios de comunicación harán suyas, corrigiendo no pocas veces las expectativas comerciales y de uso originalmente previstas.

Es aquí en donde nos interesa fijar la atención, porque han sido las prácticas y usos cotidianos, las necesidades que ciertos grupos e individuos han asumidos en variados contextos, las que han generado buena parte de las estrategias propias de muchos “activismos”, algunos de los cuales este libro presenta. No hay tecnología más social que aquella que parece que no existe. Las máquinas están ahí porque hasta allí las hemos conducido. De la misma manera, las prácticas activistas no son solamente reacciones acordes a las presiones que muchos sistemas de poder imponen por doquier, por importante que esta respuesta sea y pueda parecer. El activismo nace –más de lo que habitualmente se piensa– de la necesidad de articular mecanismos de autogestión y redes de socialización política que respondan a las verdaderas necesidades de una comunidad, de una sociedad determinada, con lo que de flexibilidad y de adaptación ello conlleva, pues, aunque a muchos les pese, las sociedades son contingentes y se negocian constantemente. Para ello, se ha hecho siempre perentorio transformar la forma en que las gentes acceden a los mecanismos de comunicación, información y organización. Y es cierto que las nuevas tecnologías parecen haber encontrado unos usos sociales que las convierten en útiles herramientas de esas comunidades, a menudo tan distintas entre ellas. Sin embargo, si bien hoy gran parte del debate sobre la realidad y el futuro del activismo parece girar entorno a las

nuevas tecnologías, es necesario estar más alertas que nunca a este respecto, para no caer en el fatídico discurso determinista y celebratorio impulsado por el nuevo capital tecnológico global que promete libertad gracias a la “solución digital” estandarizada. Porque este discurso niega demasiadas veces la especificidad de los problemas, la diversidad de las respuestas y la complejidad de las soluciones.

Hablabámos antes de visibilidad al hilo de este nuevo balanceo entre lo real y lo objetivo. ¿Es lo *real* la visualidad de la propia experiencia, en un contexto cada vez más desposeído (o falsificado) de vida pública? Quizás. Quizás tiene Zygmunt Baumann razón cuando dice que hoy el poder y la política se han divorciado: un poder sin política y una política sin poder. Y también quizás en ese intersticio, en el paulatino reconocimiento de ese fracaso, cabe leer algunos de los nuevos modelos activistas que los años más recientes nos están mostrando. Modelos que ilustran una de las grandes paradojas de nuestro tiempo: actuar localmente en los problemas concretos, pero cuya recepción radica en un escenario también global: sin quimeras, ni falsas promesas. Porque, si es cierto que las prácticas locales pueden reaprenderse y compartirse, tampoco es menos verdad que los intercambios son a menudo inútiles pues lo social tiene como norma lo complejo, y muchos intentos de traspolación de experiencias acaban fracasando, simplemente porque en la lucha social no hay estándares.

Estas disquisiciones sobre la consideración de lo real, dichas así en general, nos podrían llevar muy lejos y no es aquí el lugar adecuado. Sin embargo, si enfocamos en una cierta dirección algunas de estas cuestiones, observaremos que sí que afectan directamente al tema que aquí nos ocupa. En principio, todos diríamos que el debate sobre lo real y lo objetivo poco importa cuando pones las fotos al servicio de la realidad. Aquí radica el quid de la cuestión: ¿quien establece la legitimidad social, la certificación de veracidad de una imagen? Muchas prácticas activistas han mostrado sin tapujos la necesidad de subvertir

las jerarquías que modelan los valores referenciales de las imágenes, no solamente en el sentido de reconstruir el discurso verticalista de la sanción social de lo “verdadero”, como aún sigue imperando en los discursos institucionales, sino por el hecho de aludir a la urgencia de reconstituir el marco, el contexto en el que las imágenes cobran protagonismo social o político. Cualquier debate sobre el activismo debe comenzar por poner esto sobre la mesa: no se puede asegurar los derechos de expresión de una comunidad, sin la negociación previa de un contexto de referencias, usos y dinámicas que permitan aplicar criterios propiamente horizontales o mejor dicho, rizomáticos, nodales –por utilizar expresiones muy en boga en los últimos años– propios de los creadores y usuarios de cada comunidad. En el ejemplo que Halleck nos señalaba, lo esencial no era que los nuevos medios suplantaran a los tradicionales en la expresión social, sino que esos medios respondían a unos nuevos criterios de comunidad, cuyos argumentos se definían por ser negociados directamente por los miembros del ámbito en que esa práctica activista nace: por ejemplo, ¿debemos hablar de creadores, de receptores, de medios, de técnicos, de derechos? ¿o se deben constituir nuevos panoramas ajerárquicos?

El activismo, visto a la entrada del nuevo siglo, es percibido en términos de grandes paradojas, de transformaciones y de enormes retos. Las tácticas activistas son tan variadas como múltiples son las sociedades: desde la creación de redes internas de organización y gestión por parte de comunidades desposeídas de autogobierno; el establecimiento de mecanismos de expresión locales; la lucha por el acceso de los pueblos a los medios de producción y expresión: la denuncia de situaciones de injusticia política, económica, social o cultural; hasta la crítica a los discursos imperantes creadores de esas situaciones endémicas de desigualdad. Pero hay algo en todos estos ejercicios que los equipara: la necesidad de articular el debate y la acción *in situ*, en lugares concretos y sometidos a la fuerza centrífuga de lo real, no de lo imaginario ni de lo ilusorio. El activismo es siempre real en la medida en que el

pensamiento se conforma en la acción de cada tiempo y lugar. Obviar esto supone reforzar los muchos discursos de poder que intentan deslegitimar toda oposición o independencia al referirse a sus practicantes como “los de siempre”, emplazándolos en una zona genérica y homogénea, fácil de obviar y ningunear.

No obstante, también el activismo ha de enfrentarse a las complejidades de unos sistemas enormemente volubles y adaptables. Así, cada vez más, el poder hace suyos muchas técnicas y premisas activistas, algunas veces con la intención saludable de la renovación, pero casi siempre con el efecto de su desactivación y desnaturalización. Pero en paralelo, ese larvado proceso político de simbiosis puede servir a menudo para que ciertas prácticas activistas descubran nuevas posibilidades de infiltración, de camuflaje en el sistema a fin de cortocircuitar y hacer patentes los mecanismos de poder. Por su parte, la fusión entre algunas formas de disensión visual y la cultura de masas ha desdibujado notablemente las fronteras tradicionales del activismo fotográfico, tanto en términos políticos como formales. Diseñadores gráficos, publicistas, artistas, han insertado en sus campañas y obras motivos denunciatorios que a menudo nada tienen que ver con coyunturas concretas y delimitadas en sitios puntuales, y en cambio tienen mucho de moda y tendencia. Sin embargo, esta hibridación es importante tenerla presente, porque muchas prácticas han cruzado la línea tradicional entre formatos y códigos, como veremos en algunos de los textos que aquí presentamos. La fotografía, al fusionarse con el tratamiento digital, el diseño gráfico, el montaje, etc., también ha tenido que redefinirse en función de los objetivos finales a conseguir. Tampoco podemos olvidar que todo uso de la imagen, de su recepción, está directamente en función de una simbolización visual específica de cada contexto. Es por ello, que muchas prácticas activistas ponen el acento en la necesidad tanto de revisar el concepto de educación visual de una comunidad, como en la importancia de respetar las diferencias de valores que las imágenes llevan asociados en cada sociedad. Y eso, a veces, choca con

la nueva visión globalizada que muchos activistas tienen de sus prácticas.

Indudablemente, el activismo parece estar “más de moda que nunca”, lo que hasta cierto punto aperpleja, por las connotaciones “pret-a-porter” que de ahí surgen. Pero ciertamente, en los medios “oficiales” de comunicación e información no dejan de aflorar constantemente noticias sobre los “activistas”, en especial, desde el surgimiento de los movimientos anti-globalización a finales de los años 90. Este fenómeno, muy extendido en un gran número de contextos urbanos occidentales, si bien ha supuesto un revulsivo a la hora de plantear nuevos modos de acción crítica, también ha solapado otras vías activas que en Occidente y en especial fuera de él se han estado produciendo. La atención que los medios de información generalistas dan a las estrategias activistas contra el imperialismo liberal no debe hacernos perder de vista la existencia de otras ingentes estrategias que no responden directamente a esos compromisos globales, pero que se asientan directamente en las condiciones de producción y difusión de pequeñas comunidades y de sociedades marginadas de las grandes corrientes de información. Y hablamos de fotografía, no de otro medio. Hay muchos ejemplos que podrían ilustrar esta situación: desde la distribución de material básico de captación, reproducción y difusión fotográfica (analógica y digital) entre los miembros de comunidades indígenas mexicanas (Oaxaca) o del sur de Australia, hasta las campañas internas en algunas escuelas africanas con el objetivo de dotar a los alumnos de sentidos narrativos “propios” a la hora de realizar fotografías y componer historias. Si los retos en el activismo occidental tienen mucho que ver con la reevaluación de lo que debe considerarse “documento” cultural, a la luz de las tensiones surgidas por una cultura técnica de masas, los desafíos en otras partes del mundo siguen sosteniéndose en la capacidad de los pueblos “ahistorizados”, y de cualquier grupo humano “minorizado”, por encontrar sus propios modelos narrativos, y por tanto, sociopolíticos.

Sobre esta edición

Entrando en la materia prima de este libro, podríamos establecer en dos los argumentos por los que discurren los textos sobre fotografía y prácticas “activistas” que presentamos en esta edición: por un lado, exponer a quienes ejecutan la fotografía como medio de trabajo en sus actividades, así como describir los métodos utilizados; y por el otro, revelar los mecanismos de la práctica fotográfica (combinada a menudo con otros medios), ya sea ordinaria y cotidiana como forma de expresión social comunitaria, contraria o simplemente ajena a las formas institucionalizadas, ya sea como denuncia de estrategias mercantilistas o políticas cuyos objetivos finales buscan la homogeneización y el control del valor social de la imagen. En todo caso, ambas líneas coinciden en una manifiesta voluntad de todos los autores de dar visibilidad a las formas propias de expresión, narración y organización de diversos grupos sociales, cuyas voces han sido ventriloquizadas o directamente cooptadas.

Este libro está construido por textos distribuidos cronológicamente: desde 1979 hasta 2000. Lógicamente, el lector entenderá que es imposible representar en un solo libro todo el conjunto de prácticas activistas que se han dado durante los últimos 25 años. Y también comprenderá que muchas de esas prácticas no se han traducido en textos o escritos que puedan ser recogidos en una publicación. Esto es importante tenerlo presente antes de cualquier lectura: este libro recopila “textos” sobre la fotografía como herramienta del activismo social y político. En este sentido, se pretende cubrir dos aspectos y de paso complementarlos: por un lado, dar cuenta de algunos de los modelos activistas emprendidos a través de la fotografía durante este largo período de tiempo; por el otro, mostrar los debates críticos que sobre estos modelos se han ido produciendo en paralelo, algunos

directamente realizados desde “dentro”, otros acometidos desde la distancia (pero no por ello, con menos implicación).

Tampoco podemos dejar de comentar el criterio idiomático que ha marcado la selección de los textos. El editor reconoce su limitación lingüística al inglés como primera lengua extranjera, circunstancia que indudablemente ha condicionado sus lecturas e investigaciones a la hora de elaborar esta edición. Aunque en la medida de lo posible, se han buscado textos realizados en otros idiomas, el lector debe tener claro desde el principio que la mayoría de las prácticas activistas que aquí se relatan tienen lugar en espacios y entre gentes cuyas lenguas mayoritarias (o mayorizadas) son el inglés y el castellano.

Para acabar, describamos ya brevemente los textos que aquí presentamos:

Liz Heron nos muestra, en un texto de 1979, las actividades y argumentos del grupo de activistas inglesas ***Hackney Flashers Collective*** –del que formaba parte– y que a finales de los años 70 y principios de los 80 desarrollaron en la capital británica una serie de prácticas fotográficas definidas por una concepción completamente social de la imagen. La de(re)construcción de la publicidad del momento y la reconfiguración de nuevas maneras de expresión gráfica ajenas a consideraciones esteticistas eran los modelos asumidos por el grupo para desvelar las condiciones laborales y sociales de las mujeres trabajadoras y amas de casa y denunciar la hipocresía de un universo representacional femenino que nada tenía que ver con la realidad.

En 1981, se celebró en México el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, con un tema principal a debatir: el uso de la miseria como estándar expresivo de una determinada forma de crear conciencia social en Latinoamérica. Dos de los ponentes, **Lourdes Grobet** y **Carlos Monsiváis**, expusieron su preocupación ante la degradación folclórica

que cierto uso de la pobreza creaba en la representación fotográfica, con el consiguiente riesgo de mostrar la miseria como algo típico e identitario. Sus intervenciones son las que aquí introducimos.

Durante la década de los 80, se produjo una clara respuesta por parte de ciertas comunidades artísticas de los EEUU ante la avalancha ultraconservadora surgida con el ascenso del Reaganismo. La desaparición del apoyo público a las artes y la creciente censura institucional, la apuesta del gran capital por un arte genialista y altamente lucrativo basado en los viejos valores del formalismo, todo ello en paralelo al aumento de las políticas militaristas en Centroamérica, a los brutales recortes en la política social o a los ataques a las libertades civiles de muchos colectivos, crearon un panorama de fondo que dio pié a prácticas creativas críticas que buscaban nuevos modos comunitarios y participativos de expresión social, que deseaban superar los marcados límites impuestos por la práctica institucional del arte así como remontar los cerrados marcos de los formatos entre diversas disciplinas (pintura, diseño, performance, video, etc.), entre los cuales la fotografía tuvo un papel esencial. Entre los textos que aquí presentamos, tres hacen referencia directa aquella situación. En el texto de **Lucy Lippard**, escrito en 1983, la crítica de arte realiza una penetrante lectura de las relaciones entre el poder y el arte activista, exponiendo los modos de infiltración (y la paradoja que ello supone) que algunos artistas norteamericanos emprendieron para provocar cortocircuitos en los ámbitos culturales “mayorizados”. En 1994, **Jorge Ribalta** y **Jorge Luis Marzo**, realizaron una serie de entrevistas a tres representantes de aquellas prácticas en el ámbito neoyorquino, **Group Material**, **Guerrilla Girls** y **Barbara Kruger**, en las que se intentaba reflejar las dinámicas internas de aquellos días. Y el tercer texto viene firmado por **Gregory Sholette**, quien en 1997, elaboró un informe sobre la huella que las prácticas activistas habían dejado en el escenario sociocultural de la ciudad de Nueva York.

La década de los años 80 fue para buena parte de los países centroamericanos una época convulsa de horrores y esperanzas: por un lado, la impunidad militar y la corrupción desatadas en Guatemala (1978-1986), El Salvador (1979-1991) u Honduras (1975-1981), justificadas por el auge de los movimientos guerrilleros; y por el otro, la revolución sandinista en Nicaragua (1979-1990) y la subsiguiente guerra civil patrocinada por el gobierno de los EE.UU.. Todo ello creó una enorme espiral de violencia y de contralucha que, al mismo tiempo, engendró reflexiones y actitudes por parte de sectores sociales muy comprometidos con prácticas culturales centradas y producidas por las propias comunidades locales de base. **Esther Parada**, en el texto que reproducimos, escrito en 1984, narra dos visiones antagónicas de los eventos revolucionarios en la Nicaragua sandinista. Por un parte, la lectura interesada que la principal prensa norteamericana (The New York Times) hacía de aquellos hechos; por la otra, los nuevos usos fotográficos aparecidos en la prensa local nicaragüense como modo de reforzar actitudes de cohesión y de intentar nuevas formas de expresión cultural.

Desde la invención y difusión de la cámara fotográfica automática de masas a finales del siglo XIX hasta la ingente comercialización de las cámaras digitales hace pocos años, el enorme sistema comercial establecido por la combinación de varios estándares (mecanismos automáticos de disparo, lentes de formato unificado, carretes, servicios rápidos y universales de revelado, etc.), a menudo dictados directamente por monopolios como Kodak, ha ido creciendo en paralelo con una determinada forma de “sacar fotos”, con una estética sutilmente estandarizada que, si bien sugiere la libertad creativa de cada individuo también modela lo que considera “correcto” en la práctica fotográfica. **Don Slater**, al hilo de este argumento, reflexionó sobre estas condiciones mercantiles en un agudo texto de 1985, que aquí presentamos.

La llegada de las políticas ultraconservadoras al gobierno de la Gran Bretaña en los años 80, de mano de Margaret Thatcher, supuso la implantación de un nuevo y radical modelo inmobiliario y urbanístico en muchas de las grandes ciudades del país. Concretamente en Londres, la especulación del suelo, alentada por un cambio de legislación municipal que permitía intervenir masivamente en amplias zonas tradicionalmente obreras, llevó a actuaciones urbanísticas que crearon enormes tensiones sociales. Es el caso del “Canary Wharf”, una zona aledaña al viejo puerto de Londres, que se vió sometida a una intervención masiva por parte de agresivos constructores decididos a convertir el barrio en un área de oficinas de lujo, viviendas de alto standing y grandes complejos comerciales. En oposición a ese proceso, en 1981 se constituyó “The Docklands Community Project”, un proyecto coordinado por **Peter Dunn** y **Loraine Leeson**, quienes habían formado un grupo creativo de actuación llamado *The Art of Change*. El proyecto, cuyo desarrollo se presenta en estas páginas, consistía en proporcionar a la comunidad local los mecanismos de expresión necesarios para elaborar grandes campañas publicitarias mediante las cuales dar salida a las diferentes voces del barrio. La fotografía y el fotomontaje se convirtieron en sus principales recursos comunicativos.

A mediados de los años 80, el SIDA se había convertido, ya no solamente en la pandemia que todavía hoy sigue imperando, sino que también había devenido una de las principales armas utilizadas por fundamentalistas religiosos, políticos y mediáticos de los EE.UU. y de otros países, en sus cruzadas contra los homosexuales y drogadictos. Tras la aparición de la enfermedad, muchos medios de comunicación comenzaron a ofrecer imágenes en las que sutilmente se demonizaba a los infectados o en las que simplemente se ejercía una indulgencia caritativa. El crítico **Simon Watney** realizó un texto en 1990, reproducido aquí, en el que se aproximaba a este uso mediatizado de la imagen de la enfermedad, así como a los planteamientos que iban surgiendo entre muchos fotógrafos respecto a cómo enfocar el

problema con el fin de conseguir una mayor implicación en una realidad personal, social y política que estaba siendo manipulada y ninguneada por la mayoría de medios gráficos de información.

Martha Rosler es una conocida artista norteamericana cuyo trabajo plástico y textual se ha encaminado desde un inicio hacia una crítica radical del papel de la fotografía. En el texto aquí seleccionado, escrito en 1992, Rosler se pregunta sobre el peligro depositado sobre la ‘verdad’ de mano de la imagen fotográfica manipulada por ordenador: “¿Cómo aproximarse a esta cuestión en un periodo en el que la veracidad de la fotografía ‘directa’, no manipulada, ha sido atacada en las dos últimas décadas?”. El control de la imagen, pero sobre todo el dominio de los mecanismos de “objetivación” social de ésta, suponen un debate de enorme calado, porque los propios procesos de simulación y tratamiento de la imagen ejercidos por la industria audiovisual pueden acabar afectando profundamente cualquier intento activista que proponga el uso de esos mismos medios como medio de deconstrucción de la verosimilitud creada institucionalmente.

La realidad de la mayoría de los países africanos se mueve entre el expolio económico al que siguen sometidos y una situación sociopolítica resultado de esa misma rapiña continuada. En paralelo, muchos de esos países han de enfrentarse a la herencia de una historia colonizada que sigue perturbando las reflexiones sobre las culturas y sus identidades en el presente. Muchas de las prácticas fotográficas africanas se han dedicado, desde hace décadas, a preguntarse, no tanto por lo que se perdió, sino por lo que constituye un presente enormemente acrisolado, como forma de dar expresión propia a unas dinámicas que aún pretenden ser ejercidas desde “fuera”. No obstante, los fenómenos migratorios, la devastadora huella que deja el SIDA o la espectacularizada atención mediática que Occidente otorga a las guerras y hambrunas, sitúan a los fotógrafos africanos en el centro de grandes cruces e hibridaciones culturales que deben ser resueltos

mediante inteligentes reflexiones sobre lo local y lo global. En este sentido, la lucha contra el *Apartheid* en Sudáfrica se erige como un modelo de activismo específico, que a su vez, es capaz de espejar otras realidades tanto africanas como mundiales. **Pierre-Laurent Sanner**, en un texto redactado en 1997 que aquí reproducimos, muestra las características concretas que aquella lucha supuso para algunos de los fotógrafos más implicados en el conflicto sudafricano.

La gran “tragicomedia” de las culturas indígenas norteamericanas (en los EE.UU. y Canadá), a diferencia de otras culturas “minorizadas” por la colonización europea, es que viven en el centro mismo del primer mundo. La lucha por los derechos históricos de esas sociedades ha venido marcada indeleblemente por esa circunstancia. Arrinconados en guettos “naturales” o reservas, aculturizados y expuestos como iconos turistizados, los indios norteamericanos se han debatido entre la razón propia que da la usurpación de la identidad y la necesidad de sobrevivir en el contexto de un primer mundo implacable. Desde los años 70, medios como el video o la fotografía han servido como herramientas para que las comunidades desarrollen y difundan sus paradojas culturales y su capacidad de expresión, incluso más allá de límites geográficos prefijados. En el texto de **Theresa Harlan** que aquí presentamos, aparecido en 1998, se muestran algunas de las prácticas fotográficas que han buscado narrar, describir o activar, a menudo desde la ironía, las grandes contradicciones de unas culturas silenciadas y obligadas constantemente a adaptarse.

Jorge Luis Marzo³

³ El editor desea agradecer la ayuda y colaboración recibida de Suzanne Bloom, Marcelo Expósito, Joan Fontcuberta, Marta Gili, Laura González, Yaiza Hernández, Xavier Mulet y Montse Romaní. Y en especial, la invitación y apoyo entusiasta de Carmen Bordas, de la editorial Gustavo Gili.