



Universidad Nacional de Córdoba  
Repositorio Digital Universitario  
**Biblioteca Oscar Garat**  
**Facultad De Ciencias De La Comunicación**

**“LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA LOCAL: UN ABORDAJE TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE LA PRIMERA MUESTRA ANUAL DE LA ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (ARGRA) SEDE CÓRDOBA”**

Marcos Ulises Mattos

***Cita sugerida del Trabajo Final:***

Mattos, Marcos Ulises. (2020). “La comunicación a través de la fotografía de prensa local: un abordaje teórico-práctico sobre la primera muestra anual de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) sede Córdoba”. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).

Disponible en Repositorio Digital Universitario

***Licencia:***

Creative Commons [Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)





FOTOGRAFÍA DE PRENSA  
**COMUNICACIÓN**  
& NUEVOS MEDIOS

**Autor:** Mattos, Marcos Ulises

**Directora:** Espoz, María Belén | **Codirectora:** Remondegui, Mara



UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba



FCC

Facultad de Ciencias  
de la Comunicación

**Universidad Nacional de Córdoba**  
**Facultad de Ciencias de la Comunicación**

Trabajo final para optar por el grado académico de  
Licenciatura en Comunicación Social

**“La comunicación a través de la fotografía de prensa local: un  
abordaje teórico-práctico sobre la primera muestra anual de la  
Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina  
(ARGRA) sede Córdoba”**

**Autor** | Mattos, Marcos Ulises

**Directora** | Dra. Espoz, María Belén

**Co-directora** | Lic. Remondegui, Mara

**Octubre de 2020**



## *Agradecimientos*

*A Mara Remondegui y Belén Espoz, por su paciencia y guía durante los caminos que fue tomando este trabajo.*

*A la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba, y a quienes aportaron sus testimonios.*

*A mi madre, por su incondicional amor y apoyo en mi formación.*

*A lxs amigxs que hice en estos años de cursado, hermosas personas que llevo conmigo.*

*A mis primos y primas, que son como mis hermanos y hermanas.*

*A mi abuelo Ulises,*

*a mi abuela Dora,*

*quienes también caminaron esta universidad pública.*

*A la Facultad de Ciencias de la Comunicación,*

*a lxs docentes que me acompañaron,*

*y a la fotografía,*

*por permitirme descubrir mundos.*

## **Abstract**

Presentamos en este trabajo un aporte desde el campo de la comunicación acerca de la fotografía de prensa local, a través de un abordaje teórico-práctico sobre la experiencia de la primera muestra anual de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (en adelante ARGRA) en su sede Córdoba. Dicha instancia fue inaugurada en 2018 y 2019 respectivamente, luego de que tres imágenes hayan sido censuradas por parte del Sindicato de Empleados Públicos (en adelante S.E.P.); y estuvo compuesta por un total de 90 fotografías, resultado de la labor de 32 reporteros y reporteras gráficas de Córdoba en un período comprendido entre mediados de 2017 y 2018.

En efecto, desde un abordaje teórico realizamos una reconstrucción histórica acerca de la evolución del fotoperiodismo moderno y la trayectoria de la asociación en nuestro país. Esto nos permite esbozar una contextualización sobre el fenómeno contemporáneo que involucra la circulación de la fotografía de prensa y retomar, a través de una perspectiva sociopragmática, a las imágenes como un discurso social atado a complejas lógicas de apropiación de sentidos en el contexto hipermedia.

Al identificar posibles transformaciones en torno a las actuales dinámicas de circulación de la fotografía de prensa, realizamos un abordaje práctico en torno a la experiencia de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba. De esta forma, el campo de la comunicación gráfica constituye un espacio multidisciplinar que nos permite planificar, desarrollar y presentar a la asociación un producto compuesto por dos soportes digitales que posibilitan reunir y poner en circulación el conjunto de estas imágenes.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Antecedentes y aportes contextuales</b> .....	15
<b>Antecedentes académicos</b> .....	15
<b>Referencias contextuales</b> .....	18
<i>Breve historización acerca del fotoperiodismo moderno</i> .....	18
<i>Un esbozo de historia reciente: la fotografía de prensa en Argentina</i> .....	21
<i>Una reconstrucción fundamental: La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA)</i> .....	28
<i>Circulación y exhibición pública: la fotografía de prensa habitando espacios nuevos</i> .....	31
<b>Marco conceptual</b> .....	36
<b>Comunicación y discursos sociales</b> .....	36
<i>La comunicación como fenómeno omnipresente</i> .....	36
<i>Fotografía y discursividad social</i> .....	38
<i>Los medios de comunicación y el concepto de “mediatización”</i> .....	42
<i>El dispositivo hipermedia contemporáneo: nuevos casos de circulación discursiva</i> .....	43
<b>Imagen y (media)ciones</b> .....	49
<i>Sobre la fotografía de prensa y la construcción visual de lo social</i> .....	49
<i>La imagen fotográfica inserta en la prensa: ¿Cómo leemos lo que vemos?</i> .....	53
<i>El carácter de documento y la clasificación fotográfica</i> .....	56
<b>Estrategia metodológica</b> .....	59
<b>Planificación de Producción</b> .....	62
<b>La comunicación gráfica</b> .....	62
<b>Un acercamiento experiencial a ARGRA sede Córdoba</b> .....	63
<b>Elaboración de diagnóstico contextual</b> .....	69
<i>Origen del producto: ¿demanda o posibilidad?</i> .....	69
<i>Técnicas de producción de información</i> .....	71
<i>ARGRA sede Córdoba: un diagnóstico contextual</i> .....	79
<b>Desarrollo de la propuesta</b> .....	84
<i>Definición de la estrategia comunicacional</i> .....	84
<i>Definición de etapas de producción</i> .....	88
<i>Desarrollo del boceto</i> .....	89
<b>Presentación final del producto</b> .....	95
<b>Consideraciones finales</b> .....	96
<b>Bibliografía</b> .....	102
<b>Anexos</b> .....	110

## Introducción

La fotografía es, entre muchos otros aspectos, una herramienta discursiva con una potencia extraordinaria para representar lo real, de la forma más fiel posible a las percepciones humanas del mundo visible (Rigat, 2016).

En rasgos generales, podríamos sostener que a fines del siglo XIX, la apropiación de la fotografía por parte del discurso mediático comenzó a forjar un tipo particular de perfil profesional, el del fotógrafo de prensa; y una modalidad que define un determinado tipo de uso de la imagen fotográfica: el de fines periodísticos o de construcción noticiosa de la realidad.

Como señala Gomis, entendemos al periodismo como un método para interpretar periódicamente la realidad social del entorno humano, a través de hábitos y supuestos. En ese entramado, la fotografía se ubica como uno de los lenguajes posibles que permiten dar forma a los sucesos, a través de su interpretación por medio de imágenes. Cabe resaltar en este aspecto, la concepción de José Luis Martínez Albertos retomada por el autor, cuando caracteriza a un periodista como “operador semántico”, en la medida en la que el mismo “está obligado a manipular lingüísticamente una realidad bruta para conseguir elaborar un mensaje adecuado mediante una acertada codificación” (Gomis, 1991:37).

En acompañamiento tanto de la palabra escrita, como de los procesos de alfabetización y los avances en la industria de la imprenta y la mecánica, entre otros sucesos históricos; la fotografía de prensa forma parte de la consolidación de los mass media, ocupando un lugar fundamental en la construcción visual de los hechos y actores sociales. Como señala Freund (1974:8) “la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento”.

Debido al rol que hasta el día de hoy asumen los medios masivos, podríamos retomar de múltiples formas la relevancia que adquieren las fotografías periodísticas en nuestro entorno. No obstante, en este trabajo elegimos abocarnos a un hecho particular, al que decidimos interpretar desde una perspectiva comunicacional, y también, respecto al cual somos relativamente contemporáneos, buscando así dar cuenta de su trascendencia: la primera muestra anual organizada por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina

(en adelante ARGRA) en su sede Córdoba, como fenómeno socio-comunicativo con características novedosas para iniciar una serie de interrogaciones.

Dicha instancia, es el reflejo del resultado colectivo de la labor de 32 reporteros y reporteras gráficas de distintos puntos de la provincia de Córdoba, durante un período comprendido entre mediados de 2017 y agosto de 2018. El proceso de selección final, arrojó como resultado un conjunto de 90 imágenes, de entre un total de 300 recibidas; y participaron como comité evaluador Alicia Cáceres<sup>1</sup>, Aníbal Mangoni<sup>2</sup> y David Schäfer<sup>3</sup>, personalidades destacadas del ámbito de la fotografía de Córdoba; y Sebastián Salguero<sup>4</sup>, como veedor representando a ARGRA sede Córdoba.

El corpus final de imágenes estuvo distribuido en seis categorías distintas: “vida cotidiana”, “retratos”, “espectáculos”, “deportes”, “actualidad” y “series”. En conjunto, presentan un recorrido visual por los principales acontecimientos de interés público ocurridos en distintos lugares de la provincia de Córdoba: fotos de situaciones de desalojos habitacionales violentos, manifestaciones y reclamos públicos en las calles, luchas por organismos de derechos humanos y movimientos de género, la violencia institucional y los casos de gatillo fácil, imágenes de celebraciones y espectáculos públicos, festividades íntimas, retratos, hechos deportivos. De esta forma, las imágenes proponen un acercamiento a la complejidad de lo social y sus particularidades locales, a través de las miradas de las y los reporteros gráficos de Córdoba.

La primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba fue inaugurada en diciembre del 2018 en la Casona Municipal -ubicada en el área central de nuestra capital-, y expuesta nuevamente en septiembre del 2019 en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba<sup>5</sup>. Esta última instancia se dio luego de que, a fines de agosto del mismo año, el Sindicato de Empleados Públicos (en adelante SEP) dispusiera una prohibición en torno a mostrar en el hall central de su edificio sindical, tres del total de las imágenes<sup>6</sup>. En efecto, ARGRA sede Córdoba en ese entonces, repudió en sus redes sociales el accionar de censura

---

<sup>1</sup> Docente de la UNC y la UPC. Fotógrafa y cineasta cordobesa.

<sup>2</sup> Fotógrafo, editor y director del CEF (Centro de Estudios Fotográficos) en la ciudad de Córdoba.

<sup>3</sup> Artista visual, docente e investigador. Realizó el Máster de Fotografía Concepto y creación en EFTI (Madrid) y la Licenciatura en Cine y TV en la Universidad Nacional de Córdoba.

<sup>4</sup> Fotógrafo documental de Córdoba y docente.

<sup>5</sup> Pueden consultarse imágenes sobre el montaje de esta muestra en el apartado de anexos.

<sup>6</sup> Las tres fotografías censuradas pueden verse en Imagen 1, en el apartado de Anexos.

dispuesto sobre estas fotografías, mediante un comunicado mediático que logró una amplia repercusión.

Desde la asociación, consideran que el resultado de esta muestra en conjunto es una representación de la labor profesional de los y las fotoperiodistas en Córdoba. La trascendencia de estas imágenes y la repercusión obtenida tras la censura dispuesta, dan cuenta de su importancia como aporte a la cultura local, a través de los sentidos que proponen en torno a la construcción de las memorias visuales sobre la realidad cordobesa. De allí que busquemos, a lo largo de este trabajo, dar cuenta de estas imágenes como un retrato colectivo de nuestra sociedad (Freund, 1974).

El interés por trabajar con la fotografía surge de cuestionamientos y reflexiones en relación al lugar que ocupan las imágenes en nuestra cotidianeidad. En efecto, a lo largo del cursado de la carrera, el adentramiento en el campo de la comunicación nos posibilita dar cuenta de su dimensión social, como un espacio de mediación y construcción de sentidos que puede ser autónomo. Es decir, el carácter discursivo de la imagen ligado a posibilidades que trascienden su anclaje a un complemento textual o a la representación visual de la palabra escrita.

De esta forma, dada la omnipresencia que caracteriza a la comunicación (Von Sprecher y Boito, 2010) nos es posible reflexionar desde distintas dimensiones y formas respecto a las imágenes fotográficas y los espacios de circulación que canalizan y posibilitan sus lecturas y apropiaciones. Estas dinámicas, se ven influenciadas por un contexto mediático en donde factores como la inmediatez, la superabundancia y el consumo multiplataforma, entre otros; lo caracterizan hoy como un entorno complejo, dado el cruce constante entre medios tradicionales y medios con base en internet.

En este marco, asistimos a un momento en que el campo del fotoperiodismo y la fotografía de prensa, se ven influenciados por estas transformaciones, a la vez que comienzan a ser retomados a los fines de realizar, desde dinámicas propias, experiencias y producciones, distintos aportes a la reflexión acerca de la construcción visual de lo social. En consecuencia, los testimonios orales de los reporteros gráficos son tomados recientemente como fuentes de investigación académica, debido al rol fundamental que estos profesionales presentan en la observación de los procesos sociales. De esta forma, las imágenes que producen, logran trascender en la historia y constituyen un espacio que media entre los sujetos y la realidad social, vista desde sus perspectivas (Gamarnik, 2011).

La evolución que han evidenciado las dinámicas de circulación de las imágenes de prensa, no puede entenderse sino en relación con la transformación a nivel general que han presentado los medios masivos tradicionales con la irrupción del fenómeno de la digitalización. En efecto, visto desde una perspectiva semiótica (Verón, 1980), la consolidación de los nuevos medios que se alojan en este entorno obliga a una reconsideración de las lógicas en las cuales los discursos sociales encuentran nuevas condiciones y espacios tanto para su producción, como circulación y reconocimiento.

En este sentido, desde una perspectiva analítica, este trabajo no apunta a caracterizar y describir el entorno digital en el cual estas transformaciones y nuevas dinámicas se tornan manifiestas, sino de rescatar, a partir de experiencias puntuales, de algunos testimonios orales obtenidos y de la trayectoria institucional de ARGRA, dimensiones puntuales que permitan comprender y dar cuenta del fenómeno comunicacional que involucra la circulación hipermediática actual (Carlón, 2017) y su afectación a la fotografía de prensa.

La reflexión en torno al vínculo existente entre el campo de la comunicación y la fotografía de prensa, nos permite situarnos desde la producción gráfica como un espacio multidisciplinar (Druetta y Saur, 2003), desde el cual podemos retomar, a través de un abordaje práctico, al conjunto de las imágenes que conformaron la primera muestra de ARGRA sede Córdoba. De esta forma, elaboramos una metodología y planificación de producción en torno al desarrollo de un producto comunicacional que las reúna y disponga en conjunto.

En consecuencia, el producto que constituye y motoriza desde un principio este trabajo final de grado está compuesto por dos soportes gráficos complementarios que permiten volver a recorrer las 90 imágenes de la muestra en el espacio digital, teniendo en consideración las actuales dinámicas de circulación de sentido. Así, el camino de la reflexión en torno a la comunicación y la fotografía de prensa, se acompaña también de posibilidades de abordaje práctico desde la producción gráfica: entre ambas instancias, y desde sus particularidades, se constituye y aporta a la producción del conocimiento.

A continuación explicitamos a modo de síntesis de lo enunciado hasta aquí, los objetivos que estructuraron el trabajo final:

### **General**

- Comprender el campo del fotoperiodismo desde los aportes de la comunicación a partir de un abordaje teórico y práctico con fotografías de prensa de ARGRA sede Córdoba.

## **Específicos**

- Analizar el campo del fotoperiodismo como un espacio de articulación entre fotografía y comunicación.
- Historizar la evolución del fotoperiodismo moderno y su impacto a nivel nacional.
- Identificar posibles transformaciones en las dinámicas de circulación de la fotografía de prensa a través de un revisionismo histórico sobre ARGRA Nacional.
- Indagar acerca de las características de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba a partir de su importancia en el campo del fotoperiodismo a nivel local.
- Desarrollar un producto gráfico en formato digital compuesto por dos soportes complementarios que permitan reunir y poner en circulación el conjunto de las imágenes de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba.

La estructura expositiva de este trabajo se organiza así, de la siguiente manera:

En un primer momento, se presentan un conjunto de aportes contextuales que permiten dar cuenta de la situación académica actual y los espacios locales de formación existentes en torno al campo profesional de la fotografía de prensa, visto tanto desde su producción como de su análisis y usos en tanto herramienta de investigación académica. Así también, realizamos una reconstrucción histórica acerca de la evolución y paulatina consolidación del fotoperiodismo moderno en nuestro país, rescatando a través de la experiencia de ARGRA, algunos hitos que influyeron en la evolución del oficio a lo largo del siglo XX.

La irrupción y paulatina consolidación del fenómeno de internet en nuestro país marca, a partir de los noventa, un quiebre y un cambio de paradigma en relación a las dinámicas laborales en el fotoperiodismo. En efecto, las nuevas tecnologías digitales se imponen sobre la práctica fotográfica, modificando para los reporteros gráficos de forma transversal tanto la producción, como la velocidad de circulación y espacios de difusión de sus imágenes. Abordamos, desde distintas perspectivas y testimonios orales obtenidos, estas transformaciones.

Tras exponer algunas particularidades que hacen a la complejidad de estos cambios, presentamos, en el segundo apartado, un marco conceptual que nos permite comprender, desde aportes teóricos, la dimensión comunicacional que concierne a la circulación actual de las imágenes de prensa y, en este sentido, la relevancia que adquiere la producción del producto propuesto.

El carácter omnipresente y transversal de la comunicación, nos permite interpretarla en relación a los distintos niveles, prácticas y procesos que confluyen y derivan de este trabajo de tesis. En este sentido, retomamos los aportes de Von Sprecher y Boito (2010), para dar cuenta de la comunicación desde sus múltiples dimensiones, a través de una red discursiva que puede pensarse desde las categorías de lo *macro*, *meso* y *micro*. Estas nos permiten interpretar y comprender de forma transversal, los procesos de producción de sentido que intervienen a lo largo de esta tesis, visto desde la reflexión teórica como desde el abordaje práctico propuesto.

Tras rescatar los aportes de Verón (1987), acotamos nuestra mirada a una perspectiva sociopragmática, desde la cual las imágenes de prensa son vistas como espacios y soportes de configuración de sentidos, que canalizan procesos de significación social. De esta forma, situamos nuestro interés en la dimensión comunicacional de la muestra de ARGRA sede Córdoba como un proceso en el que se disponen a las imágenes como espacios de mediación. Estos, provocaron y se vieron sometidos a ciertas restricciones en sus condiciones de reconocimiento y circulación, tras la censura cometida por el S.E.P sobre tres del total de las imágenes en agosto de 2019, mencionada anteriormente.

La conceptualización de la fotografía a partir de la idea de mediación, nos permite interpretarla en relación al rol que han evidenciado los medios masivos en el entramado social (Verón, 1984). De esta forma, buscamos dar cuenta del lugar que ésta ha ocupado con el paso de las sociedades *mediáticas* a aquellas *mediatizadas*, en las cuales las prácticas sociales comienzan a organizarse en función de su desempeño en los medios masivos.

La fotografía de prensa ocupa un lugar fundamental en lo que podemos entender como construcción visual de lo social (Triquell, 2015). Su introducción en el discurso mediático a fines del siglo XIX, comienza a consolidar un uso periodístico de la imagen fotográfica, circunscripto en ese entonces a las dinámicas de publicación y formas de consumo y circulación de la prensa gráfica tradicional. En este sentido, rescatamos algunos aportes de Gisele Freund (1974) de su libro “La fotografía como documento social”, para dar cuenta de la importancia del uso periodístico de la imagen fotográfica en la representación del mundo y la construcción visual de los acontecimientos públicos.

A partir de la creación de la técnica fotográfica y su posterior apropiación colectiva por parte de la sociedad, se produce lo que entendemos como una revolución en el campo<sup>7</sup> de lo visual y lo visible, como aspectos configurantes de una “cultura visual” (Sontag, 1973). En relación a esto, la imagen fotográfica será percibida en distintos momentos de la historia según el rol que desempeñen los medios masivos en el entramado social: en las sociedades mediáticas como un reflejo de lo real y las mediatizadas como un espacio de construcción de sentidos, en los que intervienen, a priori, las subjetividades del propio fotógrafo.

En relación a lo anterior, entendiendo la función social de la imagen, siguen vigentes y cobran sentido los aportes de Benjamin (1936) en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en tanto nos ofrecen nociones que permiten entender cómo las actuales posibilidades técnicas de reproducción de imágenes, habilitan nuevos espacios de consagración, ligados a su exhibición masiva en el espacio digital por medio de la circulación hipermediática (Carlón, 2017).

Tras haber presentado algunas particularidades y nociones conceptuales, en el último apartado nos situamos en el campo de la comunicación gráfica a los fines de proyectar, planificar y desarrollar el producto comunicacional resultante de esta investigación. El mismo surge a partir de la detección de una posibilidad de intervención comunicacional (Druetta y Saur, 2003), y está compuesto por dos soportes gráficos digitales, que reúnen y proponen de formas distintas pero complementarias, un recorrido por las imágenes de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba.

Así, implementamos una metodología que nos permite elaborar un diagnóstico acerca de la asociación, y definir una estrategia de abordaje desde el campo de la producción gráfica. Las decisiones tomadas responden a un tipo de investigación cualitativa (Sisto, 2008); mediante la cual nos servimos de las técnicas de entrevista (Ortúzar, 2012; Triquell, 2015) y el análisis de contenidos (García Lucero, 2012) a los fines de relevar la información, datos y factibilidades necesarias para llevar a cabo el desarrollo propuesto.

---

<sup>7</sup> "Un campo es un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas, es una red de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen en su existencia y en las determinaciones que les imprimen a sus ocupantes por la situación actual o potencial en la estructura de distribución de poder o capital, y por las relaciones objetivas con las demás posiciones" (Bourdieu. P. (1994). El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo XXI. p.75).

De esta forma, nos situamos desde nuestro rol como profesionales vinculados a la gráfica, a los fines de atravesar los distintos momentos necesarios en la producción de los soportes mencionados: partimos desde una instancia de pre-producción, en la que presentamos la propuesta a la asociación y llevamos a cabo la recolección de datos. Con esto elaboramos un diagnóstico, y definimos, a partir del marco de posibilidades esbozado, una estrategia para el abordaje práctico en torno a aspectos vinculados al formato elegido, los soportes a los que se traslada esta decisión y el diseño de las piezas gráficas necesarias para otorgarles un estilo visual conjunto y coherente.

Luego, en la etapa de producción, llevamos a cabo la creación de los elementos mencionados, y su diagramación y maquetación en los soportes elegidos. De esta forma, el producto desarrollado se constituye a partir de dos recorridos en el espacio digital: por un lado, mediante un soporte editorial, al que, de aquí en adelante, denominaremos “soporte A”; y por otro, por medio de una muestra virtual interactiva diseñada en base al formato html<sup>8</sup>, al que denominaremos “soporte B”<sup>9</sup>.

Este trabajo finaliza con algunas reflexiones en torno al proceso investigativo llevado a cabo y al producto desarrollado, en vistas a generar nuevas ‘pistas’ vinculadas a la construcción del perfil profesional del fotógrafo de prensa o fotoperiodista en el contexto actual, como aspectos configurantes de la formación del comunicador social en el escenario hipermediático al que somos contemporáneos.

---

<sup>8</sup> HTML es un lenguaje que se utiliza para el desarrollo de sitios web. La sigla corresponde a HyperText Markup Language, que puede traducirse como Lenguaje de Formatos de Documento para Hipertexto. Es un sistema de formato abierto que permite ordenar y etiquetar diversos documentos dentro de una lista, a través de etiquetas (también llamadas tags), que permiten interconectar múltiples conceptos y formatos.

<sup>9</sup> La denominación de tipo A y B propuesta sirve solamente a los fines de facilitar la lectura y comprensión de las particularidades de cada soporte a lo largo de este trabajo.



Foto: Facundo Luque

# APORTES CONTEXTUALES

*“Porque la fotografía periodística tiene un sinfin para enamorar, es el riesgo, el encuentro con la gente, el olor de la gente, ver a la cara a una persona, la emoción de encontrarte, qué se yo, con un Maradona de frente o alguien tan detestable como Menéndez. Eso es la fotografía periodística, el contacto directo con los actores más importantes que te toquen cubrir. Ir a una villa, meterte a una casilla y saber cómo se está viviendo. Los pies en el barro. El olor a las cloacas. Esa pasión hay que mostrar”*

**Irma Montiel**

# Antecedentes y aportes contextuales

## Antecedentes académicos

El desarrollo del producto propuesto en esta tesis nos permite trazar un camino de reflexión en torno al campo del fotoperiodismo y la fotografía de prensa a nivel local. Para esto, se tienen en cuenta ciertos aspectos del contexto actual en el que se inserta nuestra propuesta de abordaje comunicacional. En primer lugar, se considera la situación académica en torno a los estudios vinculados a la fotografía de prensa a nivel nacional y local, así como sus antecedentes y las propuestas de formación existentes en torno al campo. En segundo lugar, se retoman aspectos vinculados a la situación que enmarca a la asociación hacia la cual se extiende el desarrollo propuesto, junto al fenómeno que involucran las dinámicas de circulación contemporánea de la imagen de prensa con la irrupción de los nuevos medios en el espacio digital.

En los últimos años, puntualmente desde la década de los noventa, comenzaron a desarrollarse estudios en nuestro país vinculados a la fotografía de prensa y a su utilización como una herramienta de investigación académica, con epicentro en Buenos Aires. Estos conforman un marco de análisis en constante profundización, que ofrece distintas aproximaciones para pensar la imagen de prensa en relación a sus usos, y a las prácticas que involucra en función de los campos de las ciencias sociales que utilizan estos ejes como objeto de estudio.

Los trabajos de Cora Gamarnik<sup>10</sup>, Silvia Pérez Fernández<sup>11</sup>, Julio Menajovsky<sup>12</sup>, Inés Yujnovsky<sup>13</sup>, entre otros, ofrecen un abanico de reflexiones sobre distintas posibilidades analíticas vinculadas a la imagen fotográfica de prensa. El carácter reciente de estos aportes académicos, da cuenta del lugar secundario que esta esfera ha ocupado históricamente respecto

---

<sup>10</sup> Gamarnik, C. (2018), “La fotografía en la revista *Caras y Caretas* en Argentina (1898-1939): innovaciones técnicas, profesionalización e imágenes de actualidad”, *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 44, núm. 1, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

<sup>11</sup> Pérez Fernández, S. (2011), “Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado”, Ediciones CMDF, Montevideo, Uruguay.

<sup>12</sup> Menajovsky, J. y Brook, G. (2004), *Fotoperiodismo, mercado y apropiación de sentido: Tener la foto*. En: *Encrucijadas*, no. 25. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

<sup>13</sup> Yujnovsky, I. (2004), “Una vista panorámica de huelgas, manifestaciones y mítines en *Caras y Caretas*: prensa y fotografía a principios del siglo XX en Argentina”. *América Latina en la Historia Económica*, 11(2), p.129-153.

a otros medios (como la TV, la radio o el cine) en lo que refiere a las investigaciones sobre sus usos, apropiaciones y efectos sociales.

Cora Gamarnik<sup>14</sup> (2011), señala que la fotografía, particularmente la de prensa, ha ocupado históricamente un lugar marginal en los estudios culturales y prácticamente no ha sido tomada como materia de investigación académica. Esta situación, señala la autora, podría deberse a que, como objeto de estudio, no termina de ser “legítimo”, ubicándola en relación al concepto de “arte medio” que introduce Pierre Bourdieu en 1965.

No obstante, asistimos actualmente a un momento en el cual, desde los ámbitos académicos, se comienza a depositar interés en la imagen de prensa y en los testimonios orales de los fotoperiodistas, como una herramienta o fuente de investigación para pensar distintos aspectos de lo social. Esto tiene que ver con el rol que estos profesionales adquieren como testigos del devenir social, dado su carácter de observadores privilegiados de los acontecimientos. Como señala Gamarnik (2011:1), los fotógrafos de prensa son profesionales que “ocupan un puesto privilegiado de observación de los procesos sociales y participan de un espacio que media entre los sujetos y el mundo”.

En el desarrollo del presente trabajo nos servimos de los aportes existentes de dependencias institucionales como el “Área de estudios sobre fotografía” de la Universidad de Buenos Aires<sup>15</sup> o la escuela de la ARGRA<sup>16</sup>, con sede en la ciudad de Buenos Aires. Dichos espacios son los únicos a nivel nacional que posibilitan una formación institucionalizada en relación específica al campo profesional de la fotografía periodística. Asimismo, ofrecen una centralización en torno a los estudios vinculados a la misma como una herramienta de investigación académica, ligada a una oferta de formación de grado.

Situándonos en una perspectiva local, podemos mencionar que en Córdoba no existen actualmente carreras de grado vinculadas específicamente a la fotografía de prensa, ni áreas institucionales dedicadas a su estudio y tratamiento en profundidad<sup>17</sup>. Sin embargo, en nuestra

---

<sup>14</sup> Investigadora y docente de comunicación en la UBA. Doctorada en “Historia del Fotoperiodismo Argentino”. Docente de la maestría en Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de General Sarmiento en la materia “Historia, imagen y recursos audiovisuales”.

<sup>15</sup> Acceder [haciendo click aquí](#).

<sup>16</sup> Acceder [haciendo click aquí](#).

<sup>17</sup> A nivel nacional esta oferta se limita únicamente a la formación que brinda la Escuela de la ARGRA, con sede en Buenos Aires. Puede consultarse más información en [info@argraescuela.org.ar](mailto:info@argraescuela.org.ar)

Provincia tienen espacio diversas instancias de formación de corta duración dependientes de academias que brindan una oferta en torno a la práctica de la fotografía periodística. Por caso, pueden mencionarse el Centro de Estudios Fotográficos, la academia “La Lumière”, la Escuela de Fotografía “El Germinador” del Cineclub Municipal Hugo del Carril, el Taller de Fotoperiodismo del Colegio Universitario de Periodismo, el Instituto de Formación Fotográfica o la Escuela de Artes Lino Enea Spilimbergo.

La Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba, brinda un taller especializado en esta temática como parte del campo de estudio vinculado a la comunicación gráfica, como así también un seminario abierto sobre fotografía documental. Ambas instancias constituyen una oferta de formación esencial, dado que son las únicas que posibilitan un acercamiento a un conjunto de conocimientos de carácter curricular, tanto teóricos como técnicos, necesarios para el desempeño de un tipo específico de perfil profesional: el/la fotoperiodista o fotógrafo/a de prensa.

Durante la etapa de exploración de los antecedentes vinculados a la temática de este trabajo, hemos encontrado pocos trabajos académicos de largo aliento que retomen a ARGRA dentro de sus estudios. En este aspecto, aparecen producciones académicas vinculadas específicamente al estudio del fotoperiodismo argentino, con el caso destacado de Cora Gamarnik, quien ha incorporado a la entidad en dimensiones de sus estudios, debido a que se constituye en la principal asociación en el país que agrupa a los y las reporteras gráficas.

En relación al campo de la fotografía desde una perspectiva más amplia, en nuestra casa de estudios se han desarrollado algunos trabajos finales centrados en su análisis o utilización. Gastón Bailo y Victoria Díaz (2016), se sirven de la fotografía y su función retórica como medio expresivo en el marco de un taller en Bº El Tropezón (Córdoba, Arg), a partir del cual elaboran un cuadernillo de educación popular para la realización de talleres de fotografía destinado a jóvenes de sectores urbano marginados.

Agustina Triquell (2011), aborda a la fotografía a partir de un soporte específico: el álbum fotográfico familiar. A partir de ello, el interés de su estudio recae en analizar la construcción narrativa de la memoria colectiva familiar a través del relevamiento de los usos sociales depositados en las imágenes, y las distintas significaciones que los actores imprimen en ellas, rescatando aportes ligados a las lógicas de ordenamiento y construcción narrativa, manifiestas en dicho soporte. El trabajo de Triquell nos parece fundamental, ya que presenta

un abanico de distintas perspectivas teóricas atinadas ligadas al estudio de *lo fotográfico*, en busca de establecer un recorrido que dé cuenta de la fotografía como objeto de estudio.

Bocco y Fuchslocher (2007) se acercan más directamente a nuestro campo de interés, trabajando temáticas vinculadas al fotoperiodismo en Córdoba. De esta forma, se adentran en el estudio de las condiciones y dinámicas de representación de la actualidad en el tratamiento fotográfico de dos medios locales: La Mañana de Córdoba y La Voz del Interior. A partir de ello, buscan describir el grado de desarrollo de la profesión, sus características particulares y el papel de la empresa periodística en el establecimiento de criterios de producción, selección, difusión, y edición de las fotografías. De dicho estudio, rescatamos el aporte presente en las conclusiones, que asegura la existencia de una escasez en torno a los estudios vinculados al fotoperiodismo cordobés y a la fotografía de prensa local.

El trabajo de Mari y Rinaudo (2011) nos resulta interesante a los fines prácticos del presente proyecto, ya que, como punto de partida, se basa en la producción de un sitio web que reúne y pone en circulación un conjunto de fotografías en la ciudad de Córdoba (en formato de ensayos fotográficos documentales). Si bien en nuestro trabajo nos focalizamos en un corpus específico vinculado a la fotografía de prensa local, este proyecto sienta las bases de la creación de un repositorio de imágenes en formato digital en nuestra facultad.

Rescatamos también el aporte realizado por Mariana Conti (2017) quien realiza un trabajo de investigación, rescate, planificación y producción gráfica de un soporte destinado a la circulación, en este caso, de obra humorística literaria en formato de ilustraciones. Si bien en este proyecto se trabajó con ilustraciones pertenecientes al dibujante y humorista Oscar Conti (Oski), la implicancia comunicacional en la generación de un producto gráfico es lo que también nos sirve de referencia en el marco de nuestro trabajo.

## **Referencias contextuales**

### *Breve historización acerca del fotoperiodismo moderno*

La fotografía de prensa en nuestro país goza de una tradición y un prestigio que fueron consolidándose con el surgimiento de espacios de institucionalización, legitimación y profesionalización vinculados al oficio del reportero gráfico. Existe un largo camino recorrido desde la existencia de las primeras fotografías que circularon por medios gráficos impresos a fines del siglo XIX, como el caso de la revista argentina Caras y Caretas, hasta el contexto

actual en el que las imágenes de prensa son vistas y consumidas en múltiples plataformas, soportes y canales. La complejidad de estas transformaciones, excede los límites descriptivos propuestos en este trabajo, sin embargo es necesario retomar algunos de sus aspectos y características, a los fines de dar cuenta del fenómeno en el que se ubica e inserta este proyecto de tesis.

La invención de la técnica fotográfica en 1839, trajo aparejada una revolución en los modos y posibilidades de representación visual de los acontecimientos. Como señala John Berger (2013:71):

“Tan sólo treinta años después de su invención, como un instrumento de lujo para la élite, la fotografía ya era 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 las postales, en los informes antropológicos (muchas veces, como en el caso de los indios de los Estados Unidos, acompañada por el genocidio), en el moralismo sentimental, en cierto tipo de sondeos (el mal llamado “objetivo indiscreto”): efectos estéticos, periodismo y retrato formal.”

Este panorama permite dar cuenta de cómo, tras la invención de la técnica y el surgimiento de la industrialización, comenzaron a depositarse sobre el resultado de la práctica del fotógrafo -la imagen fotográfica-, una diversidad de usos sociales vinculados a distintos objetivos. Conviene resaltar, como señala Sontag (2011), que durante las primeras décadas desde su descubrimiento, el rol del fotógrafo era llevado a cabo por inventores y entusiastas, dado que el oficio aún no estaba profesionalizado. Sumado a esto, la técnica de registro con las primeras cámaras precisaba conocimientos químicos y físicos particulares, además de que acarrea importantes costes económicos y de traslado debido al tamaño y peso de las cámaras.

El avance de la técnica posibilitó con los años el surgimiento de dispositivos de registro de pequeño formato, más accesibles para el traslado y de menor coste para su adquisición. A fines del siglo XIX, George Eastman registró la cámara Kodak, un dispositivo pequeño y transportable, de obtención de imágenes automático, que protagonizó un quiebre y una revolución en lo que venía siendo el acceso social a la fotografía: la diversificación y masificación de sus usos.

Con el devenir histórico, uno de los usos más popularizado y paradigmático depositado sobre la imagen fotográfica ha sido el periodístico, dando lugar a lo que entendemos como “fotografía de prensa”. La evolución de la prensa gráfica y los procesos de alfabetización de comienzos de siglo, hicieron que las grandes masas comenzaran cada vez más a adquirir y

consumir medios gráficos. En este contexto, la fotografía, en acompañamiento de la palabra escrita, se consolidó como una herramienta fundamental en la representación de los personajes públicos y sucesos noticiables.

La introducción de la imagen fotográfica en el discurso mediático facilitó, de forma paulatina, lo que podríamos entender como un primer espacio de circulación: aquel propio de las dinámicas de publicación y consumo de la prensa gráfica tradicional. De esta forma, ésta comenzó a ser utilizada y aprovechada, por su impacto visual inmediato, en revistas ilustradas, o acompañando notas escritas al interior de los diarios de la época.

A su vez, el uso periodístico depositado sobre la imagen fotográfica posibilitó también la paulatina configuración de un oficio particular: el fotoperiodista o reportero gráfico. Este oficio surgió con los primeros fotógrafos que comenzaron a vender sus imágenes a revistas o diarios impresos, dando lugar a las formas más tradicionales de lo que conocemos como fotoperiodismo. Dicha dinámica se mantuvo prácticamente hasta comienzos del siglo XX, dando lugar a una forma de mostrar a los personajes públicos mediante retratos posados frente a cámara, sirviéndose la mayoría de las veces de iluminaciones artificiales y de composiciones centradas.

El oficio del fotoperiodista entra en su época de vanguardia alrededor de la segunda década del siglo XX, cuando se popularizan las cámaras de pequeño formato, dispositivos que permitían un traslado sencillo, permitiendo al fotógrafo pasar desapercibido ante determinadas situaciones en el momento del registro. Erich Salomon, fotógrafo alemán y uno de los exponentes del oficio en esos años, es conocido por ser quien introdujo la modalidad de “fotografía cándida” como un modo de contar y mostrar los personajes y acontecimientos noticiables en la prensa gráfica: sin poses actuadas, con luz natural y gestos espontáneos. De esta manera, Alemania es el país donde surge lo que se conoce como “fotoperiodismo moderno”.

El nuevo paradigma y sus modos de retratar la realidad, surgido en Europa y replicado años después en Estados Unidos y también en Argentina, introduce a su vez lo que se conoce como “reportaje fotográfico”. En palabras de Gamarnik (2016), el mismo puede entenderse como: “Una estrategia visual narrativa surgida a partir de la invención del rollo de 36 fotos con el cual los fotógrafos podían tomar varias imágenes de un mismo hecho a mayor velocidad, lo que posibilitaba armar conjuntos de fotografías de un mismo autor, con un mismo estilo y en

la misma situación. Se conseguía de esta forma crear historias visuales que consistían en un conjunto continuado y completo de imágenes sobre un mismo tema” (Gamarnik, 2016: 9).

Durante el período de entreguerras, la fotografía de prensa adquiere un carácter primordial en el tratamiento y construcción visual de los acontecimientos. De esta forma, el fotoperiodismo comienza así a nutrirse de las vanguardias artísticas y los reportajes fotográficos se consolidan como un género periodístico popularizado a nivel mundial, generando un gran impacto visual directo acerca de los conflictos en pugna.

A lo largo de estos años, al igual que otros medios como la radio, el cine o la TV, la fotografía de prensa entra en su época de esplendor a nivel mundial. Surgen las revistas ilustradas más famosas en los países con una prensa ya consolidada (Life, Vi, Paris-Match, Newsweek, Der Spiegel, etc.), así como también las primeras agencias de noticias.

Tanto para el oficio del reportero gráfico como para la fotografía de prensa, esto significó una apertura hacia nuevos circuitos de publicación y circulación, de la mano de la prensa gráfica ilustrada. Tras la segunda guerra mundial y con el auge del proceso de globalización y modernización, el uso de la imagen fotográfica alcanzará cada vez mayores niveles de complejidad en cuanto a sus modalidades y dinámicas de consumo, influenciadas por la velocidad de transmisión y los espacios de circulación existentes.

#### *Un esbozo de historia reciente: la fotografía de prensa en Argentina*

En nuestro país el primer medio gráfico en incorporar fotografías en sus ediciones (y en algunas hasta mencionando la autoría del fotógrafo) fue la revista Caras y Caretas, fundada en 1898 por Augusto Pellicer. Como señala Pérez Fernández (2011), los diarios y periódicos en la primera mitad del siglo XX hacían un uso descalificado de la figura del fotógrafo. En relación al fotoperiodismo, los reporteros carecían de una formación específica y la falta de crédito de sus fotografías era una norma en prácticamente todas las publicaciones. Esta situación se mantuvo prácticamente hasta 1960, cuando irrumpe el proceso modernizador en el país y comienza a configurarse la etapa de profesionalización en la labor del fotógrafo de prensa en Argentina.

La década del 60 trae consigo una renovación en la escena política y cultural de la mano de la aparición de diversos actores que dan cuenta de la modernización social y cultural a la que se aspiraba en esos años. Se amplían los receptores de TV, la industria cinematográfica se

agranda con la creación del Instituto di Tella, se multiplica el teatro independiente, se transnacionaliza la industria discográfica, entre otras. Estas diversas producciones y la multiplicación de nuevos soportes marcan el auge de una industria cultural incipiente, de la mano de transformaciones técnicas y de mercado, que aceleran procesos y cambios económicos, sociales y culturales en el país.

En el campo del periodismo gráfico argentino surgen revistas ilustradas como Primera Plana (1962), Panorama (1963), Gente (1965) o Siete Días Ilustrados (1965). Su aparición en escena es de vital importancia para la fotografía de prensa debido a que buscan replicar los modelos de producción fotográfica antes mencionados, surgidos en Alemania y luego trasladados a Estados Unidos. Esto promovió la consolidación de una nueva forma de hacer fotoperiodismo en nuestro país, con el consecuente resultado de una nueva fotografía de prensa imperante hacia dentro de las redacciones. Así también, promovió el surgimiento de nuevas fuentes y expectativas de trabajo (Gamarnik, 2016), ligadas a la posibilidad de exportar fenómenos y hechos producidos en el país al resto del mundo.

La década de '60 es también protagonista de la creación, por un lado, de las agencias de noticias, replicando modelos foráneos de países en los que el campo ya contaba con más desarrollo. Así también, de la consolidación del género reportaje fotográfico, que como mencionamos antes había surgido en Alemania casi cuarenta años atrás y luego se implementa en Estados Unidos. Sin embargo, en nuestro país, revistas como Caras y Caretas ya habían experimentado con la utilización de estas estrategias narrativas fotográficas similares a comienzos del siglo XX<sup>18</sup>.

A nivel local, uno de los acontecimientos de suma relevancia en los años del proceso modernizador es el Cordobazo, una revuelta obrero-estudiantil producida entre el 26 y el 29 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, que sirvió como epicentro para otras manifestaciones similares en el país. Es interesante rescatar este suceso debido a que inaugura, como señala Gamarnik (2016), una tensión existente en las posibilidades de cobertura visual de los acontecimientos, a través de la cual la fotografía de prensa comienza a disputar lugar a la TV en los modos y dinámicas de construcción de la actualidad a través de imágenes y su velocidad de transmisión, sumado al impacto visual de las noticias.

---

<sup>18</sup> La utilización del reportaje fotográfico en Caras y Caretas puede analizarse a partir de los aportes de trabajos como el de Guerra, D. (2010); Rey, A. (2015) o Yujnovsky, I. (2004).

En aquel entonces, la implementación del directo televisivo competía directamente con los tiempos de edición que demandaban el revelado de las fotografías para mostrar la represión ocurrida. La construcción de la “actualidad” se resignificó de la mano de las distancias entre los tiempos del acontecimiento, la edición y difusión propios de cada formato. Como señala Gamarnik (ibídem), las revistas ilustradas respondieron ante esta diferencia con la figura del corresponsal enviado a cubrir el hecho a través de sus imágenes y la conformación de un relato visual.

Como mencionamos anteriormente, a partir de los ‘70 se produce una renovación en el fotoperiodismo argentino de la mano de la consolidación de las agencias de noticias. Como señala Pérez Fernández (2011:9)

En 1973 el gobierno peronista nacionalizó el servicio de distribución de fotografías, creando Noticias Argentinas (NA) para desempeñar la función que hasta ese momento habían desarrollado las agencias norteamericanas Associated Press (AP) y United Press International (UPI). En 1975 se fundó SIGLA, agencia de carácter independiente, en la que sus miembros se ocuparon íntegramente del proceso de producción y comercialización de los materiales y en la que por primera vez la editorialización quedaba en manos de los mismos fotógrafos. Ya en dictadura, fue creada en 1981 la agencia Diarios y Noticias (DyN) y, un año después, Imagen Latinoamericana (ILA).

Durante la última dictadura argentina, la fotografía de prensa ocupó un lugar privilegiado en lo que podrían considerarse dos espacios de construcción de sentidos distintos: por un lado, contribuyendo a la imagen oficial del régimen militar en las distintas revistas de la época, eligiendo cuidadosamente cómo construir al poder de facto. Por otro lado, afianzó una visión contraoficial del Terrorismo de Estado, a través del registro clandestino de los fotógrafos que alcanzaban a realizar sus propias coberturas personales de los acontecimientos, escondiendo rollos de película o evitando que los militares se los secuestraran. Esto último, en contraste con la visión oficial, ayudó una vez retomada la democracia, a denunciar la complicidad de los medios con el terrorismo de Estado.

A lo largo del proceso dictatorial la ARGRA, en aquel entonces presidida por Héctor Rago, permaneció intervenida por el régimen. En 1981 hace su aparición el Grupo de Reporteros Gráficos, presentando la muestra “Periodismo Gráfico Argentino”, realizada en el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires, en el barrio de San Telmo. En esta muestra,

muchas de las fotografías que, por censura o auto-censura<sup>19</sup>, no habían podido publicarse antes, encontraron nuevos espacios de circulación y publicación.

A partir de la década del 90, se produce un quiebre y una modificación tanto en las dinámicas de trabajo de los fotoperiodistas como en las posibilidades de producción y circulación de la imagen fotográfica de prensa. La irrupción y paulatina generalización del uso de la tecnología digital se impone en el campo periodístico y obliga a una revisión -y reflexión- acerca de las prácticas, saberes y posibilidades para todos los medios, y particularmente, para los fotógrafos de prensa (Pérez Fernández, 2010).

A nivel contextual, esta aparición del fenómeno de la digitalización provocó un nuevo paradigma en las posibilidades y dinámicas de circulación discursiva, antes limitada a la oferta propiciada por los medios “tradicionales”. De esta forma, y en relación a la imagen de prensa en el espacio digital, tanto su producción, como la velocidad de transmisión y los espacios de circulación se diversificaron hacia nuevas posibilidades de las existentes hacia fines de siglo XX. En relación al contexto actual, Gamarnik señala: “...creo que las redes son el primer lugar de circulación del fotoperiodismo. Los fotógrafos van, cubren los acontecimientos sociales y suben una selección a sus redes. Algunas, muy poquitas, se publican en algún medio. La mayoría no se publica en ningún lado. En las redes, se pierden en esa vorágine”<sup>20</sup>.

Podemos apreciar en la cita anterior una idea acerca de cómo la imagen periodística, resultado de la labor profesional de los fotoperiodistas, amplía sus posibilidades de circulación y encuentra hoy nuevos espacios de resignificación y apropiación en el entorno digital. Así, los nuevos medios surgidos con base en internet, configuran un entramado que aporta en la definición de los sentidos de los cuales la imagen fotográfica funciona como soporte. Como señala David Schäffer<sup>21</sup>.

No son lo mismo las imágenes en la web, con un comentario que provoque cierta polémica o debate, que la imagen puesta en una exposición o la imagen guardada en un archivo bajo un título. Una cosa es ver una foto, en el contexto de una charla y otra impresa en un diario, en el momento histórico en que sale, con la duración que tiene desde que el diario se imprime hasta que se desecha, me parece que hay muchas cosas que intervienen e introducen sentido y tienen que ver con eso: el lugar donde circulan. Eso es esencial.

---

<sup>19</sup> Para ver más acerca de los mecanismos de autocensura durante la dictadura puede consultarse Blaustein, E. y Zubieta, M. (1999): Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso, Colihue, Buenos Aires.

<sup>20</sup> Entrevista 3, realizada en septiembre de 2019. Disponible para consulta en los anexos.

<sup>21</sup> Entrevista 4, realizada en octubre de 2019. Disponible para consulta en los anexos.

La convivencia del sistema de medios tradicional con los nuevos medios surgidos en el entorno digital, configuran hoy un contexto en el cual los discursos, y los sentidos de los cuales estos funcionan como soporte, circulan y son apropiados por millones de usuarios a diario. Así, la disputa por el control de los modos a través de los cuales entendemos y representamos los procesos sociales que nos suceden constituye hoy un aspecto de suma importancia. En este contexto, la imagen fotográfica, y particularmente la de prensa, ocupa en esta pugna un lugar primordial, en función de su carácter representacional por excelencia<sup>22</sup>, y también a través de los complejos y fugaces espacios en donde hoy adquiere sentido.

El carácter efímero y ubicuo que las imágenes adquieren en la web, es producto de la superabundancia de información que caracteriza a estos nuevos medios. Según cifras de 2019, Internet aloja a más de 4 mil millones de usuarios en todo el mundo<sup>23</sup>. Este espacio virtual, al reducir los flujos informativos a una serie de bits, ha modificado transversalmente la velocidad de transmisión y consumo de datos en múltiples soportes (imágenes, textos, videos, etc.).

El surgimiento de plataformas como Facebook o Instagram, que se ubican actualmente como los nuevos medios más utilizados por los fotoperiodistas según un informe realizado en 2015 por el Instituto Reuters para el Estudio del Periodismo<sup>24</sup>, son ejemplos de espacios virtuales donde millones de imágenes circulan diariamente, constituyéndose no sólo en soportes de consumo visual sino también en espacios de producción, debido a la posibilidad de que los propios fotógrafos difundan sus trabajos por las redes digitales.

Esta masividad de imágenes que impera en la web, y que se ve posibilitada también por las nuevas tecnologías de producción y edición fotográfica (softwares, dispositivos como teléfonos móviles, iPads, tablets, etc.) ha configurado un tipo de consumo y superabundancia visual que se impone diariamente y redefine las dinámicas de significación que dieron lugar a la imagen de prensa desde su surgimiento. Es decir, no podemos controlar hoy los espacios de circulación ni los procesos de adquisición de sentido que se imponen a una fotografía. Esta se

---

<sup>22</sup> Al respecto, Susan Sontag señala: “Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (por diletantismo) o pretensiones (por el arte) del propio fotógrafo, una fotografía -toda fotografía- parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos.” (1973: 16)

<sup>23</sup> Cifra tomada del sitio “Internet World Stats”. Para más información [hacer click aquí](#).

<sup>24</sup> Puede consultarse el reporte completo en [The State of News Photography: The Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age](#)

vuelve, en el espacio digital, una configuración de bits que se pierde en la vorágine en cuestión de segundos.

Yo te diría, vivimos rodeados de clichés, más que de imágenes. Es decir, de miles de imágenes que nadie analiza, que son estereotipos visuales, ¿no? Ahí hay una diferencia. Entonces a mí lo que me gusta es, en esa vorágine, decir bueno agarro ésta, es decir la quito de esa línea de montaje y me detengo a verla. Es un acto político, también lo hago como un acto de intervención en la coyuntura, porque no concibo un trabajo académico por fuera de la realidad en la que vivo, y la fotografía de prensa la estudio porque me permite estar en contacto permanente con lo que sucede en la actualidad<sup>25</sup>.

El desarrollo del producto comunicacional propuesto en esta tesina encuentra relevancia en esta coyuntura, tras la importancia que adquiere la imagen fotográfica en sociedades como las nuestras, y en particular la de prensa; comprendiendo el cambio paradigmático que ha evidenciado el campo del fotoperiodismo con la irrupción del fenómeno web y las redes sociales, y entendiendo que muchos de los archivos fotográficos que se generan y circulan por el espacio digital, se pierden y son apropiados en cuestión de segundos por una multiplicidad de actores intervinientes en los procesos de significación (usuarios amateurs, profesionales, páginas webs, videos, etc.). En relación a esto, Irma Montiel, reportera gráfica de larga trayectoria en Córdoba, señala en una de las entrevistas realizadas: “hoy con el tráfico de imágenes a veces no sabemos dónde estamos parados”<sup>26</sup>.

Si bien la intención en este trabajo no es realizar una revisión histórica exhaustiva de cada uno de los actores o procesos intervinientes en las transformaciones de la fotografía de prensa hacia fines de siglo, resulta importante resaltar la irrupción del fenómeno digital como un quiebre en las dinámicas de producción y circulación existentes hasta fines de siglo XX. En efecto, el contexto actual marcado por el espacio digital, la inmediatez y la ubicuidad, configura a su vez las particularidades del entramado mediático y profesional en el que se ubican los reporteros gráficos. Como señala Facundo Luque, reportero gráfico de La Voz:

“A nosotros hace un año en las reuniones de fotografía nos pedían inmediatez, no importaba la calidad. La idea era sólo inmediatez. Vos, donde estés, sacá con el celular y mandá. Mandame cualquier cosa pero mandame ya. A nosotros en un principio nos daba cosa, tratábamos de pasar la foto de la cámara al celu y mandar eso pero ya era una cuestión nuestra de cada uno, porque abajo sale tu nombre”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Cora Gamarnik, entrevista 3, realizada en septiembre de 2019. Disponible para consulta en los anexos.

<sup>26</sup> Entrevista 1, realizada en agosto de 2019. Disponible para consulta en los anexos.

<sup>27</sup> Entrevista 6, realizada en noviembre de 2019. Disponible para consulta en los anexos.

En relación a las imágenes que circulan por el discurso mediático de la prensa, hoy los reporteros gráficos se ubican en un lugar en el cual muchas veces sus producciones disputan espacio con fotografías tomadas por ciudadanos comunes. En efecto, como pudimos relevar a través de las entrevistas realizadas, la inmediatez es hoy un parámetro que rige por encima, muchas veces, de criterios estéticos y técnicos al momento de elegir una imagen para publicar en los medios<sup>28</sup>. Esta situación se ve favorecida a su vez por la tendencia cada vez más creciente de accesibilidad por parte de las personas a dispositivos de registro de imágenes. En este contexto, comienza a consolidarse la aparición de una figura relevante en la construcción y presentación de los hechos noticiosos: el corresponsal espontáneo<sup>29</sup>.

En este sentido, a través de las entrevistas realizadas pudimos conocer algunas perspectivas en relación al campo profesional del fotoperiodismo a nivel local. Estos aspectos permiten configurar una base sobre la que se asienta nuestra propuesta de intervención por medio del desarrollo de los soportes propuestos, permitiéndonos a su vez, reflexionar sobre el contexto y las disputas actuales respecto al oficio del reportero gráfico.

De esta forma, en función de la estrategia comunicacional propuesta con nuestro producto, podemos esbozar tanto el campo de estudios en el que éste se inserta, como así también las tradiciones y experiencias históricas ligadas a la asociación hacia la cual va dirigido. Esto último permite, situándonos en esta etapa contextual y abriendo el apartado siguiente, retomar la trayectoria institucional de ARGRA (Entidad Nacional), para dar cuenta de los procesos de significación que fueron acompañando y redefiniendo a la fotografía de prensa, en función de los espacios de visibilidad y circulación que ésta fue adquiriendo. Estos se ven, a priori, definidos por las transformaciones que fueron sucediéndose en el entorno mediático y las dinámicas de producción de los reporteros gráficos.

---

<sup>28</sup> Al respecto, puede consultarse la entrevista 6 realizada a Facundo Luque y Pedro Castillo.

<sup>29</sup> En relación a esta disputa, a través de las entrevistas realizadas pudimos dar cuenta de que la demanda por parte de los reporteros gráficos recae en disputar políticas públicas asociadas a la efectivización del reconocimiento de la autoría de las imágenes publicadas en los medios, y el correspondiente pago de los honorarios en concepto de la misma, independientemente del status profesional o no, de quien haya sido el/la autor/a de la imagen.

## *Una reconstrucción fundamental: La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA)*

Las asociaciones de fotógrafos actuales tienen sus orígenes en los primeros movimientos que fueron surgiendo a finales del siglo XIX, que nucleaban a fotógrafos con inquietudes artísticas y también con fuertes compromisos sociales y políticos. Como señala Pérez Fernández (2011) hasta mediados de siglo XX la fotografía circulaba y adquiría visibilidad únicamente en espacios propios como certámenes o en los denominados fotoclubes, las primeras organizaciones de fotógrafos, a diferencia del resto de las artes visuales, las cuales eran exhibidas en museos, galerías o salones. Lo que se buscaba en aquel entonces era el reconocimiento institucional de la fotografía como práctica artística y disciplina profesional, lo cual dio paso a la creación de la Federación Argentina de Fotografía (FAF) en 1948.

La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) nace unos años antes, el 4 de septiembre de 1942, por iniciativa de un grupo de fotógrafos de prensa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los principios que fundaron, y guían hasta hoy, la asociación son la defensa de los valores éticos y profesionales del fotoperiodismo, la libertad de prensa y el derecho a la información, como pilares básicos y consolidantes de la democracia en la sociedad.

La ARGRA se funda bajo el objeto de “reorganizar la entidad que reúne a todos los fotógrafos sin distinción de ideas políticas o religiosas, propendiendo a estrechar vínculos de solidaridad que aseguren protección mutua, tanto social como gremial y un mejoramiento técnico y cultural” (ibídem), persiguiendo la necesidad de institucionalizar una entidad que defendiera los derechos de los reporteros gráficos, una profesión que en aquel entonces no contaba con un marco regulatorio profesional. Como menciona Gamarnik (ibídem), esto entra en consonancia con el marco de sindicalización de la época, en la cual se comenzaban a consolidar fuertes organizaciones gremiales y políticas de lucha por distintas reivindicaciones de trabajadores.

La creación de esta asociación tiene como antecedentes directos la realización del Primer Congreso Nacional de Periodistas en la Ciudad de Córdoba, donde se había instituido el 7 de junio como Día del Periodista. Así también, como menciona Gamarnik (ibídem), ya habían existido varios intentos de organización previos: “La “Primera Sociedad de Reporteros Gráficos” fundada en 1907 y la “Asociación de Reporters” creada el 6 de noviembre de 1914.

El artículo séptimo del acta Nro. 1 de la Asociación, instituía como socios activos a aquellas personas que se encontraran en el ejercicio de la profesión con una antigüedad de tres meses, se solicitaba la exención del pago de la cuota mensual aquellos asociados que estuvieran desocupados o cumpliendo el servicio militar y se proponía la creación de “El Reportero Gráfico”, una revista que recién lograría editarse con el retorno de la democracia en 1983.

Las primeras actividades que realizó la ARGRA tenían que ver con asegurar el ejercicio de la profesión y la adquisición de conocimientos, en un contexto en el cual la actividad fotográfica (tanto profesional como aficionada) se encontraba en pleno crecimiento. De esta forma, era necesario asegurar tanto la provisión de determinados recursos vinculados a la práctica del oficio (insumos para revelado, jornadas de capacitación, un laboratorio fotográfico a disposición de los afiliados, entre otros); como así también la salvaguarda de la integridad física de los reporteros gráficos en el desempeño de sus funciones.

Las primeras vinculaciones estatales que tuvo la asociación, se dieron en el marco de la asignación de Juan Domingo Perón como Secretario de Trabajo y Previsión Social de la Nación en 1943. En ese entonces, Perón comienza a entablar una serie de vinculaciones con trabajadores de prensa de los distintos medios, atendiendo sus reclamos en el marco de un contexto de hostigamiento hacia la prensa, por parte de un gobierno que ejercía autoritarismo, clausura de diarios y encarcelamiento de periodistas. El afianzamiento de las relaciones con Perón lleva a que en 1944 se logre decretar el Estatuto del Periodista, el cual cristaliza muchos de los reclamos que venían sosteniendo los trabajadores en torno a conquistas materiales y reconocimiento del trabajo periodístico. El mismo se perfecciona en 1946 con la Ley 12.904.

La creación del Estatuto del Periodista es de vital importancia, debido a que transformó las relaciones que el régimen militar mantenía con la prensa, como señala Gamarnik (ibídem): “El decreto modificó el conjunto de la red de relaciones en el campo periodístico: en lugar de silenciar a la prensa como venía sucediendo, el Estatuto permitió que Perón tenga cada vez mayor prestigio entre los trabajadores que influían directamente en la llamada ‘opinión pública’”. Este afianzamiento de las relaciones lleva a que, en 1951, tras un decreto de la Secretaría de Información, se logre estatuir una credencial con reconocimiento del Estado para otorgar a los miembros activos, procedimiento que se mantiene vigente hasta el día de hoy.

La ARGRA consigue la personería jurídica de la Inspección General de Justicia a finales de 1973, renovando sus estatutos conforme al espíritu de época de ese entonces. Con el

advenimiento de la dictadura cívico militar, la asociación permaneció intervenida y comenzó la persecución y el exilio de muchos reporteros gráficos y trabajadores de la prensa en general, junto con la represión y la censura, muchas veces traducida como “auto censura” al interior de los medios gráficos (Blaustein y Zubieta, 1999). Lo interesante es que en este contexto de hostigamiento al ejercicio de la prensa, nace en 1981 la primera Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino, que es actualmente la marca identificadora de la asociación.

Esta primera exposición colectiva, tuvo como objetivo disponer un espacio de difusión para aquellas imágenes que los medios no habían querido -o podido- publicar en aquel entonces. El surgimiento de la Primera Muestra Anual de Fotoperiodismo, constituye un hito fundacional histórico, y a la vez adquiere una relevancia fundamental en tanto nos permite comprender la forma en la cual se van modificando y ampliando los espacios de circulación de las imágenes de prensa. De esta forma, al expandirse los regímenes de visibilidad (Gamarnik, s.f.) que las contenían, se atribuyen, en relación al espacio y tiempo donde son vistas, nuevos sentidos al momento de su interpretación y lectura.

Con el retorno de la democracia en 1983, la labor periodística amplía sus temáticas y profundiza una legitimación pública sin precedentes. En el caso específico del fotoperiodismo, esto se traduce en una puesta en imágenes de las secuelas del Terrorismo de Estado y de las fragilidades y contradicciones de la transición democrática. La Muestra Anual se consolida así en un “hito y lugar de las fotografías icónicas”, que otorgaron en adelante a la ARGRA un espacio profesional de respeto, prestigio, y construcción colectiva de la memoria a través de las imágenes.

La década de los noventa trae consigo un contexto de precarización laboral, concentración mediática y hostilidad hacia el campo del periodismo argentino. El suceso clave en estos años para la ARGRA es el asesinato del fotógrafo José Luis Cabezas en 1997, días después de haber realizado una fotografía del empresario Alfredo Yabrán, cuya figura no contaba en ese entonces con una construcción identitaria visual en la prensa gráfica. Luego de la imagen que logra tomarle Cabezas para la revista Noticias en el marco de una investigación periodística sobre su presunta implicación en casos de corrupción política, el cuerpo del periodista apareció calcinado dentro de un auto en la localidad atlántica de General Juan Madariaga. La entidad en ese entonces definió el homicidio como “cometido desde la impunidad, para ostentar impunidad y garantizarse impunidad”. Este hecho fue clave en los años venideros para la asociación, ya que significó fortalecer esfuerzos y compromisos

institucionales, llegando a participar como querellante en la causa criminal y la condena de los ejecutores del crimen.

### *Circulación y exhibición pública: la fotografía de prensa habitando espacios nuevos*

Una vez entrado el siglo XX, desde la ARGRA se ha fomentado y logrado profundizar en la participación de la asociación en la vía pública, a partir del desarrollo de medios comunicacionales que posibilitaron una visibilidad de la producción de los reporteros gráficos en los espacios urbanos, con el objetivo de participar de la construcción activa de la memoria colectiva desde sus trabajos profesionales.

En 2001, la crisis en Argentina trajo consigo una represión desmedida que llevó a que muchos reporteros gráficos fuesen agredidos o heridos en diversos episodios. Sin embargo, la producción fotográfica fue de innegable valor para medir y denunciar la violencia desatada. La denuncia de la muerte de Kosteki y Santillán, producida en 2002 y hecha pública mediante fotografías es, en este sentido, una resultante en torno al proceso de toma de conciencia colectiva sobre el rol del reportero gráfico (Torres, 2014).

En 2011 se llevó a cabo una intervención pública en la Ciudad de Buenos Aires, con motivo del décimo aniversario de las jornadas de represión ocurridas el 19 y 20 de diciembre de 2001. En esta ocasión, el trabajo de los reporteros gráficos en aquellas jornadas fue exhibido en grandes dimensiones, montado en los lugares donde sucedieron los acontecimientos más importantes de esos sucesos claves para la historia argentina, como una forma de rendir un homenaje a las víctimas de la represión y con el objetivo de aportar a la construcción de la memoria colectiva.

Las iniciativas antes mencionadas nos invitan a pensar la forma en la cual las fotografías de prensa logran ampliar los espacios y dinámicas de circulación y visibilidad, llegando a ser exhibidas en espacios públicos en copias de grandes dimensiones. Si antes la circulación de la imagen fotográfica de prensa se circunscribe al discurso mediático tradicional, estas iniciativas permiten que comiencen a funcionar como dispositivos de intervención callejera. Esto permite, en primera instancia, que se constituyan en un soporte de mediación de sentidos, a partir de los cuales se busca contribuir a una reflexión crítica sobre nuestro pasado reciente.

Desde la ARGRA, se sostiene que el principal capital de la asociación siguen siendo las imágenes producidas por sus miembros, y la forma en la cual éstas son apropiadas y utilizadas colectivamente, puede contribuir a la conformación de un acervo histórico patrimonial y aportar, de distintas formas, a la construcción de imaginarios visuales acerca de las épocas y los acontecimientos históricos que las imágenes muestran<sup>30</sup>.

A partir del 2004, todo el acervo fotográfico de prensa de la ARGRA ha comenzado a ser sistematizado, catalogado y archivado a través de la institucionalización de un ente dedicado exclusivamente a su tratamiento: la Fototeca ARGRA. Este proyecto comienza a funcionar en la sede institucional de la asociación, ubicada en el centro de la ciudad de Buenos Aires, como un espacio para la preservación de la fotografía, que tiene el objetivo de “organizar, sistematizar, preservar y poner a la consulta online documentos fotográficos producidos por sus asociados que reflejan la práctica del oficio, a la vez que registran importantes acontecimientos de la historia política, social y cultural de nuestro país y el Cono Sur”<sup>31</sup>.

Desde 2008, la Fototeca tiene su sede en el Archivo Nacional de la Memoria (ANM), en el Espacio para la Memoria, Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex ESMA), por medio de un convenio de trabajo conjunto. De esta forma, el espacio funciona como un ente administrador, de custodia y sistematización del patrimonio fotográfico de prensa argentino, con un acervo que atraviesa las últimas cuatro décadas de la historia política, social y cultural del país desde la perspectiva de los y las fotoperiodistas.

En paralelo a estos procesos, las Muestras Anuales de Fotoperiodismo Argentino han ido consolidándose y ampliando sus temáticas y difusión, adquiriendo cada vez mayor relevancia en la escena cultural y artística del país. En relación a esto, la edición 28<sup>o</sup> realizada en 2017, fue exhibida en el Palacio Nacional de las Artes, más conocido como Palais de Glace, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Como señala Alicia Cáceres<sup>32</sup>, esto marca una tendencia actual creciente del “fotoperiodismo habitando espacios de lo artístico”, es decir disputando una legitimidad antes circunscrita a las manifestaciones artísticas más tradicionales.

---

● <sup>30</sup> Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina [ARGRA]. (2016, julio, 25). ARGRA INSTITUCIONAL 2015 [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/gFuZtJiM-I4>

<sup>31</sup> Extraído de Fototeca ARGRA. Acceder [haciendo click aquí](#).

<sup>32</sup> Entrevista 5, realizada el 9 de octubre de 2019. Disponible para consulta en anexos.

Actualmente, las muestras anuales de la ARGRA se consolidan como uno de los eventos ineludibles del campo periodístico, y son también una referencia constante para el fotoperiodismo nacional y latinoamericano. Cada año, se realiza una convocatoria nacional con epicentro en Buenos Aires, para la conformación de la selección y exhibición final, que reúne alrededor de 300 imágenes de reporteros gráficos. De esta manera, se propone anualmente una narración visual acerca de nuestro pasado reciente, mediante un tipo particular de registro y perspectiva: el de los y las fotógrafos y fotógrafas desde distintos puntos del país.

Las Muestras Anuales de ARGRA, han adquirido también una relevancia en la prensa cada vez mayor con cada edición organizada, llegando a recibir coberturas por parte de los medios gráficos con mayor relevancia del país. Así también, cada año se produce una publicación impresa de alta calidad, un anuario fotográfico que acompaña la inauguración de la muestra, lo cual permite recuperar la totalidad de las imágenes que conformaron la exhibición en formato libro. A su vez, esto posibilita su archivado como patrimonio histórico visual de los acontecimientos más emblemáticos de nuestro país en un determinado año. Estas producciones son de edición limitada y de venta libre al público; y constituyen a su vez, un ingreso económico para la asociación.

En los últimos años, se ha profundizado en la implementación de formatos y soportes nuevos para la edición y acceso a los anuarios de ARGRA. De esta forma, en la página “Educ.ar”, perteneciente al Ministerio de Educación de la Argentina, es posible encontrar digitalizados en formato .pdf, los anuarios de las ediciones 2011, 2012, 2013, 2014 y la edición realizada en conmemoración de los 30 años de democracia en Argentina, que reúne imágenes icónicas de distintos acontecimientos a lo largo de este período.

Lo anteriormente mencionado constituye un aspecto fundamental en la valoración de las fotografías de prensa como una posible herramienta vinculada al entorno educacional y la investigación académica. A su vez, su introducción en el espacio web en formato digital, posibilita e invita a pensar nuevos tipos de accesibilidad, espacios de circulación, lectura y apropiación de -y sobre- estas imágenes.

Actualmente, la ARGRA a nivel nacional cuenta con más de 800 miembros, algunos desempeñándose también en el extranjero en coberturas para medios internacionales. A su vez, la asociación posee una página web donde figura información relevante para sus socios activos, o aquellos que desean incorporarse a la asociación o a las instancias de formación que la entidad

brinda. De esta forma, la experiencia acumulada a lo largo de su historia conlleva hoy a mayores compromisos con la actividad gremial, discusiones sobre el rol de las nuevas tecnologías digitales y su impacto en la profesión, como así también una campaña vinculada específicamente al respeto por los derechos autorales, que incluye la reforma de la ley 11.723 de derechos de autor (Torres, 2014).

Así, este trabajo se inserta en un contexto que propicia reflexiones en torno a los usos y espacios de circulación de la fotografía de prensa desde una perspectiva comunicacional. En efecto, el actual cruce entre los medios masivos tradicionales y los nuevos medios, configuran un escenario mediático complejo en el que se inserta la imagen de prensa en la actualidad, ampliándose las posibilidades de lectura, apropiación y utilización de las mismas.

A lo largo del desarrollo aquí expuesto hemos realizado un recorrido en torno a algunos usos de la fotografía de prensa como una herramienta de investigación académica a nivel local, así como también hemos recorrido ciertos hitos importantes en la conformación del campo del fotoperiodismo argentino. A su vez, hemos rescatado algunas de las experiencias de la asociación con la cual trabajamos y su situación actual, las cuales ampliaremos en el apartado de “Planificación de Producción”.

De esta forma, la aproximación contextual realizada en este apartado nos sirve para esbozar el fenómeno en el que se inserta la propuesta de realización del producto. Para dar cuenta del mismo hemos rescatado algunos testimonios de reporteros gráficos locales miembros de ARGRA, de investigadores sobre fotografía de prensa y de actores vinculados a la instancia de selección de las imágenes que conformaron la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba. En el apartado siguiente, algunos de sus aportes nos permitieron realizar un análisis sobre los espacios de circulación que las fotografías adquirieron tras la censura impuesta durante su segunda exposición en septiembre de 2019.

En consecuencia, en el capítulo siguiente realizaremos una aproximación teórico-conceptual que nos permita dar cuenta de por qué sostenemos que la fotografía de prensa es posible de entenderse como un discurso social, sometido actualmente a lógicas de circulación de sentido cambiantes, complejas y dinámicas que permiten, entre otras posibilidades analíticas, dar cuenta de su introducción en el fenómeno de la comunicación hipermediática.



Foto: Alberto Silva

# MARCO CONCEPTUAL

*“El verdadero contenido de una fotografía es invisible, se deriva de una relación con el tiempo”*

**John Berger**

*“Me voy a divertir mientras dure. Cuando se termine, listo. Pero siempre tendré las fotos”*

**Cumbio, The New York Times**

# Marco conceptual

## Comunicación y discursos sociales

### *La comunicación como fenómeno omnipresente*

Para poder abordar el desarrollo del producto propuesto en este trabajo, es necesario dar cuenta a nivel conceptual de su dimensión comunicacional. Trabajamos así con la producción de determinadas piezas de comunicación visual desde el ámbito de la gráfica, que se constituyen como soportes de sentidos. Esta decisión nos lleva a considerar tanto a las imágenes que las componen, como también a todas las decisiones involucradas en las distintas etapas de su edición y planificación, como atravesadas por procesos de significación social que las constituyen, a la vez que las exceden.

Para conceptualizar la forma en la que entendemos la comunicación, retomaremos los aportes de Roberto Von Sprecher<sup>33</sup> y María Eugenia Boito<sup>34</sup> de su libro “Comunicación y Trabajo Social” (2010). Los autores proponen una definición que nos permite dar cuenta de su carácter multiforme y omnipresente (Von Sprecher y Boito, 2010). De esta forma, entendemos a la comunicación como un fenómeno universal, ligado a todas las prácticas sociales que se producen en una sociedad: en distintos niveles, atravesando todos los procesos sociales y las posibles dimensiones (culturales, históricas, políticas, etc.) puestas en juego.

El carácter omnipresente de la comunicación como un fenómeno conlleva a considerar también como prácticas productoras de sentido a aquellas que se pretenden como “no comunicativas” o aquellas ligadas a intenciones explícitas de, en principio, no hacerlo. Como ejemplo, podríamos mencionar la utilización de espacios en blanco en nuestro producto. Estos, lejos de mostrar un carácter de vacío comunicativo, son entendidos por el contrario como cargados de sentidos y resultado de una práctica y una decisión comunicativa en particular: la de “dar respiro” o aire a los elementos dispuestos en una página. En consecuencia, procederemos a conceptualizar lo que entendemos por comunicación, retomando una formulación desarrollada por Von Sprecher y Boito (2010):

---

<sup>33</sup> Abogado, Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Nacional de Córdoba, Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad de La Laguna, España.

<sup>34</sup> Licenciada en Trabajo Social y Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Córdoba), Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea, CEA (Centro de Estudios Avanzados - Universidad Nacional de Córdoba), Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires).

Denominamos comunicación al conjunto de intercambios de sentidos entre agentes sociales, que se suceden en el tiempo, y que constituyen la red discursiva de una sociedad, red que puede pensarse relacionamente a niveles micro, meso y macro. Esta red discursiva está tejida por las prácticas productoras de sentido -que se manifiestan en discursos- de los agentes sociales (individuos, instituciones, empresas, etc.) que ocupan distintas posiciones en el espacio social general (en las clases sociales) y en los campos que forman parte del mismo – posiciones que implican capitales y poderes diferentes puestos en juego en el intercambio, luchas en consecuencia- (2010: 24).

La dimensión comunicacional de lo humano social solo puede ser pensada así a partir de nuestro carácter de agentes productores de sentido. De esta forma, las prácticas comunicativas se constituyen materialmente en forma de discursos, que dan cuenta de la construcción de lo cultural y lo social: estructuras que nos preexisten como condicionantes, pero que no existirían sin que nuestras prácticas las reproduzcan, actualizándose y modificándose.

Siguiendo a los mismos autores (2010), retomamos el concepto de cultura de Raymond Williams para caracterizarla como “el sistema significativo a través del cual necesariamente (...) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga”. Es decir, la comunicación posibilita la puesta en práctica de este sistema significativo que es la cultura a través de nuestras prácticas productoras de sentido. Podemos así, continuar hablando de procesos significantes, que se manifiestan en el orden tanto de la producción, como de la decodificación de los discursos.

De esta forma, las dimensiones -y decisiones- puestas en juego en la elaboración de un producto comunicacional, así como la instancia de recepción y apropiación por parte de cualquier usuario, dan cuenta de un conjunto de interacciones respecto al componente de sentido ligado a toda acción: se manifiestan así como parte de un proceso de construcción social de sentido.

Las propuestas teóricas mencionadas por los autores (2010) nos permiten entender que la producción discursiva de la sociedad, se manifiesta en distintos niveles y conforma una red que puede pensarse a partir de distintas categorías: *macro*, *meso* y *micro*. Estas funcionan de manera holística e interdependiente entre sí y nos sirven para entender los distintos niveles que intervienen en este proyecto de tesis. Trabajamos así desde lo *macro*, ubicándonos en las prácticas sociales a nivel estructural, cuando hablamos de las características del sistema hipermediático actual o de la cultura local como un marco que posibilita la resignificación de ciertas imágenes de nuestro corpus. A nivel *mesosocial*, entendemos las formas de

organización social reglamentadas formalmente<sup>35</sup>, y atravesadas por normas que establecen un conjunto de posiciones y jerarquías de los actores sociales. La dimensión comunicacional en este aspecto se basa en considerar que estas estructuras definen y limitan qué, cuándo, dónde, cómo y quién puede comunicar algo. Por último, la categoría de lo *microsocial*, nos permite adentrarnos en el nivel más inmediato, interpersonal y perceptible del fenómeno de la comunicación en nuestro trabajo: la muestra de ARGRA sede Córdoba y las imágenes que la componen, entendidas a partir de su carácter de prácticas significantes; y los espacios de circulación que algunas de éstas encontraron por la construcción de sentidos acerca de los personajes públicos que en ellas se mostraban<sup>36</sup>, nos sirven como ejemplos pertinentes a este fin.

### *Fotografía y discursividad social*

Considerando el carácter siempre polifónico de todo proceso de comunicación, acotamos nuestra mirada a una perspectiva sociopragmática: la de la discursividad social para entender la producción, circulación y recepción (efectos) del sentido social de la fotografía de prensa.

Con respecto a la noción de discurso, entendemos el concepto basándonos en los postulados de Eliseo Verón (1978)<sup>37</sup>. El autor busca situar su desarrollo a partir de una concepción de la semiótica ligada a la producción del sentido, es decir, una semiótica de los discursos sociales. Así, propone la siguiente definición:

La noción de discurso designa todo fenómeno de manifestación espacio-temporal del sentido, cualquiera sea el soporte signifiante: ella no se limita, pues, a la materia signifiante del lenguaje propiamente dicho. El sentido se manifiesta siempre como investido en una materia, bajo la forma de un producto. Como tal, remite siempre a un trabajo social de producción: la producción social del sentido (Veron, 1978: 85).

---

<sup>35</sup> Podríamos sostener también que este nivel nos posibilita pensar la estructura de la asociación con la cual trabajamos, cuyo nivel de formalización se fue complejizando según el momento, espacio y proceso histórico en el cual se vio inmersa. Para ver más sobre esto consultar Silvia Pérez Fernández: “Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado”, en Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik: Artículos de Investigación sobre fotografía. Ediciones CMDF, Montevideo, Uruguay, 2011.

<sup>36</sup> Al respecto ver Imagen 1 en anexos.

<sup>37</sup> Verón, E. (1978) “Discurso, poder, poder del discurso”. En: Anais do Primeiro Coloquio de Semiótico, Ed. Loyola e Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro.

El concepto propuesto por el autor resulta pertinente debido a que nos permite considerar a las fotografías de prensa con las cuales trabajamos en nuestro producto, a partir de su carácter discursivo, es decir como espacios de configuración de sentidos. Como estos se manifiestan siempre materializados en algún soporte, la imagen fotográfica de prensa funciona entonces como el espacio en el cual se manifiesta un proceso de significación social. Esta cuestión se refuerza en el hecho de pensar el proceso de censura con respecto a algunas de las piezas: ésta estuvo más orientada a los efectos de sentido producidos que a un soporte en particular.

La teoría de los discursos sociales propuesta por Verón (1998), como señalamos anteriormente, consta de un conjunto de aportes ligados a los modos de funcionamiento de la semiosis social. Esta propone entender a los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido, es decir situando su interés, como venimos dando cuenta, a partir de la dimensión significativa puesta en juego en el proceso. De esta forma, el punto de partida para llevar a cabo su análisis es trabajar siempre sobre los sentidos producidos, es decir sobre fragmentos del proceso semiótico, a partir de lo que el autor entiende por cristalizaciones.

Siempre partimos de ‘paquetes’ de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo, no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido (127).

Las condiciones productivas de los discursos sociales, siguiendo a Verón (1998), se ven sometidas a restricciones que dan cuenta de sus condiciones de generación (lo que el autor entiende por “condiciones de producción”); y también a aquellas condiciones vinculadas a las restricciones en su recepción (lo que el autor conceptualiza como “condiciones de reconocimiento”). Entre ambas fases o condiciones, se produce la circulación de los discursos sociales en la red semiótica.

En esta dirección, para llevar a cabo un análisis discursivo es necesario poner en relación a estas condiciones con el conjunto significativo en cuestión. Ambas instancias, las de producción o de reconocimiento, definen tanto reglas de generación, para el primer caso, como reglas de lectura, para el segundo. Es así, que podemos hablar de gramáticas, compuestas por operaciones de asignación de sentido en las materias significantes. Si nos detuviéramos por un momento en las fotografías de nuestro corpus, podemos entender que la forma de

representación de la realidad que se propone en cada una de ellas, es el resultado de determinadas condiciones de producción o asignación de sentido: las que resultan, por ejemplo, de las decisiones técnicas por parte de los fotógrafos o, también, de las imposiciones por parte del editor de fotografía en un medio en particular<sup>38</sup>.

Cuando reconstruimos tales operaciones, trabajamos sobre las marcas que dicho proceso postuló sobre la superficie “material” de un discurso. Cuando estas marcas se especifican en función de alguna de las dos condiciones (de producción o de reconocimiento); se convierten en *huellas* (Verón, 1998): manifestaciones concretas de alguna de las dos condiciones respecto a la propiedad significativa.

Lo anterior nos permite interpretar cómo las distintas instancias de recepción de la muestra de ARGRA sede Córdoba y los efectos que estas provocaron, dado que recién antes de la segunda exposición de la misma se produjo una censura sobre tres fotografías, son un ejemplo de cómo un mismo discurso puede, no sólo provocar distintos efectos en diferentes momentos históricos, sino también estar sometido a condiciones distintas de reconocimiento.

El nivel de funcionamiento de la semiosis en la cual uno se ubique, así como el tipo de conjunto significativo estudiado, dará cuenta de una distancia mayor o menor entre ambas condiciones antes mencionadas. La semiosis social es, en palabras del autor, una “red significativa infinita” (Veron, 1987: 129) que se desenvuelve “en el espacio-tiempo de las materias significantes, de la sociedad y de la historia”.

Respecto a la dimensión significativa de las prácticas sociales, nos parece necesario incorporar un breve apartado acerca de la instancia de recepción de un discurso, que constituye lo que pretendemos abordar como el proceso de “lectura” de las fotografías. Por esto, retomamos el concepto de contrato de lectura de Eliseo Verón (1985), quien lo entiende como un proceso socio-cultural de “captura” -también lo entendemos como apropiación- del sentido de un texto, discurso o corpus específico, como lo son en nuestro caso tanto las imágenes de la primera muestra de ARGRA sede Córdoba como el conjunto que éstas conforman, dispuesto en los soportes A y B desarrollados.

---

<sup>38</sup> Este aspecto se dejó entrever en algunas de las instancias de entrevistas que realizamos (Ver entrevista 1, 5 y 6 disponibles en anexos). En estas se mencionan las imposiciones en los modos de “contar con imágenes” con los que muchas veces conviven los fotógrafos de prensa. Los mismos son, a priori, el resultado de los cánones visuales que imperan hacia dentro de los medios tradicionales.

El concepto del autor parte de situarse en la instancia de recepción de un discurso en relación a su producción: el vínculo existente entre un soporte y su lectura. Este define así un tipo particular de contrato o “nexo”:

El estudio del contrato de lectura implica, en consecuencia, todos los aspectos de la construcción de un soporte de prensa, en la medida en que ellos construyen el nexo con el lector: coberturas, relaciones texto/imagen, modo de clasificación del material redactado, dispositivos de apelación (título, subtítulo, copetes, etc.), modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorridos propuestos al lector (por ejemplo: cobertura- índice de temas- artículo, etc.) y las variaciones que se produzcan, modalidades de compaginación y todas las otras dimensiones que puedan contribuir a definir de modo específico los modos en que el soporte constituye el nexo con su lector.

En relación a las fotografías de prensa, el autor sostiene que las mismas son espacios donde el enunciador establece una relación determinada con el destinatario a propósito de la actualidad que estas construyen. Esta “actualidad” que menciona el autor, son configuraciones de sentidos dispuestas sobre la imagen, son modos de representación de lo real, lugares privilegiados a partir de los cuales se propone al destinatario una “cierta mirada sobre el mundo” (1985).

En vinculación a esto, señala como ejemplo dos tipos de utilización de imágenes en semanarios ilustrados: aquellas de tipo “pose”, en las que un personaje *ofrece* su imagen al fotógrafo, dando como resultado una imagen atemporal, que desnuda el carácter del sujeto fotografiado; y aquellas vinculadas a la “retórica de las pasiones”: imágenes concretas, precisas, arrancadas de una determinada situación de imprevisto por parte del fotógrafo, en las que no importan las circunstancias precisas que dieron lugar a la toma. Estas traducen, en palabras del autor, la “actividad interpretativa del enunciador” (Verón, 1985), es decir, manifiestan una intención opinativa explícita.

De esta forma, teniendo en cuenta lo que hemos desarrollado acerca de la relación entre las producciones de los reporteros gráficos de ARGRA y las nuevas instancias de circulación y exhibición, es necesario realizar un encuadre acerca del carácter de mediación de sentido que éstas proponen. Nos hemos referido en distintos momentos a las actividades realizadas desde la asociación en tanto medios de comunicación. Propondremos ahora un abordaje conceptual sobre esto.

## *Los medios de comunicación y el concepto de “mediatización”*

Eliseo Verón (1997) distingue dos características de la sociedad en función del rol que asumen los medios masivos en el entramado social. Según sus aportes, con el avance de las sociedades industriales en la modernidad, estas adquirieron un carácter *mediático*, en el cual los medios de comunicación tenían la capacidad de poner en juego una estrategia del orden de la representación. Esto les permitía representar lo social como una suerte de “espejos” de lo real.

Con el paso a una sociedad *mediatizada* (posmoderna), los medios fueron adquiriendo la capacidad de “construir” los acontecimientos, de manera tal que la realidad y lo social se tornó un fenómeno compartido. En el espacio social mediatizado, las prácticas sociales (en distintos niveles y agrupando a diferentes colectivos) comenzaron a organizarse en función de su desempeño en los medios masivos.

En consecuencia, resulta necesario en este trabajo dar cuenta de qué entendemos por ‘medio de comunicación social’, puesto que el producto comunicacional que llevamos a cabo, así como las actividades realizadas por ARGRA, se constituyen como herramientas de producción discursiva. Para esto, recuperamos la formulación desarrollada por Verón (1997:12), quien recupera la noción de mediología propuesta por Debray, para entender a los medios como:

(...) el conjunto técnica y socialmente determinado de instrumentos de transmisión y de circulación simbólicas. Conjunto que excede la esfera de medios contemporáneos (medias contemporains), impresos y electrónicos, entendidos como instrumentos de difusión masiva (prensa, radio, televisión, cine, publicidad, etc.)

El autor propone una noción ligada principalmente al estatuto sociológico y a la dimensión colectiva del acceso a los mensajes (no a los sentidos de los que el mensaje es portador). Es decir, para dar cuenta del término se sirve de su inserción en el contexto de los usos sociales. Y para ello, propone una diferenciación entre “tecnología de comunicación” y “medio de comunicación”, que recae en plantear que no existe un determinismo tecnológico respecto de los usos sociales.

Así también, remarca cómo un mismo dispositivo tecnológico puede insertarse en contextos de utilización (mediática) múltiples y diversificados” (ibídem). Esta concepción resulta interesante debido a que intenta separarse del carácter “masivo” del cual se han servido

distintas corrientes a lo largo de la historia de las tecnologías de comunicación para construir conceptualmente la noción de “medio de comunicación”:

Hablo de acceso plural por razones de prudencia, a fin de evitar las connotaciones de términos como ‘masa’ y dejar de lado, por el momento, toda hipótesis cuantitativa: el acceso plural puede concernir a unos pocos individuos o a millones de personas. La magnitud de esos ‘públicos’ no entra en la definición de un medio de comunicación. En verdad, este acceso plural puede ser también llamado acceso público, en un sentido amplio y genérico del término... (Verón, 1997:14).

La concepción anterior nos brinda herramientas para reflexionar acerca de la instancia de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba como un sistema o medio de comunicación. Es decir, esta articula un conglomerado de dispositivos tecnológicos y decisiones, a partir de los cuales se precisaron cierto conjunto de condiciones de accesibilidad colectiva (el montaje de las imágenes en espacios públicos, el tamaño de las copias en gran formato, la selección de la muestra, etc.), para los mensajes de los cuales las fotografías funcionaron como soporte material.

De esta forma, tanto las actividades llevadas a cabo por ARGRA sede Córdoba como así también nuestra propuesta de producción a partir de los soportes desarrollados, configuran y tienden a satisfacer lo que el autor considera fundamental en la noción que propone: el acceso plural a los mensajes de los que el medio es soporte.

### *El dispositivo hipermedia contemporáneo: nuevos casos de circulación discursiva*

Como señalamos anteriormente, tanto las sociedades *mediáticas* (modernas) como aquellas *mediatizadas* (posmodernas), se caracterizaron por la presencia de un sólo sistema de medios: el de los medios masivos tradicionales. Con la evolución de las tecnologías de comunicación y el surgimiento de un sistema de medios con base en Internet (redes sociales) y redes telefónicas (mensajería instantánea), comenzaron a surgir otros espacios de construcción y circulación de sentidos distintos al sistema de medios tradicional.

La coexistencia de ambos sistemas, caracteriza hoy a la *sociedad contemporánea hipermediatizada*, en la medida en que da cuenta de una nueva fase de mediatización de la vida social, en la cual los actores sociales pueden hacer públicos sus discursos a través de medios ‘personales’ en el espacio de las redes sociales. Como nuestro interés en este trabajo recae particularmente sobre la fotografía de prensa, entendemos que esto acarrea la posibilidad de

que las producciones de los reporteros gráficos circulen en espacios por fuera del sistema de medios tradicionales, ampliándose de esta forma las posibilidades de significación sobre una imagen<sup>39</sup>.

Estos nuevos tipos de condiciones de circulación discursiva posibilitan la emergencia de enunciadores capaces de poner a circular sus discursos públicamente, construyendo a veces, colectivos que funcionan y se agrupan alrededor de ellos. La *circulación hipermediática* es entendida así por Carlón (2017) como aquella que “va de las redes a los medios masivos y de los medios masivos a las redes” (2017: 4).

Siguiendo a este autor (ibídem: 7), conviene señalar, sobre el *dispositivo enunciativo contemporáneo*, que el mismo es capaz de abrir un intersticio que tematiza el estatuto del enunciador. En este espacio público de los nuevos medios emerge así, un tipo de enunciador conocido como “amateur”. En palabras del autor (2012), al mismo lo conforman los enunciadores que no precisan de la legitimación de los medios masivos para expresarse públicamente debido a que la emergencia de las redes sociales favorece la consolidación de sus propios ‘medios de comunicación’. Esto se ve favorecido por un panorama que, desde principios de siglo XXI, transformó radicalmente el control de los discursos que ejercían históricamente los medios masivos al controlar las condiciones de circulación y mediación discursiva.

Actualmente, tanto los enunciadores amateurs como aquellos profesionales, encuentran en el espacio público mediatizado un lugar donde opinar constantemente de distintos temas, internalizando las lógicas mediáticas y funcionando a semejanza de como lo hacen los medios masivos.

De esta forma, Carlón (2017) propone un modelo de análisis de las manifestaciones discursivas hipermediáticas teniendo en cuenta la dimensión temporal. A partir de ésta, se definen distintas *fases* mediante las cuales se da cuenta de cómo se configura el estatuto inicial de la circulación: si en primer término es ascendente o descendente respecto al origen de la manifestación discursiva inicial. Para ello, el autor afirma:

---

<sup>39</sup> En el espacio digital los reporteros gráficos tienen la posibilidad de que sus producciones sean comentadas y republicadas por una multiplicidad de usuarios en cuestión de segundos. Así también, pueden ser compartidas y circular masivamente, incluso antes de llegar a publicarse en un medio en formato tradicional, por ejemplo.

Hay que distinguir dos tipos de relaciones sistémicas. Las relaciones intra-sistémicas se producen en el seno de cualquiera de los dos sistemas, ya sea el de los medios masivos o el de los “nuevos medios”. Las inter-sistémicas, en cambio, se dan cuando se ponen en contacto los dos sistemas. Son relaciones hipermediáticas y es muy común que consistan en apropiaciones que las redes realizan de contenidos de los medios masivos o al revés. A partir de la fase inicial consideramos entonces como una nueva fase a cada momento en que se produce una relación hipermediática (2017:11).

Como señala Carlón (ibídem), la circulación mediática moderna y posmoderna fue, ante todo, descendente: su fase inicial fueron los medios masivos tradicionales. La categoría *fase hipermediática ascendente* define aquella circulación que surge en las redes, llega a los medios masivos (ubicados por encima de las redes con base en Internet), y desde allí desciende. Así también, la incorporación de la dimensión horizontal posibilita caracterizar aquella circulación *intrasistémica*, es decir hacia dentro de un mismo sistema de medios (previo o posterior a ser retomados en otra fase).

Podemos relacionar lo expuesto anteriormente para reflexionar acerca de los nuevos espacios de circulación de sentido que adquiere la fotografía de prensa en el contexto hipermediático contemporáneo. Las redes sociales nos proponen a diario una multiplicidad de posibilidades de acceso a trabajos de reporteros gráficos que encuentran, en estas nuevas lógicas de circulación de sentido, nuevas posibilidades en relación a la enunciación de sus discursos.

El acto de introducir una fotografía en el espacio de las redes sociales (como puede ser a través de Facebook, Twitter, Instagram, etc.), conlleva una puesta en circulación que propicia procesos de resignificación y apropiación constante por un sinnúmero de usuarios. A su vez, y considerando que respecto a las imágenes de prensa, estas muchas veces son realizadas pensando en ciertas lógicas de circulación de los medios tradicionales (o producidas buscando mantener cierto “contrato de lectura” como mencionamos antes), sostenemos que el caso de censura impuesto en agosto de 2019 a las tres fotografías de la asociación con la que trabajamos, nos posibilitó un acercamiento a las nuevas lógicas de circulación de sentido a través de la imagen fotográfica.

En efecto, las categorías presentadas por Carlón (2017), nos invitaron a reflexionar acerca de la censura como un acto situado, un proceso comunicacional que posibilitó, en función de estas nuevas condiciones, que las imágenes censuradas adquieran lógicas de

circulación y resignificación por parte de usuarios amateurs (y también profesionales y académicos vinculados a la fotografía de prensa o instituciones como ARGRA Nacional) en el espacio social hipermediatizado.

El acto de repudio al caso de censura, llevó a que ARGRA sede Córdoba acompañe el comunicado con las tres imágenes censuradas, las cuales fueron comentadas y compartidas por centenares de usuarios<sup>40</sup>. Esto posibilitó la emergencia de nuevas significaciones sobre las imágenes en base a las lecturas que propiciaron los usuarios en las redes, generando una instancia de *circulación horizontal*. Así, por ejemplo, surgieron interpretaciones en función de comentarios acerca de las figuras políticas que aparecían en las imágenes, vinculadas al gobierno de turno durante 2019<sup>41</sup>. Así también, otra imagen propició un comentario por parte de un usuario, en el que se presentaba una relación con una imagen de prensa tomada casi treinta años atrás por otro reportero gráfico, en contextos históricos distintos pero en el que se mostraba al mismo sujeto fotografiado<sup>42</sup>. Por último, nos parece interesante resaltar que en otra de las imágenes, hubo comentarios dirigidos a deslegitimar directamente al autor de la fotografía por su contenido. Acto seguido, ARGRA sede Córdoba manifestó su repudio al comentario, abriendo un espacio de intercambio horizontal entre la asociación y este usuario amateur<sup>43</sup>.

La repercusión ocurrida en las redes fue retomada luego por varios sitios web de noticias y medios de comunicación, entre los cuales figuran: La Voz, Diario Perfil, Cba24n, La Tinta, Hoy Día, Cispren, La Nueva Mañana, el blog “Señales” e “InfoCarlosPaz”, entre otros. Estos, con diferencias de publicación de entre dos a cuatro días respecto al comunicado de repudio de ARGRA sede Córdoba, publicaron notas referidas al acto de censura y la situación acontecida, en muchas de las cuales figuraban también las tres imágenes en cuestión. A su vez, el hecho fue retomado también en programas de radio, que entrevistaron a algunos miembros

---

<sup>40</sup> En efecto, el comunicado de repudio por parte de la asociación fue compartido 379 veces, comentado por casi 50 usuarios y obtuvo un total de 299 interacciones entre “me gusta”, “me enfada” y “me asombra”. Puede consultarse [haciendo click aquí](#).

<sup>41</sup> Al respecto, ver imagen 2 en Anexos.

<sup>42</sup> El usuario “Santi Pozzi” realizó un comentario en el post en el cual estableció una relación directa con la imagen del represor y condenado por delitos de lesa humanidad, Luciano Benjamín Menéndez, tomada el 21 de agosto de 1984 por Enrique Rosito, de la agencia DyN. Al respecto, ver imagen 3 en Anexos. Para más información, [hacer click aquí](#).

<sup>43</sup> Ver imagen 4 en Anexos.

de la comisión directiva y las autoras de las imágenes censuradas, generando una nueva fase de circulación, en este caso *ascendente e intrasistémica horizontal* (Carlón, 2015).

La magnitud y trascendencia que tuvo esta situación llevó a que, días después de que se difundiera en el espacio hipermediático el caso de censura, los directivos vinculados al Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba ofrecieran a ARGRA sede Córdoba las instalaciones del hall central del edificio, para disponer de una nueva exposición de la totalidad de las imágenes, esta vez bajo el lema “#SinCensura”.

Retomando lo planteado, la circulación tuvo entonces un punto cúlmine con la reintroducción en el espacio físico de la muestra, esta vez con las fotografías censuradas dispuestas como apertura de la muestra. Estas volvían a ser expuestas, esta vez acompañadas de todo el proceso de significación adquirido a lo largo de la circulación ocurrida, en tanto fueron vistas, apropiadas, compartidas y comentadas abiertamente en el espacio digital a través de los distintos medios. Esta instancia de inauguración, fue nuevamente publicada en ambos sistemas de medios en el espacio digital, fomentando la participación, difundiendo la actividad y comentando, también, sobre la situación de censura acontecida.

¿Cómo reflexionar entonces acerca de la circulación de los sentidos en la etapa actual? ¿Qué lugar ocupa la fotografía en general, y la de prensa en particular, en este complejo entramado? Joan Fontcuberta, docente, ensayista, artista y crítico de arte español especializado en fotografía, nos propone un conjunto de aportes que sirven para reflexionar en torno al nuevo orden visual al que somos contemporáneos, y al que hemos hecho referencia desde distintos aspectos en este trabajo al señalar las transformaciones existentes en las dinámicas de significación y apropiación de sentidos sobre los discursos sociales.

Como señala Fontcuberta, estamos inmersos en un nuevo paradigma visual, que define una forma distinta de entender, interpretar y apropiarse de las imágenes. Esto es considerado por el autor como el “síntoma de una patología cultural y política, en cuyo seno irrumpe el fenómeno postfotográfico” (2016:7). Este último término hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio digital que caracteriza a las sociedades hipermediáticas, y que da cuenta de este nuevo orden visual, el cual se sustenta en tres factores: la inmaterialidad y transmitabilidad de las imágenes, su profusión y disponibilidad, y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación (ibídem).

De esta forma, entendemos que la proliferación actual de imágenes, conlleva una constante transformación en los modos de acceso, circulación y reflexión acerca de las mismas. Lo que Carlón (2017) propone como *Circulation Turn*, es justamente comenzar a centrar los análisis acerca de los medios y la comunicación desde la pregunta acerca de “lo que la sociedad hace con los medios”, a diferencia de las corrientes de mediados de siglo XX que se preguntaban lo contrario: “qué hacen los medios con la sociedad”.

Los aportes aquí presentados nos permiten situarnos en el acto comunicacional que implica el hecho de que ARGRA sede Córdoba haya ubicado tres imágenes censuradas en el espacio digital, y las resignificaciones que éstas adquirieron hasta volver a exponerse en formato físico. Entender el proceso como una estrategia comunicacional, y poder esbozar ciertas implicancias de la imagen como un espacio de mediación de sentidos es también parte de esta tesina.

En relación a lo anterior, como señala Fontcuberta (2016:7): “Estamos instalados en el capitalismo de las imágenes, y sus excesos, más que sumirnos en la asfixia del consumo, nos confrontan al reto de su gestión política”. Hacia allí apunta el producto comunicacional propuesto en este trabajo: disponer de dos soportes gráficos que permitan un recorrido ordenado y una apropiación colectiva en el espacio digital, del conjunto de las imágenes de prensa que conformaron la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba.

Tras lo expuesto, los aportes de Carlón y Verón nos sirven para esbozar lo que consideramos las características del sistema de medios actual, un espacio hipermediatizado en el cual la imagen fotográfica de prensa adquiere espacios de significación complejos y fugaces. Así también, rescatando a Fontcuberta pudimos incorporar aportes en relación a la cultura visual contemporánea y el lugar que ocupan las imágenes, entendidas desde un marco más amplio que la fotografía de prensa.

Lo anterior nos permite ahora adentrarnos de lleno en algunos autores que han situado sus análisis en la fotografía de prensa, rescatando aportes y conceptos que nos permiten esbozar algunas de sus particularidades.

## Imagen y (media)ciones

### *Sobre la fotografía de prensa y la construcción visual de lo social*

A lo largo de la historia y evolución de la fotografía, ha sido puesto en cuestionamiento o se ha tomado como punto de debate tanto la reevaluación de su estatuto, como sus prácticas y usos sociales. El producto que realizamos en esta tesis, parte así de un camino de reflexión en torno al campo del fotoperiodismo y la fotografía de prensa. De esta forma, tras haber propuesto un acercamiento al carácter discursivo de la misma en líneas anteriores, en este apartado retomaremos algunos aportes que nos sirven para reflexionar en torno a algunos usos sociales depositados sobre la imagen fotográfica, y las representaciones sociales que propició su inserción en los medios masivos.

El término fotografía deriva de la conjunción de dos vocablos griegos: *foto*, que significa luz; y *grafía*, que refiere a la escritura. El concepto refiere así al procedimiento por el cual la luz es manipulada de tal forma que se logra su almacenamiento -o impresión- en un soporte o material fotosensible. En los inicios de la fotografía, se usaban para esto materiales sensibilizados, como películas fotográficas o papel. Con la evolución de la técnica y la implosión de lo digital, hoy dichos soportes se presentan en una variedad de formatos, tipos y posibilidades (como los sensores digitales).

La fotografía como técnica de obtención de imágenes tiene sus orígenes en la primera mitad del siglo XIX. Fue Joseph Nicéphore Niépce quien logró ser reconocido por la obtención de la primera imagen duradera, fija e inalterable en 1827, mediante un procedimiento conocido como heliografía y un tiempo de exposición de 8 horas<sup>44</sup>.

Los años siguientes a este hecho presentan un período de fusión de prácticas y avances en el ámbito de la química, la física y la óptica. Esto permitió que, con el correr del siglo XIX, se fueran ampliando y diversificando las posibilidades técnicas vinculadas a la obtención de imágenes. Se inventan nuevos procedimientos fotográficos y se construyen nuevos dispositivos: cámaras con obturadores y objetivos. De esta forma, la fotografía comienza así a consolidarse, aceptarse y popularizarse entre el público, dado que con este avance, ya no se

---

<sup>44</sup> Extraído del apunte de la cátedra Fotografía Periodística (2013), Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

requerían grandes conocimientos ni complejos procesos foto-químicos para tomar fotografías ni revelarlas.

Es interesante señalar cómo la invención de la fotografía trae aparejado un proceso de revolución en el campo de lo visual y de lo visible: elementos o aspectos configurantes de una “cultura visual”. Como mencionamos anteriormente, entendemos a la cultura como un sistema significativo que se reproduce y modifica constantemente a través de nuestras prácticas productoras de sentido. De esta forma, y siguiendo lo planteado por Susan Sontag (1973) podemos decir que con la fotografía se amplían y complejizan los modos de percibir y dar forma a ‘lo real’. En palabras de la autora: “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (Sontag, 1973:13).

La fotografía surge y se consolida como un medio de producción de imágenes que responde directamente a los ideales de la Modernidad, en tanto posibilita un acceso o forma de representación directa de la realidad a través de un proceso químico, mecánico y óptico, bajo un manto idealista en el cual “el hombre no intervenía”. Sus resultados así, entran en relación con lo señalado anteriormente acerca del rol de los medios masivos en las sociedades “*mediáticas*”: las fotografías eran entendidas como un “espejo” de lo real, dado su capacidad de funcionar en el orden de la representación de manera fiel y directa.

Tras la invención de la técnica, la fotografía es primeramente apropiada a nivel colectivo por las clases sociales en ascenso, como una herramienta que posibilita su representación visual a nivel societal. En los comienzos, el retrato de las clases sociales en ascenso (tanto familiar como individual), se consolida como un género que les permitía contar con una imagen de sí mismas y fortalecer un determinado imaginario visual, fortaleciendo así ciertos sentidos políticos y sociales asignados a su construcción identitaria. En aquel entonces, y siguiendo lo expuesto por Susan Sontag, la fotografía aún no tenía un uso social claro debido a que no había un oficio consolidado tras su utilización (1973: 18).

Con la consolidación de los medios masivos y la introducción de la fotografía en la prensa gráfica desde fines de siglo XIX, el discurso mediático comienza a configurar un tipo de uso particular de la imagen fotográfica, dado su carácter de rápida asimilación, fácil

comprensión y su poder para reproducir “objetivamente” la realidad externa<sup>45</sup>. Retomando a Freund

La introducción de la foto de prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo (...) Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo (1976: 96).

A partir de la cita antes señalada podemos entender la importancia que conlleva la introducción de la imagen fotográfica en las sociedades mediáticas. Como señala Freund (1976), el término de *retrato colectivo* hace referencia a un salto en la capacidad de la fotografía para dar cuenta, a nivel masivo y ya no sólo individual o particular, de los acontecimientos y personajes públicos. Así, lo que propone la fotografía respecto a la realidad externa es una mediación de sentidos. Sin embargo, al representar el mundo y darle forma de manera fiel a las percepciones visuales humanas, desde sus comienzos esta fue entendida e interpretada como su reflejo directo.

Como señala Rigat (2016), podríamos sostener que en el siglo XIX las reflexiones en torno a la imagen fotográfica giran alrededor de la idea de objetividad y de registro directo y que, recién llegado el siglo XX, respecto a la fotografía comenzarán a sentarse las bases teóricas para otras discusiones ligadas a la epistemología de la práctica: ciertas dicotomías entre arte y técnica, creación o reproducción, lo auténtico o lo reproducible, etc.

Con el advenimiento de la posmodernidad, se produjo un fin a los discursos que vinculan a la fotografía con una concepción burguesa del arte y con aquella noción ligada a su carácter positivista de “prueba irrefutable” de verdad. Esto configura un marco a partir del cual se comienza a dar cuenta y a plantear reflexiones acerca de la fotografía como un espacio de construcción de sentidos, ligados a su carácter masivo. Esto puede ser entendido en relación al fenómeno de la mediatización de la sociedad señalado anteriormente en palabras de Carlón (2015).

---

<sup>45</sup> Gisele Freund en “La fotografía como documento social” señala: “La imagen es de fácil comprensión y accesible a todo el mundo. Su particularidad consiste en dirigirse a la emotividad; no da tiempo a reflexionar ni a razonar como puedan hacerlo una conversación o la lectura de un libro. En su inmediatez reside su fuerza y también su peligro” (1974: 185).

En consecuencia, la fotografía comienza a partir del siglo XX a pensarse como una transformación de la realidad y no como su mero “reflejo”, como una interpretación de esta en la que interviene, principalmente, la subjetividad interna del propio fotógrafo: sus creencias y convicciones. En este sentido, retomamos los aportes de Walter Benjamin (2003), los cuales nos sirven para dar cuenta del proceso de secularización de la fotografía, es decir del abandono de aquellos valores ligados al ideal Modernista.

En sus escritos sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin sostiene que las transformaciones que se sucedieron en el arte con el avance de la industria mecánica y las posibilidades de reproducción de una obra desde aproximadamente la segunda mitad de siglo XIX, despojaron a ésta de su valor aurático ligado a la tradición y a la experiencia única del “aquí y ahora”. Ante esto, afirma:

La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular, actualiza lo reproducido.(2003 [1936]: 45)

De esta forma, el valor de una obra comienza a recaer más en la experiencia estética y las posibilidades de ser expuesta, que en su carácter sagrado: “Con la emancipación que saca los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (2003 [1936]: 54). Como la reproductibilidad técnica despoja a las obras de su valor aurático, emerge un nuevo tipo de consagración, un nuevo valor ligado a la exhibición masiva: su función social, la cual descansa, en último término, sobre la fundamentación en la política (51).

En la sociedad hipermediática contemporánea (Carlón, 2017), el sentido de obra auténtica planteado por Benjamin (2003) se resignifica y adquiere nuevas posibilidades de interpretación, en relación a las posibilidades de reproducción técnicas disponibles en el espacio digital, así como también de los espacios de circulación existentes en este entorno. De esta forma, es a través de las relaciones sistémicas por medio de las cuales se constituye la circulación hipermedia, que la función social y los usos de la imagen fotográfica de prensa para, entre otras posibilidades, representar lo real, adquiere nuevas significaciones.

## *La imagen fotográfica inserta en la prensa: ¿Cómo leemos lo que vemos?*

Anteriormente señalamos que partimos de entender la comunicación como un fenómeno de carácter multiforme y omnipresente, ligado a todas las prácticas sociales a partir de su condición, en tanto productoras de sentido. En palabras de Von Sprecher y Boito (2010), la comunicación se vincula así al intercambio de sentido entre agentes sociales, los cuales constituyen una red discursiva que puede pensarse en distintos niveles: macro, micro y meso. Esto nos sirvió para rescatar luego, la noción de contrato de lectura propuesta por Eliseo Verón (1985), entendiendo que el proceso de captura del sentido de un corpus específico tiene que ver con un proceso de apropiación a nivel sociocultural.

De esta forma, la instancia de recepción de un discurso está íntimamente vinculada a la de su producción, planteando así un vínculo directo entre un soporte específico y su lectura. Nos apropiamos de determinada manera del sentido de un discurso porque en la instancia de su producción ya se nos ofrecieron ciertos caminos, espacios o posibilidades para su lectura o recepción.

Habiendo caracterizado al *dispositivo enunciativo contemporáneo* a través de los aportes de Carlón (2017), podemos reflexionar en torno a cómo se dan los procesos de apropiación de sentido sobre la imagen de prensa. Retomando a Verón (1998), partimos de paquetes de configuración espacio temporal de sentido, dispuestas sobre la imagen fotográfica. Estas se nos presentan como polisémicas, no ofrecen sino una infinita posibilidad de interpretación y efectos de sentidos a través de la circulación hipermediática a través de distintas fases. En relación a lo que podríamos considerar sus condiciones de producción, estas significaciones se ven influenciadas siempre, de alguna forma y entre otras, por una intención del fotógrafo<sup>46</sup>.

En relación a la instancia de recepción de los discursos, es posible dar cuenta de que la apropiación de sentido dispuesta sobre la imagen fotográfica es un acto en el cual se retoman distintas “capas” de lectura a las que es posible acceder en una imagen, canalizando de esta forma algunas posibilidades de significación. A partir de esta idea, retomaremos algunos breves aportes de Roland Barthes (1986) en “Lo obvio y lo obtuso”.

---

<sup>46</sup> En relación al lugar y las intenciones manifiestas en el “acto fotográfico”, Susan Sontag (1973) propone en “Sobre la fotografía”, un desarrollo extenso en relación a las particularidades del registro fotográfico y la importancia de la fotografía en las sociedades actuales.

El autor propone la conceptualización de una estructura immanente a la fotografía de prensa que conlleva a considerar los elementos que acompañan a la imagen, y permiten complejizar su carácter de “reflejo fiel” de lo real. En palabras del autor (ibídem), esta cualidad de representar la realidad a modo perfecto es considerada como “análogo perfecto de la realidad”, el cual está ligado a, como señalamos antes, los paradigmas Modernistas.

Barthes considera que este nivel de representación no precisa de un código para interpretar su mensaje (puesto que la fotografía reproduce la realidad de un modo “real literal”), y que es a partir del *estilo de la reproducción* que se definiría un sentido secundario, cuyo significante remite al tratamiento de la imagen por el creador.

Siguiendo lo anterior, el significado de la imagen de prensa, y este aporte nos interesa a los fines de este trabajo, se ve influenciado por la sociedad que lo interpreta. Es decir, Barthes nos propone un conjunto de aportes que nos permiten sostener cómo es posible realizar distintas interpretaciones de una misma imagen fotográfica, en función de los marcos culturales propios del público que la recibe. Podemos así trazar una vinculación con el concepto de contrato de lectura propuesto anteriormente por Verón en párrafos anteriores.

Retomando a Barthes, este destaca que una fotografía de prensa es un objeto trabajado, escogido, compuesto y elaborado en función de normas profesionales, estéticas o ideológicas. Estos aspectos constituyen, entre otros, lo que considera *factores de connotación* (Barthes, 1986: 16):

La connotación, es decir la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora en los diferentes niveles de producción de la fotografía (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): es, en suma, una codificación de lo analógico fotográfico”

En función de esto, Barthes (1986) define distintos procedimientos de connotación, es decir de imposición de sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, entre los cuales mencionaremos los siguientes:

- Pose: “es la propia pose del personaje la que da pie a la lectura de los significados de connotación” puesto que “como es evidente, la fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos” (1986:18).
- Sintaxis: Este procedimiento reviste un carácter de fundamental importancia para nuestro trabajo, en tanto permite dar cuenta cómo la disposición secuencial de

fotografías (es decir la conformación de una serie fotográfica) conlleva un significante de connotación. De esta forma, el propio encadenamiento posibilita una lectura en clave del sentido connotado, puesto que el mismo no se encuentra de manera aislada en ninguna de las fotografías tomadas de forma aislada (a merced de que cada una disponga en su individualidad una connotación particular). Este es el caso de las series presentes en, por ejemplo, las revistas ilustradas que mencionamos anteriormente o los reportajes fotográficos que componen parte de nuestro corpus.

- Relación entre texto e imagen: Siguiendo al autor, la presencia de un texto acompañando la imagen constituye también una imposición de sentido al mensaje fotográfico<sup>47</sup>. Esto reviste una transformación de su sentido histórico, puesto que antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral. El autor sostiene que antes se efectuaba una reducción del texto a la imagen, y hoy tal relación es distinta o contraria: se efectúa, en muchos casos, una amplificación de la imagen por parte del texto. Esto último varía en función del modo de presentación de la palabra respecto de la imagen, cuanto más se acerque a esta, menor será el grado de connotación de sentido propuesto.

Los elementos señalados nos brindan un marco conceptual que posibilita desentrañar ciertas estructuras de sentido dispuestas en, y entre, las imágenes de nuestro corpus. Y, puesto que sostuvimos que es a través de la comunicación que las prácticas productoras de sentido dan forma constantemente a la cultura como sistema signifiante, los procedimientos de connotación del mensaje fotográfico pueden ser entendidos como parte de este proceso.

De esta forma, damos cuenta de que es posible realizar lecturas parciales o imposiciones de sentido al mensaje primario de una fotografía, es decir, a partir de la representación de la realidad que la imagen propone, es posible servirnos de una determinada interpretación a los fines de, por citar un ejemplo, disponer su maquetación en los soportes A y B propuestos en este trabajo. Así también, es posible contextualizar la imagen atravesándola con interrogantes, aspectos o disparadores históricos, políticos, ideológicos, etc.; lo cual define, en principio,

---

<sup>47</sup> En la entrevista 6 este es un aspecto que se deja apreciar de parte de los reporteros gráficos, al mencionar cómo muchas veces sus imágenes pierden capacidad de ser atravesadas por sentidos de connotación al estar acompañadas de textos a modo de epígrafe que redundan en relación al mensaje primario de la imagen, es decir su carácter indicial. Esto hace referencia a la poca intervención o control que tienen muchas veces los fotógrafos de prensa sobre sus producciones dentro de los medios.

distintos universos de sentidos desde los procedimientos de connotación mencionados anteriormente.

### *El carácter de documento y la clasificación fotográfica*

Hasta aquí hemos rescatado algunos aportes que nos permiten dar cuenta de la fotografía de prensa como una materialidad de sentidos, un discurso atado a un soporte visual (la imagen fotográfica) que adquiere, en el entorno de la circulación hipermediática, nuevas posibilidades de significación. Es necesario también, dar cuenta de cómo entendemos los géneros que integran el corpus con el que trabajamos: los reportajes y las series fotográficas. Para ello, nos servimos de los aportes Boadas, Casellas, y Suquet (2001) en su “Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas”.

Los autores mencionados designan cuatro funciones básicas respecto a la fotografía (134): la *función de registro*, ligada al recuerdo y su capacidad para la adquisición de conocimiento sobre todo lo imperceptible o inalcanzable para la visión humana. La *función informativa*, vinculada a su introducción en los circuitos de los mass media (prensa gráfica y revistas ilustradas). La *función publicitaria* está, por su parte, ligada a la promoción de ideologías y productos; sirviéndose de la universalidad del contenido icónico (2001:135). La última función, la *artística*, tiene que ver con la capacidad expresiva de la imagen fotográfica en relación a la técnica (mecanizada), y su vinculación y constante tensión con las artes, principalmente la pintura.

Como señalan los autores, en cada fotografía predomina una de estas funciones según el contexto y motivo en el que fue creada, pero a su vez las cuatro coexisten de forma circunstancial y conjunta dentro de una misma imagen fotográfica. Nuestro corpus, al estar compuesto por fotografías de prensa, nos invita a dar cuenta respecto a las imágenes con las que trabajamos, sus capacidades para suministrar información sobre acontecimientos de interés noticiable, por su carácter denotativo y su relación con lo real; y a su vez su aptitud para generar ciertos estados de opinión o ‘canalizar ideas’, por su retórica o los sentidos connotativos que éstas despliegan.

A su vez, el registro que propone la imagen fotográfica de prensa, distinto a otras formas o técnicas de reproducción de “lo real”, constituye, desde el momento mismo del disparo fotográfico, un documento ligado al pasado y a la memoria. Así, entendemos a las muestras de ARGRA, y a las distintas fotografías que las componen, como el testimonio de una época a

la que somos contemporáneos, una configuración espacio-temporal de sentido que realiza un aporte a la memoria colectiva. Los documentos que la integran, en tanto, son capaces de contribuir a la memoria colectiva y a la construcción visual de los acontecimientos que relatan (Gamarnik, 2016), en la medida en la que puedan ser utilizados reiteradamente para consulta pública.

Retomando a Boadas, Casellas, y Suquet (2001) mediante el término “documento” buscamos designar cualquier fuente de datos, recuperable en el tiempo y en el espacio. El mismo proviene etimológicamente del latín *docere*, cuyo significado es *enseñar* o *mostrar*. Respecto a la fotografía, una unidad documental está compuesta por “todas y cada una de las fotografías que hace un fotógrafo para captar una persona, objeto, lugar o hecho”(2001:193). A su vez, retomando a Antonia Heredia (1991), los autores señalan que las unidades documentales fotográficas pueden ser simples o compuestas:

-*Unidad documental simple* son “cada una de las fotografías que de forma individual comunican la información que quiere captar un fotógrafo referente a un asunto concreto”.

-*Unidad documental compuesta*, designa a su vez cada uno de los grupos de fotografías hechos por un mismo autor sobre un mismo tema o asunto y constituyen una narración completa. Esta puede, en relación a la estructura de su mensaje, constituir una serie (secuencia) o reportaje fotográfico. Para conceptualizar ambos términos extraemos también los aportes de los autores antes citados:

- *Secuencia* define una sucesión de fotografías que muestran varios aspectos de un hecho, persona o cosa, o que reflejan una acción, un movimiento o una evolución. Pueden haber sido tomadas de forma consecutiva o durante un período largo de tiempo.

- *Reportaje* define particularmente a una sucesión de fotografías que narran una historia o que informan exhaustivamente sobre un asunto. A su vez, es posible encontrar, dentro de un reportaje, distintas secuencias de imágenes.

Debido a que estos autores han trabajado en distintos proyectos vinculados a la gestión de la documentación fotográfica, el marco conceptual que nos proponen está vinculado a un acervo de políticas de acción en relación al uso, la adquisición y conservación del patrimonio fotográfico. Para este trabajo nos resulta interesante rescatar mínimamente ciertos aportes, de manera que nos ayuden a esbozar tanto una metodología de trabajo como así también un marco

conceptual para la gestión de un conjunto específico de fotografías provenientes de una exposición, como lo es la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba.

De esta forma, podemos diferenciar entre nuestro corpus tanto series de imágenes vinculadas a una cobertura en particular, como lo son las de Juárez Celman o la cobertura de Leonardo Luna sobre el Gatillo Fácil; como así también reportajes fotográficos, que retratan en distintas instancias un hecho buscando narrar una historia a partir de esto, como lo es el trabajo de Facundo Luque y Pedro Castillo sobre la mezquita de Ramadán.

A partir de los aportes conceptuales aquí presentados, podemos concluir este apartado sosteniendo que cada una de las fotografías que formaron la primer muestra anual de reporteros gráficos de ARGRA sede Córdoba -y el acervo que conforman, como una unidad material de significado colectivo en sí misma- son el resultado del trabajo de fotógrafos y fotógrafas profesionales de prensa de la provincia. Conforman en conjunto, una instantánea visual de los principales acontecimientos de trascendencia pública ocurridos entre julio de 2017 y agosto de 2018. Realizan un aporte, de esta forma, a la construcción de las memorias visuales sobre la realidad cordobesa y son, en definitiva, un retrato colectivo de nuestra sociedad.

El desarrollo hasta aquí expuesto, nos ha permitido contextualizar en un primer momento el campo en el que se inserta nuestro producto y el fenómeno que involucra la circulación digital de la fotografía de prensa en la actualidad. Luego, este apartado teórico nos ha permitido retomar algunos conceptos y nociones que nos permitieron dar cuenta de por qué sostenemos que la fotografía de prensa es un discurso social, sometido actualmente a lógicas de circulación de sentido cambiantes, complejas y dinámicas en el contexto hipermedia.

A partir de entender la comunicación desde su carácter multiforme y omnipresente, pudimos recaer en la particularidad de la muestra de ARGRA como una configuración de sentidos dispuestos en un espacio y tiempo determinados, canalizados a través de un conjunto de soportes (las imágenes fotográficas de prensa) atravesados por procesos de mediación.

Los aportes de Sontag y Freund, nos permitieron recaer en la importancia de la fotografía de prensa como una herramienta que aporta, desde su apropiación colectiva, a la configuración de determinados sentidos e imaginarios visuales sobre los acontecimientos públicos. Así también, nos permitieron entender al discurso mediático como un tipo de uso particular de la imagen fotográfica de prensa, el cual hoy se ve sometido, tras la irrupción de

los medios digitales y la circulación hipermediática, a lógicas distintas, cambiantes y más complejas del contexto de antaño.

En este sentido, entendemos a partir del desarrollo expuesto que es posible actualmente recaer en la dimensión de la imagen fotográfica de prensa como manifestación artística (por sus cualidades estéticas o formales), como un documento ligado a la memoria (por su carácter de registro y archivo vinculado al pasado) o así también, como un *soporte mediacional*, por la importancia dada a los espacios de circulación que canalizan -sino determinan- sus significaciones.

## **Estrategia metodológica**

Este trabajo surge tras una instancia de detección de la posibilidad de realizar una intervención comunicacional mediante un producto gráfico compuesto por dos soportes, cuyo insumo principal lo constituyen las fotografías de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba. En efecto, el campo de la comunicación habilita un marco interdisciplinar que nos permite analizar el fenómeno que involucra la circulación hipermedia de la fotografía de prensa en el contexto actual; y proyectar, planificar y desarrollar un modelo de producto que responde, en principio, a intereses e inquietudes que definen nuestro rol como productores gráficos.

Lo anterior nos exige tomar un conjunto de decisiones y esbozar una estrategia de abordaje informativo para el desarrollo de este trabajo. Para esto fue necesario definir una metodología, una secuencia ordenada y lógica de pasos, instancias y herramientas de abordaje e investigación que nos permitan recabar información, contextualizar el fenómeno comunicacional que involucra nuestro trabajo y elaborar un diagnóstico, en el que podamos definir su alcance y posibilidades.

Las decisiones involucradas en este proceso responden a un tipo de investigación cualitativa (Sisto, 2008), dado que se vinculan a un acercamiento exploratorio-descriptivo acerca de la asociación con la cual trabajamos, el campo en el que se ve inserto nuestro producto y las distintas significaciones sociales puestas en juego. Podríamos sostener que nuestro involucramiento en este proceso se ve manifiesto desde un comienzo a partir de un carácter subjetivo, tras proponer a la asociación llevar a cabo el desarrollo de un producto gráfico que reúna las fotografías de su primera muestra realizada.

De esta forma, mediante un conjunto de técnicas de investigación y herramientas metodológicas pudimos obtener información pertinente al desarrollo de nuestro trabajo. Para ello, nos servimos de la técnica de entrevista (Ortúzar, 2012), buscando en las distintas instancias sucedidas ubicarnos en el marco de un intercambio horizontal de “discurso-contexto” a diferencia del de “pregunta-respuesta”. El tipo de entrevista que utilizamos es semi-estructurada, ya que esto permite una cierta flexibilidad durante el desarrollo de cada intercambio dialógico con el sujeto informante. Así también, con dos de los entrevistados decidimos implementar una modalidad de entrevista en la cual las fotografías de la muestra habilitaron un “mirar narrado” (Triquell, 2015), es decir que el relato oral del sujeto se vio, por momentos, canalizado a partir de su encuentro con el material visual, en ese caso las imágenes de la muestra de ARGRA sede Córdoba.

Por otra parte, nos servimos también del análisis de contenido (García Lucero, 2012), que constituye una técnica de investigación mediante la cual nos es posible interpretar ciertos aspectos de la realidad social a través del relevamiento, observación y análisis de distintas fuentes documentales, que involucran hacia dentro distintos tipos de contenidos. Para esto, definimos utilizar fuentes documentales tanto en formato físico como digital, vinculadas a distintos aspectos e intereses de este trabajo.

En consecuencia, las particularidades del proceso metodológico (técnicas utilizadas, fuentes consultadas, actores entrevistados y resultados obtenidos) serán detalladas en profundidad en el próximo apartado, ya que definen, y se ubican como parte, del proceso de planificación y producción de los soportes gráficos propuestos en esta tesis.



Foto: Ivana Magritano

# PLANIFICACIÓN DE PRODUCCIÓN

*"...hay algo que trato de enseñar, y es que hay que hacer conocimiento situado. Esta fotografía, pero en dónde, en qué momento histórico, en qué publicación, este libro, esta exposición, cómo. Ahí se puede decir algo concreto"*

**Cora Gamarnik**

# Planificación de Producción

## La comunicación gráfica

La comunicación se presenta como un fenómeno complejo y multidisciplinar en el cual confluyen diversos ámbitos e intereses propios de la sociedad. Es necesario para abarcar su estudio, delimitar áreas o zonas de interés que sirvan, por un lado, a la producción de los soportes gráficos propuestos en este trabajo y, también, que nos ayuden a centrarnos en las particularidades de nuestro objeto de abordaje: la fotografía de prensa.

La comunicación gráfica es un área en la cual se busca satisfacer necesidades o responder a objetivos comunicacionales mediante procesos de planificación, estructuración, producción y evaluación de mensajes visuales. Concebimos así la producción gráfica según la perspectiva de Santiago Druetta y Daniel Saur (2003), quienes la definen como “el proceso de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar una serie de factores y elementos con la finalidad de realizar productos destinados a satisfacer comunicaciones visuales”.

Este postulado nos permite pensar desde una perspectiva comunicacional que se manifiesta en tanto dimensión transversal a todo el proceso de producción. De esta forma, el rol del productor gráfico es entendido a partir de la coordinación de un proceso de creación de un mensaje visual dirigido a un grupo determinado, plasmado en este caso en un soporte gráfico digital.

El productor gráfico trabaja así interpretando, ordenando y presentando mensajes visuales a partir de “un método, proyectual; un objetivo, la comunicación y un campo, el visual” (Druetta y Saur, 2003: 39). Esto implica conocer los aspectos vinculados no a la creación de un producto determinado sino a la puesta en práctica de sistemas de comunicación eficiente, que respondan a un nicho de intervención específico o a solucionar un problema comunicacional en particular.

Para llevar a cabo el desarrollo del producto propuesto en esta tesis, fue necesario atravesar una serie de pasos vinculados en un primer momento a la contextualización del campo y el fenómeno comunicacional que involucra la circulación digital de la fotografía de prensa actual. Luego, retomamos algunos conceptos teóricos que nos permitieron dar cuenta del carácter discursivo de la imagen inserta en el entorno mediático, la cual se ve sometida actualmente a lógicas de circulación de sentido cambiantes, complejas y dinámicas. Estas dos instancias nos sirvieron para involucrarnos en las implicaciones comunicacionales que

involucra la puesta en práctica de nuestro producto, siendo conscientes de cuál es su aporte tras haberse expuesto y finalizado la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba, exhibida en un formato físico tradicional.

De esta forma, el apartado que ahora nos compete es el último en este camino de reflexión en torno al campo de la fotografía de prensa y las experiencias de la sede local de ARGRA, y se encuentra enfocado a la planificación de las acciones que ejecutamos y la organización de los recursos intervinientes en el desarrollo. De aquí en adelante, el proceso llevado a cabo es fundamental para tener una visión estratégica y detallada de la producción, puesto que las distintas etapas nos ayudaron a ir definiendo los requerimientos necesarios para lograr esbozar una estrategia comunicacional concreta, que derivó en el desarrollo de los soportes A y B que conforman el producto propuesto en esta tesina.

## **Un acercamiento experiencial a ARGRA sede Córdoba**

ARGRA sede Córdoba<sup>48</sup> se constituye como la entidad más importante a nivel local que nuclea a los fotoperiodistas de toda la provincia. Actualmente cuenta con miembros distribuidos por todo el territorio provincial, pero radicados fundamentalmente en la ciudad de Córdoba. El organismo mantiene su autonomía respecto a la asociación nacional, sin embargo responde directamente a la misma, razón por lo cual no es posible establecer una fecha de surgimiento en la provincia.

La situación que enmarca el vínculo entre la entidad nacional y la sede Córdoba es un factor importante a resaltar. Esto es debido a que, tras la existencia de una escasa participación de los socios del interior del país en actividades o decisiones organizacionales<sup>49</sup>, la sede en Córdoba comienza a gestionar sus propios medios de comunicación. En relación a esto, en las entrevistas realizadas a miembros de la comisión directiva de la sede local, se dejó entrever la existencia de una presunta poca representatividad de las provincias del interior del país en las muestras anuales de ARGRA Nacional.

---

<sup>48</sup> Tal como fue señalado anteriormente, en la provincia de Córdoba la ARGRA cuenta con una sede local y una comisión directiva con representación propia asumida en 2016 que, sin dejar de depender orgánicamente de la entidad nacional, puede gestionar sus propias actividades y recursos. Esta situación se repite en otras provincias del territorio nacional, por ejemplo, en localidades como Mendoza (Ver Argra Mendoza en Facebook: <https://www.facebook.com/ARGRAMZA>).

<sup>49</sup> En los últimos años esto ha ido cambiando tras la incorporación en la comisión directiva nacional de representantes de las provincias del interior del país que concentran más cantidad de miembros.

En una entrevista realizada para esta tesina a Sebastián Salguero<sup>50</sup>, miembro de la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba, se menciona que esta situación antes mencionada, puede estar relacionada con la conformación del comité editor de las muestras anuales, el cual muchas veces estuvo integrado en su mayoría por personas de Buenos Aires:

Yo sé que hay una foto que para Buenos Aires es relevante, pero la ven en Ushuahia y no tienen ni idea. Podes tener una foto buena, suponte del Consejo Deliberante (en Córdoba). Entra Lábaque y se para arriba del escritorio. La ves en Buenos Aires y decís, ¿qué hace un tipo arriba de un escritorio? Pero la ves acá y es distinto. Allá el comité editor dice que sólo es un tipo parado arriba de un escritorio, no sé.

En apartados anteriores brindamos conceptos que nos permiten retomar la situación descrita y entender cómo las lecturas que las imágenes propician o los sentidos con los cuales se las atraviesan al momento de su análisis o selección, pueden verse influenciados por el factor geográfico de proveniencia del comité editor. Esto define, en principio, un marco cultural que propicia una forma a partir de la cual se interpretan los sentidos dispuestos sobre una imagen fotográfica.

Mencionamos que ARGRA sede Córdoba comienza en 2016, tras un cambio en la comisión directiva, a gestionar sus propias actividades y medios de comunicación. Estos constituyeron dos muestras realizadas por la asociación en Córdoba: la exposición pública “No Somos Enemigos”, intervención con fotografías, realizada frente al Cabildo en 2017; y la “Primer Muestra Anual de Reporteros Gráficos de Córdoba” inaugurada en 2018 y replicada luego en 2019, tras un intento de censura sobre tres del total de las imágenes.

Por medio de las dos actividades antes mencionadas, la sede Córdoba busca comenzar a generar sus propias instancias de exposición, independientemente de las que organiza la entidad nacional de forma anual, a los fines de dar cuenta con mayor profundidad tanto de las problemáticas locales como de las producciones que realizan los fotógrafos de la provincia.

La primer actividad llevada a cabo por la asociación surgió con el objetivo de contrarrestar, a través de la exposición pública de fotografías vinculadas a los rituales del fútbol y su dimensión social, la violencia surgida por las rivalidades en el fútbol cordobés, luego de la muerte de Emanuel Balbo en 2017<sup>51</sup>. La exposición pública montada en la plaza San Martín

---

<sup>50</sup> Entrevista 2, realizada el 4 de septiembre de 2019. Disponible en anexos para consulta.

<sup>51</sup> La fotografía, tomada por Daniel Cáceres, de Emanuel Balbo cayendo de la tribuna en el Estadio Mario Alberto Kempes, forma parte de la muestra de ARGRA sede Córdoba en la categoría “Actualidad”.

de la ciudad de Córdoba contó con 48 fotografías producidas por 20 miembros cordobeses de ARGRA, y se montó en la explanada del Cabildo Municipal sobre 15 soportes metálicos de 2x3mts distribuidos a lo largo del espacio público<sup>52</sup>.

La segunda exposición de la entidad local, retoma la tradición en torno a la organización de las muestras anuales de la asociación a nivel nacional, ya que como mencionamos anteriormente, desde 1981 ARGRA organiza estas exposiciones que reúnen las producciones de los reporteros gráficos en todo un año, dando cuenta así de los acontecimientos más emblemáticos del país. De esta forma, la sede local tuvo como objetivo reunir un conjunto de imágenes producidas por sus miembros entre mediados de 2017 y 2018.

La actividad tuvo como objetivos, por un lado, buscar afianzar un sentido de representación y pertenencia en los socios activos cordobeses tras un cambio en la comisión directiva local implementado en 2016. Por otro, se buscó a su vez dar visibilidad a la asociación para con el conjunto de la sociedad cordobesa, a través del principal capital de la entidad, que son las fotografías producidas por sus miembros. En palabras de Sebastián Salguero<sup>53</sup>

La otra cosa fuerte que me parece que necesitamos es la cuestión social, que el público entienda que hay una organización así. Así como la gente entiende que hay un gremio y para qué sirve, está bueno que la gente entienda que hay una asociación de fotógrafos y para qué sirve. Creo que ese es el fin original de la muestra. Pero una muestra también sirve para otras cosas, para mí las muestras son mucho más didácticas para contar lo que haces.

Así también, como señala Alicia Cáceres<sup>54</sup>

...la decisión de la muestra y la idea, surge como un modo de dar visibilidad a la producción, y de darse visibilidad para sí mismos y para el resto y la comunidad en general, de la producción de la fotografía periodística del momento. Yo lo llamo, aunque creo que nadie lo llamó en esos términos, lo pienso como la idea de una pantalla abierta, como una foto en clave de muestra, una instantánea de lo que está siendo el fotoperiodismo en Córdoba hoy.

Así, la “Primera Muestra Anual de Reporteros Gráficos de Córdoba” fue inaugurada el 19 de diciembre de 2018. Esta conforma la primera exposición abierta y gratuita que presenta en forma conjunta las producciones realizadas por parte de los fotógrafos de prensa asociados

---

<sup>52</sup> Para más información, [hacer click aquí](#)

<sup>53</sup> Entrevista 2, realizada el 4 de septiembre de 2019. Disponible en anexos para consulta.

<sup>54</sup> Entrevista 5, realizada el 9 de octubre de 2019. Disponible en anexos para consulta.

a ARGRA en Córdoba. La misma estuvo compuesta por un total de 90 fotografías de prensa expuestas en la Casona Municipal de la capital cordobesa, y participaron 32 miembros de distintas localidades de la provincia. La superficie total de la exposición fue de 35 metros cuadrados y 63,5 metros lineales, distribuidos en copias de 60x40 y 100x66cm.

De esta forma, a través de estas iniciativas las fotografías de los reporteros gráficos locales asociados a ARGRA, que antes destinaban al discurso mediático gran parte de su circulación, consiguen ampliar estos límites, alcanzando nuevas posibilidades de mediación, esta vez, en el espacio físico, montadas en copias de grandes dimensiones y dispuestas de forma conjunta dentro de un salón o galería.

Para llevar a cabo la exposición de la “Primera Muestra Anual de Reporteros Gráficos de Córdoba”, se recibieron un total de 300 imágenes, las cuales fueron sometidas a un comité seleccionador compuesto por Aníbal Mangoni<sup>55</sup>, Alicia Cáceres<sup>56</sup> y David Schäfer<sup>57</sup>. De este proceso, se llegó a un número final de 90 fotografías, compuesto por 56 imágenes aisladas y 34 fotografías distribuidas en 5 series. Las imágenes aisladas fueron divididas en 6 categorías distintas: deportes (18 fotos), vida cotidiana (8 fotos), retratos (8 fotos), espectáculos (8 fotos) y actualidad (14 fotos) y series (34 fotos).

Esta muestra estuvo expuesta hasta el 31 de enero de 2019, luego de allí se desmontó y circuló por colegios y sitios de memoria del interior de la provincia. Luego de esto, la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba en conjunto con el Sindicato de Empleados Públicos de Córdoba (S.E.P.) organizaron una exposición en el edificio del gremio, con el objetivo de inaugurarla el 30 de agosto del mismo año. Un día antes de esta fecha, la muestra ya se encontraba montada cuando miembros de la comisión directiva del S.E.P informaron que debían quitarse tres fotografías, ya colgadas en sus respectivos sitios, debido a las figuras que en ellas se mostraban expuestas. Esto llevó a la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba a condenar por distintos medios el intento de censura por parte de los directivos del S.E.P, descolgar la totalidad de la muestra y repudiar en las redes sociales la situación.

---

<sup>55</sup> Fotógrafo, editor y director del CEF (Centro de estudios fotográficos de Córdoba.)

<sup>56</sup> Docente de la UNC y la UPC. Fotógrafa y cineasta cordobesa.

<sup>57</sup> Artista visual, docente e investigador. Realizó el Máster de Fotografía Concepto y creación en EFTI (Madrid) y la Licenciatura en Cine y TV en la Universidad Nacional de Córdoba.

El acto de censura mencionado propició, por parte de la comisión directiva local de la ARGRA, la puesta en circulación en su perfil de Facebook e Instagram, de un comunicado de repudio donde se explicó la situación y se adjuntó además las tres fotografías censuradas<sup>58</sup>. Este alcanzó una rápida difusión, siendo compartido tanto por parte de las redes sociales de ARGRA entidad nacional, como así también de usuarios amateurs, académicos y periodistas. Este hecho ocurrió una semana después de la propuesta a la asociación de trabajar con sus imágenes para el desarrollo del producto propuesto en esta tesina.

En una de las imágenes censuradas se puede ver al dictador fallecido y condenado por delitos de lesa humanidad Luciano Benjamín Menéndez, excomandante del Tercer Cuerpo del Ejército durante la dictadura, caminando con signos de deterioro de salud por los pasillos de Tribunales Federales, acompañado de una persona que lo sostiene del brazo. Otra de las fotografías muestra al ex-intendente de la ciudad de Córdoba Ramón Mestre, empujando a la ex-vicepresidenta Gabriela Michetti quien, sentada en su silla de ruedas, muestra una expresión de susto o asombro. La tercera fotografía muestra al gobernador Juan Schiaretti, tras la descompensación que sufrió en el acto de apertura de las Sesiones Ordinarias de la Legislatura provincial en 2018.

Retomando a Gamarnik (2009), es posible dar cuenta de que la primera muestra de reporteros gráficos de ARGRA, realizada en 1981 en Buenos Aires, inauguró un tipo de lenguaje de resistencia al poder vinculado a la utilización de la fotografía irónica. En aquel entonces, y siguiendo la reconstrucción realizada por la autora, esta se planteó como una forma de resistencia a la censura y la represión impuesta por el régimen dictatorial. De esta forma, podemos esbozar analogías entre aquella situación y el contexto local al que se avoca nuestro trabajo<sup>59</sup>.

Así, la primer muestra de ARGRA en la historia argentina incluyó entre las imágenes expuestas aquellas que los reporteros gráficos habían podido “robar al poder”<sup>60</sup>, a través del

---

<sup>58</sup> Ver Imagen 1 en apartado anexos.

<sup>59</sup> Vale la aclaración, sin embargo, de que entendemos que la represión y el terror impuestos por el régimen dictatorial no son comparables al contexto actual y sirven a modo de ejemplo y marco referencial, en relación a lo que podríamos considerar la construcción de personajes políticos a través del discurso ironizante mediante la imagen fotográfica.

<sup>60</sup> Ver Gamarnik (2009). Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico durante la dictadura. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germano, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

registro de momentos precisos como un gesto, una mueca, una pose. Una situación similar ocurre con las tres imágenes de la muestra de ARGRA sede Córdoba, censuradas debido a la forma en la cual aparecen representados los personajes públicos que en ellas pueden observarse.

La situación de censura antes mencionada abrió un proceso de resignificación de las fotografías expuestas en la muestra, y particularmente de las tres que fueron objeto directo de esta práctica. No sólo las imágenes adquirieron un valor distinto, sino que también la asociación alcanzó una visibilidad y repercusión inmediata en aquel entonces, situación que derivó en la propuesta de volver a exponer la totalidad de la muestra en el hall central del Museo de Antropología de la UNC<sup>61</sup>. Esta segunda instancia de exposición fue inaugurada el 11 de septiembre de 2019, y permaneció expuesta por un mes.

Así, se inauguraba nuevamente la primer muestra de reporteros gráficos de ARGRA sede Córdoba, esta vez con las tres imágenes censuradas montadas de frente al ingreso al salón, junto al slogan “#SinCensura”. El día de la inauguración se realizaron además paneles conversatorios en torno a dos ejes: “La censura y el valor de la fotografía como medio de información”<sup>62</sup> y “Metodología de trabajo de fotoperiodistas”<sup>63</sup>. Otra de las actividades que se realizó fue la venta de anuarios correspondientes a ediciones anteriores de ARGRA a precio accesible para el público.

Previamente a la inauguración, el equipo de comunicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC dispuso un espacio donde realizaron entrevistas y recopilaron testimonios de la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba. Este material está disponible en formato video y constituye un insumo para la asociación.

La práctica de la censura dispuesta sobre las imágenes de ARGRA sede Córdoba, y la repercusión ocurrida tras el comunicado de repudio, nos permitieron recaer en el análisis de las imágenes no a partir de su contenido figurativo o estético sino a través de los espacios de circulación que éstas fueron encontrando en el trayecto hasta volver a exponerse, esta vez en formato físico, en septiembre de 2019.

---

<sup>61</sup> Para más información pueden consultarse imágenes en el apartado de anexos sobre esta exposición.

<sup>62</sup> Con la participación de Irma Montiel (Fotoperiodista, miembro de ARGRA), Natalia Bermúdez (Antropóloga) y Alejandro Mareco (Periodista).

<sup>63</sup> Con la participación de Nicolás Bravo (La Voz del Interior), Natalia Roca (Colectivo Manifiesto), Sebastián Spongia (Prensa de Gobierno); con la moderación a cargo de Sebastián Salguero (ARGRA).

La reconstrucción planteada a lo largo de estas líneas, nos posibilita, habiendo ya presentado la trayectoria de la asociación en momentos anteriores de esta tesina, recaer en la primera muestra de reporteros gráficos realizada por la sede Córdoba de ARGRA como un hito fundamental -y fundacional- respecto al campo del fotoperiodismo local.

Tal como pudimos concebir en el capítulo anterior, el conjunto de las imágenes exhibidas nos presentan un recorrido visual por la complejidad de lo social, vista desde las particularidades locales a través de las producciones de los reporteros y reporteras gráficos asociados a ARGRA sede Córdoba. Conforman así, un determinado retrato colectivo de nuestra sociedad, proponiendo una mirada -siempre acotada, situada y parcial- sobre acontecimientos de trascendencia pública a lo largo y ancho de la provincia, durante 2017 y 2018.

Comprender la importancia de estas imágenes es un primer paso a los fines de retomar a la fotografía de prensa desde su carácter como herramienta de investigación o abordaje académico. De esta forma, disponer su centralización conjunta en un soporte que permita volver a recorrerlas implica comenzar a propiciar lecturas y preguntas sobre estas imágenes, retomando también, la muestra realizada en tanto experiencia colectiva de la asociación.

## **Elaboración de diagnóstico contextual**

### *Origen del producto: ¿demanda o posibilidad?*

El producto que involucra a este trabajo de grado surge como resultado de la detección de una posible intervención respecto a una situación en concreto de ARGRA sede Córdoba, asociación con la cual se mantenía un vínculo y conocimiento previo al del comienzo de esta tesina. Siguiendo a Druetta y Saur (2003), podemos dar cuenta de que, a partir de asumir el rol como productores gráficos, hemos logrado detectar condiciones para la realización de un determinado producto comunicacional que presenta una posible receptividad de parte de un cierto público, y que se considera, ante la intuición, plausible de éxito.

En efecto, las decisiones involucradas parten desde el momento de la detección de una posibilidad de producción de un soporte gráfico destinado a esta entidad, mediante la propuesta de creación de una pieza de comunicación visual que reúna el conjunto de las fotografías que conformaron su primera muestra anual, tras comprender su importancia y relevancia tanto para la asociación como para el campo del fotoperiodismo local. Ante esto, los miembros de la

comisión directiva de la asociación se mostraron sumamente interesados en colaborar con lo que sea necesario para fortalecer el vínculo entre ARGRA sede Córdoba y nuestra casa de estudios, garantizando así un primer paso en la viabilidad del proyecto.

La detección de la posibilidad de intervención estuvo motorizada desde un principio por el conocimiento acerca de la asociación y algunos sus miembros, principalmente de la comisión directiva, con quienes se mantenía un contacto previo al comienzo de esta tesina. Por otra parte, la idea de realización surge a partir de una visita personal a la 30° Muestra Anual de ARGRA en Buenos Aires, durante julio de 2019. En la misma, fue posible apreciar que gran parte de las producciones allí exhibidas correspondían a acontecimientos situados en la provincia de Buenos Aires, como así también los lugares de residencia de los autores de las imágenes.

Lo mencionado anteriormente permitió proyectar la idea de generar un soporte que condense, reúna y ponga en circulación a las producciones de los reporteros gráficos de ARGRA sede Córdoba. Esto se formalizó en una propuesta concreta con los miembros de la comisión directiva local, que en ese momento se encontraban preparando el montaje para una nueva exhibición de su muestra en el S.E.P.

En relación a lo planteado en el párrafo anterior, los días posteriores al primer contacto formal con la asociación, en el que fue posible dar a conocer el proyecto, se sucedió el momento de la censura sobre las tres imágenes mencionadas anteriormente. Esto abrió un momento de reconsideración de las posibilidades en torno a nuestro trabajo: el campo de la comunicación no sólo nos permitía generar un soporte que centralice el acceso al corpus fotográfico de la muestra, sino que, a partir de la repercusión y difusión de las imágenes en el entorno digital tras el comunicado de repudio difundido, nos posibilitaba también un acercamiento desde una perspectiva más analítica.

A partir de esta reconsideración mencionada en torno al alcance y los objetivos de nuestro trabajo, esbozamos una estrategia y planificación de una metodología aplicada a la adquisición de información que nos permitiera elaborar un diagnóstico. Esto nos permitiría enfocarnos directamente a la entidad y el marco de posibilidades existente, como así también introducirnos en el fenómeno que involucran las nuevas dinámicas de circulación de imágenes de prensa en el contexto hipermedia en el que estamos inmersos y al que somos -también- contemporáneos.

## *Técnicas de producción de información*

La fase de recopilación de información que llevamos a cabo podría ubicarse dentro de un proceso mayor que corresponde a la generación de conocimiento situado en torno a ARGRA, su prestigio, trayectoria y relevancia en lo que respecta al fotoperiodismo a nivel regional e internacional<sup>64</sup>; y a las muestras realizadas como espacios de condensación visual de los acontecimientos histórico-sociales más relevantes en nuestro país.

Es relevante en este trabajo recaer en estas instancias de exposición de fotografías de prensa como espacios de mediaciones, atravesadas por procesos de comunicación y construcción de sentidos, en tanto favorecen una accesibilidad colectiva a los mensajes de los que el medio (la imagen fotográfica) funciona como un soporte, proponiendo así de forma conjunta distintos aportes -siempre acotados y restringidos- a las memorias colectivas de nuestra sociedad.

De esta forma, las decisiones involucradas en la implementación de una metodología consecuente a los fines de este trabajo, responden a un tipo de investigación cualitativa, dado que están ligadas a un acercamiento exploratorio-descriptivo sobre el campo en el cual se inserta nuestro producto y las distintas significaciones sociales puestas en juego. De esta forma, retomamos el concepto de investigación cualitativa propuesta por Wisenfield (2000), para quien este método:

Reivindica una forma de relación entre investigador/informante, en la que las experiencias de vida de los informantes y los significados que les asignan se reportan en un clima de horizontalidad, donde prevalece el respeto mutuo, el diálogo reflexivo y se acepta el involucramiento de la subjetividad del/la investigador/a en dicho proceso. (Wisenfield, 2000: 7)

Desarrollar una metodología de abordaje para la adquisición de información, nos posibilita llevar a cabo de forma ordenada y secuencial, un conjunto de pasos que permitan conocer algunos sentidos y significaciones que atravesaron a la muestra de ARGRA sede Córdoba, como así también distintas perspectivas en torno a la circulación actual de la fotografía de prensa y las particularidades del campo del fotoperiodismo local. Por otro lado, la información recabada nos permite definir con mayor precisión los soportes que proyectamos realizar, contando con un marco de conocimiento en torno a diversos aspectos tales como el

---

<sup>64</sup> Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina [ARGRA]. (2016, julio, 25). ARGRA INSTITUCIONAL 2015 [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/gFuZtJiM-I4>

comitente, el público, el financiamiento, algunos productos similares existentes y el contexto en el que se ubican.

Por otra parte, el trabajar con un corpus delimitado de fotografías nos exige también, por momentos, trasladarnos por momentos a aspectos de tipo más cuantitativo: ¿Cuántas imágenes conformaron la muestra?, ¿Cuántos autores y autoras participaron?, ¿Cuál es el lapso temporal que abarcan las imágenes en relación a sus fechas de captura?, ¿Cuántas se recibieron en la convocatoria y cómo se llegó al número final de imágenes expuesto?, entre otras.

Las líneas anteriores nos presentan las particularidades de este acercamiento al corpus fotográfico, lo cual define un proceso de conocimiento situado en torno a la muestra de ARGRA sede Córdoba, en tanto hecho periodístico, artístico y también, lo que nos compete, comunicacional. La elección de las técnicas y herramientas utilizadas respondieron directamente a facilitarnos el acceso a distintas cosmovisiones sobre ésta. Retomamos así, en un primer momento, a algunos actores que revisten especial interés para el proyecto, por la posición que ocupan dentro del campo local al que nos abocamos, como así también, por la información que podrían ofrecernos en base a sus perspectivas y cosmovisiones.

Siguiendo a Ortúzar (2012) la entrevista es una técnica que nos permite acceder a información en profundidad, desde un marco que nos permita distanciarnos del binomio “pregunta-respuesta” para pasar al de “discurso-contexto”. En este sentido, nos servimos de esta técnica de investigación para rescatar los aspectos subjetivos de los actores a través de una conversación, mediada por intenciones de acceso a determinado tipo de información. En este sentido, el tipo de entrevista que utilizamos es semi-estructurada, ya que se definieron previamente ciertas cuestiones o aspectos básicos a indagar, pero se mantuvo una flexibilidad durante cada entrevista realizada para adaptar las guías preexistentes a la situación de interacción del momento<sup>65</sup>.

En función de las temáticas e intereses que involucra este trabajo, agrupamos los actores a entrevistar en tres categorías distintas:

- Actores vinculados directamente a la asociación: miembros de la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba y socios activos locales de la entidad.

---

<sup>65</sup> La guía de ejes temáticos que acompañó las distintas entrevistas realizadas puede consultarse en los anexos de este trabajo.

- Investigadores sobre fotografía de prensa: investigadores académicos y fotógrafos que cuentan con conocimientos analíticos en torno al campo de intervención y abordaje.
- Miembros del comité evaluador de la muestra: referentes del campo local de la fotografía que actuaron como ente seleccionador de las imágenes que conformaron la muestra de ARGRA sede Córdoba.

Otra de las técnicas que utilizamos fue el análisis de los documentos y contenidos que encontramos, cuyas producciones responden directamente a la ARGRA. De esta forma, siguiendo a García Lucero (2012) el análisis de contenido se constituye como una “técnica de investigación que consiste en el estudio de la realidad social a través de la observación y del análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades” (Lucero, 2012:121). Así, a través del relevamiento, la observación y el análisis documental pudimos rescatar algunas tendencias de estilo en torno a la edición de los anuarios de ARGRA, y las particularidades que definieron cada producción analizada. Así también, la utilización de recursos que influyen en la maquetación, como publicidad, prólogos, tapas y otros elementos de tipo ornamental.

De esta forma, definimos dos tipos de categorías respecto a las fuentes a analizar:

Documentales en formato físico: Los anuarios que editó ARGRA Nacional en 2010 (formato grande y pequeño), 2013 y 2016.

Documentales en formato digital: Canales de comunicación oficial de ARGRA nacional: su página web y el contenido de producción oficial en formato video, así como los anuarios digitalizados en formato pdf. También los canales de ARGRA sede Córdoba, las piezas gráficas que pudimos relevar en cada uno de los sitios, y un dossier con los datos técnicos de la muestra realizada.

## **Entrevistas**

Como señalamos anteriormente, las entrevistas realizadas están enfocadas a generar una instancia horizontal de intercambio con el sujeto entrevistado, de modo que la investigación emerge como un tipo de producción dialógica (Sisto, 2008) basada en un intercambio con el sujeto entrevistado a lo largo de distintos ejes temáticos.

## Entrevistas con el comité seleccionador de la muestra

Durante el proceso de recolección de información se sucedió el acto de censura impuesto por el S.E.P, sobre tres del total de las fotografías de la asociación, la cual se encontraba ya montada en las instalaciones de la sede del organismo sindical. Un mes antes de esta situación, se había presentado a la asociación la propuesta de trabajar un soporte con las fotografías para el desarrollo de esta tesina.

Tras la repercusión originada por el comunicado de repudio de la comisión directiva en sus redes sociales, al cual hicimos referencia en el apartado teórico, el Museo de Antropología de la UNC cedió sus instalaciones para una nueva exhibición de la muestra, inaugurada el 12 de septiembre de 2019. Esta situación abrió la posibilidad de presenciar de manera in situ y durante la etapa inicial de esta tesina, las fotografías que estábamos tomando como objeto de abordaje, y que habían sido expuestas únicamente en 2018. De esta forma, se pudo observar las imágenes montadas en copias de gran tamaño y percibiendo el orden propuesto por la comisión directiva para su exhibición y montaje.

Con la muestra aún expuesta y las imágenes montadas, se realizaron entrevistas a David Schäfer y Alicia Cáceres, dos de los tres miembros que formaron parte del comité que evaluó las casi 300 imágenes que se recibieron para participar en la convocatoria realizada en 2018. La situación de la entrevista se configuró a partir de ubicar al sujeto en el punto medio del salón en el que se encontraban montadas las fotografías, de manera tal que durante el diálogo las imágenes funcionasen alrededor como operadores de sentido a partir de los cuales se fue direccionando la entrevista.

De esta forma, se dio una instancia de entrevista in situ que habilitó, como señala Agustina Triquell (2015) “un mirar narrado”. La fuente de información se constituyó así a partir de la capacidad de la imagen fotográfica para despertar un relato en el encuentro con la persona. En palabras de la autora: “cada sujeto puede narrar lo que allí ve, las categorías sociales a través de las cuales entiende y aprehende el contenido de las imágenes” (Triquell, 2015: 124).

Esto constituyó una instancia sumamente interesante, puesto que las imágenes funcionaron como un camino a desandar por los sujetos entrevistados durante sus relatos, de modo tal que por momentos lo que decían se apoyaba fuertemente en las imágenes para disparar conceptos o ideas, funcionando éstas desde su capacidad interpelativa; y por otros se alejaban

de lo que ellas representaban, para dar lugar al relato desde la experiencia subjetiva del sujeto entrevistado.

Los ejes que orientaron estas entrevistas fueron:

1. Selección/curaduría de las imágenes: cómo fue el proceso. Perspectivas personales.
2. Códigos compartidos respecto a las imágenes. Lo ético y lo estético vinculado a la fotografía de prensa.
3. Intentos previos de catalogación/sistematización de un corpus con fotografías de reporteros gráficos locales.
4. La coautoría como dinámica de producción fotográfica.
5. Censura/Régimen de visibilidad.

De esta forma, estas dos instancias sirvieron para indagar y reflexionar acerca del proceso de selección que recayó sobre el total de las imágenes que enviaron los socios en Córdoba, interesados en participar de la muestra. Un dato relevante al que pudimos acceder a partir de estas instancias, es que el corpus final seleccionado incluyó también algunas imágenes de fotógrafos que, en una primera instancia, no se habían incluido para participar<sup>66</sup>. Esto reflejó en la muestra el mismo carácter de representatividad y visibilidad por el cual había surgido la idea de su realización, puesto que ningún miembro quedó fuera de la selección final y todos tuvieron, aunque mínima, algún tipo de participación.

El aspecto antes señalado es un punto diferencial de esta muestra respecto a las realizadas por la entidad a nivel nacional, en las cuales los parámetros que se tienen en cuenta para la selección de las imágenes corresponden, entre otros, a criterios de calidad estética y relevancia periodística.

Por otra parte, debido a una cierta experticia de los sujetos entrevistados en relación al fotoperiodismo local, ambas entrevistas nos devolvieron aportes que nos sirvieron para reflexionar acerca de la práctica del oficio en la actualidad y los desafíos que imperan actualmente en torno a la profesionalización del campo local de la fotografía de prensa. Así también, nos brindaron reflexiones acerca de las imágenes expuestas, desde una perspectiva

---

<sup>66</sup> Sin embargo, al analizar las imágenes del corpus final selecto dimos cuenta de que algunas fotografías presentaban fechas de captura que excedían el límite temporal propuesto desde un comienzo por la comisión directiva.

ligada a sus condiciones de producción, las cuales podrían pensarse en relación directa con las dinámicas actuales de trabajo de los fotoperiodistas dentro de las redacciones de prensa. Estas concepciones exceden las posibilidades de este trabajo, sin embargo fueron pertinentes para lograr esbozar el contexto actual de la profesión.

### Entrevistas con fotógrafos de prensa asociados a ARGRA sede Córdoba

Como señalamos, previo al comienzo de este trabajo ya existía un vínculo con algunos de los miembros de la comisión directiva de la asociación, lo cual facilitó el abordaje de la instancia de recolección y el acceso a entrevistas. La relación se fue consolidando tras el desarrollo de esta tesis, y fue constituyendo así, entre otros actores, a los reporteros gráficos como informantes claves del contexto en el que se enmarca la asociación de la cual forman parte. Sus testimonios orales fueron tomados como una fuente informativa a los fines de conocer, desde sus perspectivas, las temáticas vinculadas a nuestra propuesta de intervención.

#### Los ejes que orientaron estas entrevistas fueron:

1. Vínculo entre la sede local y la entidad nacional. Niveles de representatividad. Conformación de la comisión directiva.
2. Actividades realizadas: financiamiento, actores involucrados, propuestas existentes.
3. Archivado de las imágenes de ARGRA sede Córdoba. Existencia de vínculo con otras organizaciones locales.
4. Marco de la profesión a nivel local. Trayectoria personal y colectiva.
5. Primera muestra anual de reporteros gráficos de ARGRA sede Córdoba.

De esta forma, en la etapa inicial de este trabajo se decidió llevar a cabo entrevistas a tres de los miembros de la comisión directiva actual de ARGRA sede Córdoba, por la posición que ocupan dentro del campo local y debido a la información de primera mano acerca de la asociación que podrían brindarnos. Así, pudimos acceder a datos fidedignos acerca de la entidad, tanto a nivel nacional como local, sus posibilidades de ingreso económico, las actividades realizadas y responsabilidades asumidas desde el cambio de comisión directiva en 2016.

Por otra parte, pudimos acceder a información acerca de los entes encargados del financiamiento de las actividades realizadas; y cómo, previo a la inauguración de la muestra

“No Somos Enemigos” en 2017, la asociación formalizó una instancia de presentación de sus trabajos ante diferentes entidades con el objetivo, en un primer momento, de conseguir fondos para llevar a cabo exposiciones con sus trabajos.

### Entrevistas con investigadores sobre fotoperiodismo argentino o fotografía de prensa

En el desarrollo del trabajo, se sucedió la instancia de presentación de un libro en septiembre de 2019 del cual participó Cora Gamarnik, investigadora en fotografía de prensa argentina y de quien rescatamos variados aportes para esta tesis. Aprovechamos ese marco para proponer una entrevista, de la cual participó también David Schäfer en conjunto.

Esta instancia mencionada fue muy fructífera debido a que se logró poner en diálogo a ambos a lo largo de algunos ejes conceptuales que nos sirvieron a los fines exploratorios. Con esto, pudimos conocer desde sus perspectivas, la relación entre la imagen fotográfica y el soporte que la contiene, en función de los usos sociales a los que se busque aportar (conservación, circulación, archivado, exhibición, etc.). En relación a esto, pudimos recaer en la importancia actual de comenzar a utilizar las producciones de ARGRA como una herramienta de investigación académica y, para esto, el carácter fundamental de propiciar la generación de espacios o sitios donde los anuarios realizados por la asociación puedan estar ordenados, sistematizados y dispuestos a consulta pública.

En relación a la circulación de las imágenes de prensa en el contexto hipermedia, pudimos recaer en la importancia que adquieren los espacios o canales de circulación en la imposición de sentidos sobre la imagen fotográfica. Como hemos señalado en el apartado teórico, las posibilidades del espacio digital en torno a la apropiación, interacción y edición con -y desde- las imágenes es hoy un aspecto de vital importancia para reflexionar acerca de los procesos de significación existentes.

Por último, también pudimos rescatar nociones que nos permiten sostener que el campo de investigaciones, reflexiones académicas y usos con fines analíticos de las fotografías de prensa es aún incipiente, pero en constante desarrollo. Así también, que los espacios de formación relacionados al oficio, que posibilitan una oferta académica de largo aliento, o centrada exclusivamente en estudios sobre la fotografía de prensa, están hoy centralizados en Buenos Aires.

## **Análisis de contenido**

La propuesta de intervención comunicacional con nuestro producto nos llevó a tomar en consideración la documentación y producciones realizadas por la asociación, y particularmente por la sede local, a los fines de identificar recursos de tipo gráfico con los cuales poder trabajar y desarrollar los soportes propuestos. En este proceso, fue importante recaer en la tradición que fue consolidando ARGRA Nacional como parte de la organización de las Muestras Anuales de Fotoperiodismo Argentino, puesto que cada año junto a la exposición se presenta un soporte que contiene las imágenes y que posibilita su adquisición por parte del público y de los fotógrafos y fotógrafas participantes.

A los fines de tener referencias de maquetación para la instancia de diseño del producto, tomamos en consideración documentación en formato físico: los anuarios en formato impreso de ARGRA en 2010, 2016 y el libro de fotografías que la asociación editó en 2013<sup>67</sup> en conmemoración de los 30 años de democracia (en formato grande y mediano). Todos estos libros son de adquisición propia, lo cual consideramos constituye un aspecto de valor, puesto que resalta un interés respecto a la asociación y al campo del fotoperiodismo desde antes del desarrollo de este trabajo.

Por otra parte, como en este proyecto nos servimos del formato digital para dar forma a los soportes propuestos, fue necesario también recaer en la documentación en formato digital: canales de comunicación oficial de ARGRA nacional, su página web y el contenido de producción oficial en formato video, así como los anuarios digitalizados en formato pdf. También, analizamos los canales de ARGRA sede Córdoba, y las piezas gráficas presentes en cada uno de los sitios (Facebook e Instagram), a los fines de servirnos de los recursos gráficos utilizados por la entidad.

Asimismo, una vez que presentamos a la asociación la propuesta de trabajo con sus imágenes, se nos facilitó un dossier en pdf con los datos técnicos de la muestra realizada. Esto fue de suma utilidad, puesto que a partir del mismo pudimos extraer información vinculada a las dimensiones en las cuales habían sido copiadas algunas imágenes, orientando así la maquetación en relación a algunos de estos criterios. A su vez, en este dossier figuran detallados

---

<sup>67</sup> En colaboración con Presidencia de la Nación y el Ministerio de Cultura de Nación.

los autores que participaron de la muestra, los epígrafes de cada una de las fotografías, y los textos que acompañan a algunas de las series presentadas.

### *ARGRA sede Córdoba: un diagnóstico contextual*

A partir de las decisiones tomadas en cuanto a la metodología de abordaje para la recolección de información, y la ejecución de las técnicas elegidas para este proceso, pudimos contar con datos necesarios para llevar a cabo un diagnóstico en torno al campo y los actores con los cuales trabajaríamos. Esto constituye un momento fundamental en la planificación de cualquier producto gráfico: la elaboración e implementación de un proceso de evaluación que permita proyectar, sostener y fundamentar las decisiones involucradas en una propuesta final de producción.

El vínculo previo con la entidad local, y el contacto llevado a cabo una vez que se presentó la propuesta de desarrollo del producto, nos permitieron acercarnos a sus posibilidades, limitaciones e intereses inmediatos. En efecto, mencionaremos de aquí en adelante, algunas conclusiones obtenidas del proceso, extraídas de las entrevistas y fuentes consultadas, que consideramos relevantes para esbozar la propuesta de producción que finalmente realizamos y que detallamos en el próximo apartado.

Como mencionamos anteriormente, la ARGRA cuenta en todo el país con miembros asociados que se distribuyen a lo largo y ancho de todo el territorio. En Córdoba la asociación cuenta con una comisión directiva con representación propia, lo cual le permitió gestionar sus propios medios de comunicación sin dejar de depender orgánicamente de la entidad nacional. De esta forma, esto da cuenta de lo que desde la comisión directiva consideran una tendencia creciente hacia la autogestión de actividades locales.

Las muestras realizadas permitieron a la asociación en su sede local, contar hacia fines de 2018, con la experiencia a cuesta de la organización, gestión y producción de dos exposiciones fotográficas realizadas en espacios públicos. De esta forma, las producciones de los reporteros gráficos fueron encontrando lugares donde ser visibilizadas por fuera de los espacios de circulación tradicional, circunscriptos al discurso mediático. Al mismo tiempo, tales actividades posibilitaron a la entidad a darse a conocer públicamente y ser reconocidos en tanto fotógrafos y fotógrafas de prensa de Córdoba. En este sentido, entendemos que existe una demanda actual por parte de la entidad de adquirir visibilidad por el conjunto de la sociedad.

Por otra parte, la comisión directiva actual de la asociación en Córdoba asumió en 2016, y desde entonces comenzó un proceso de recolección, sistematización y registro de los datos de los miembros activos actualmente en la provincia. Esto es un proceso aún incipiente que garantiza a la entidad contar con datos firmes en torno a los socios en ejercicio regular de la profesión. Trabajamos así, con una asociación local en un estado de incipiente organización, situación que intenta ser transformada mediante la gestión de actividades y charlas para garantizar un piso de profesionalismo entre los miembros activos actualmente, como los conversatorios realizados durante la segunda inauguración de la muestra en septiembre de 2019.

Así, la 1ª Muestra de Reporteros Gráficos de ARGRA sede Córdoba surge como resultado de la experiencia acumulada por la entidad local y la necesidad de una mayor visibilidad con la sociedad. Esta exposición pasó por varias instancias, que pudimos reconstruir con las entrevistas realizadas a los miembros de la asociación y al comité seleccionador de las imágenes.

Como mencionamos anteriormente, tras ser expuestas en 2018, se intentó exponer la muestra nuevamente en 2019, cuando tres de las imágenes sufrieron una censura por parte del Sindicato de Empleados Públicos (S.E.P.). Esta situación fue de suma importancia, ya que posibilitó a la asociación adquirir visibilidad pública en el espacio de las redes tras el comunicado de repudio sobre el hecho ocurrido. Así también, como señalamos anteriormente, habilitó nuevos recorridos y espacios de significación para las tres imágenes censuradas, que ingresaron abruptamente en el espacio virtual de los nuevos medios, siendo compartidas, comentadas y replicadas por una diversidad de usuarios en los canales de comunicación de la asociación.

De esta forma, en septiembre de 2019 la entidad local ya había logrado en una oportunidad exponer la muestra en su totalidad, y recibía tras la censura impuesta, una nueva oferta para exponer el conjunto de las imágenes en el Museo de Antropología, esta vez destacando el slogan #SinCensura junto a las tres fotografías censuradas. Una vez que finalizó la exposición, el cuerpo de las imágenes –y el acervo que conforman en conjunto- dejó de estar accesible para consulta pública. De esta forma, actualmente **no** existe un soporte que las reúna de forma ordenada, permitiendo recorrerlas nuevamente para quien esté interesado.

Tras las entrevistas realizadas, un dato interesante al que accedimos fue que la instancia de generación de un anuario con todas las imágenes quedó relegada desde un principio, debido

a que el presupuesto disponible para financiamiento al que accedió la asociación se utilizó para los costos de impresión y montaje de las copias en formato tradicional. En este sentido, pudimos relevar que durante el proceso de planificación de la muestra, la asociación tuvo intenciones de que el conjunto de las imágenes terminara plasmado en algún soporte en particular.

La situación antes mencionada tiene relación con la trayectoria de ARGRA, a la cual hicimos referencia en apartados anteriores. La reconstrucción hecha acerca de la asociación nos permitió dar cuenta de la trascendencia y prestigio que fueron adquiriendo las muestras anuales de ARGRA como un soporte de preservación de las memorias visuales de nuestra sociedad. Esto se apoya en la base de garantizar que se pueda volver a acceder a las imágenes para consulta pública, a los fines de poder mirarse nuevamente, arrojando así nuevas preguntas conforme a distintos momentos históricos.

En relación a lo anterior, pudimos relevar que actualmente los anuarios de ARGRA comienzan a ser alojados en su versión digital, en sitios vinculados a dependencias estatales ligadas a ámbitos de educación. Tal es el caso de los anuarios de los años 2011, 2012, 2014, entre otros; digitalizados en pdf., y alojados en el sitio Educ.ar, perteneciente al Ministerio de Educación de la Nación<sup>68</sup>. Por otra parte, si bien no vinculado específicamente a la ARGRA, sino a la utilización de la fotografía como un soporte o herramienta de investigación académica, pudimos relevar también que desde la misma dependencia estatal se comienzan a gestionar nuevos formatos para la utilización, apropiación y estudio con imágenes en los espacios áulicos. Tal es el caso de la muestra virtual interactiva del proyecto fotográfico documental “Memoria Escolar”<sup>69</sup>, realizada por el Ministerio de Educación en junio de 2020.

En relación a lo anterior, esta existencia de un aval por parte de dependencias públicas educativas como el Ministerio de Educación de la Nación, nos permite retomar estas iniciativas de manera que podamos justificar y proyectar sobre -y desde- el campo de posibilidades y recorridos que el espacio virtual posibilita para las imágenes y su accesibilidad.

Así, tras entrevistar a investigadores sobre fotografía de prensa y comunicación, que han retomado la trayectoria de la asociación para sus estudios, nos apoyamos en la idea de que los espacios de circulación de las imágenes, y del fotoperiodismo hoy en día, están

---

<sup>68</sup> Para más información, [hacer click aquí](#).

<sup>69</sup> Para acceder [hacer click aquí](#).

caracterizados por la inmediatez de lo digital, y las distintas experiencias y recorridos que este entorno dispone. De esta forma, las posibilidades técnicas de reproducción, sistematización, edición y presentación disponibles para las imágenes en el espacio virtual, nos permite proyectarlo como una propuesta novedosa y accesible para su recorrido y centralización conjunta en los soportes A y B propuestos en este trabajo.

### Posibilidades de financiamiento

La noción acerca de las posibilidades de financiamiento para un producto gráfico es un aspecto primordial en un proceso de planificación, puesto que define un cierto equilibrio entre los deseos existentes, las necesidades comunicacionales concebidas y las posibilidades concretas para su resolución (Druetta y Saur, 2003: 55).

Tras las entrevistas realizadas, en un primer momento pudimos conocer aspectos vinculados al cambio en la comisión directiva de la asociación realizado en 2016, y la consecuente reorganización de los actores involucrados en el fomento y gestión de las acciones de extensión hacia el conjunto de la sociedad por parte de la entidad. Con esto, relevamos las particularidades de las actividades llevadas a cabo por la asociación desde 2017, conociendo en el proceso los entes responsables del financiamiento.

En este sentido, las dos actividades realizadas por la sede local, han sido financiadas por entidades públicas de carácter municipal, provincial o nacional. La comisión directiva de la entidad local, no cuenta actualmente con opciones de financiación propias ni posibilidades de ingresos económicos, puesto que los socios activos de la asociación aportan una cuota mensual cuya administración es realizada por la comisión directiva de la entidad nacional, de la cual ellos forman parte.

En consecuencia, las acciones llevadas a cabo por la asociación desde 2017 contaron con formas de financiamiento avaladas por organismos estatales. Tal es el caso de la exposición pública “No Somos Enemigos”, inaugurada durante 2017 y financiada con el apoyo de la

Municipalidad de Córdoba<sup>70</sup>, la COMIPAZ, la Liga Cordobesa de Fútbol, y el apoyo de distintos clubes locales como Belgrano, Talleres e Instituto<sup>71</sup>.

En aquel entonces, esto consolidó un primer paso para la asociación respecto al vínculo con la Municipalidad local, que llevó a que el organismo estatal proponga financiar la muestra anual de reporteros gráficos de Córdoba inaugurada por primera vez en 2018, luego de una propuesta realizada por ARGRA sede Córdoba. En las entrevistas pudimos recabar información vinculada a las opciones y factibilidades que tuvo la asociación para llevar a cabo la muestra, entre las cuales se incluía la posibilidad de montar copias de menor tamaño y acompañarlas con un pequeño soporte en formato impreso.

La comisión directiva se inclinó en ese entonces por la decisión de montar la muestra con copias de mayores dimensiones, y postergar la instancia de producción del soporte en formato físico puesto que los costos de maquetación e impresión acaparaban gran parte del presupuesto disponible. Sin embargo, esta segunda instancia nunca se logró alcanzar.

Actualmente, como mencionamos, ARGRA sede Córdoba no cuenta con un ingreso económico proveniente del aporte de sus socios activos. Sin embargo, pudimos relevar que durante la inauguración de la muestra realizada en el Museo de Antropología, se dispuso un espacio donde se ofrecieron anuarios de ARGRA de ediciones anteriores, a un bajo precio. Esto constituyó, sólo en esa instancia, un pequeño aporte económico para la entidad.

Con los aspectos antes mencionados pudimos establecer ciertas ideas respecto a los posibles formatos para nuestro producto. El soporte digital se constituye en la propuesta que consideramos más pertinente para la elaboración y presentación del producto, puesto que su instancia de ejecución y difusión no conllevan requerimientos económicos que obstaculicen o demoren el proceso.

### Definición de público

Este aspecto constituye un punto fundamental en cuanto a la planificación y ejecución de cualquier producto desde una perspectiva comunicacional, puesto que el público constituye la definición del posible lector o “usuario ideal”.

---

<sup>70</sup> Bajo la gestión del intendente Ramón Javier Mestre, finalizada en diciembre de 2019.

<sup>71</sup> Para más información, [haga click aquí](#).

De esta forma, en este producto diferenciamos dos tipos de públicos: uno que podríamos denominar directo o interno, compuesto por los miembros de la asociación que participaron de la muestra, hacia quienes extendemos la propuesta. Por otro, un público externo o indirecto, el cual está conformado por el conjunto de usuarios que forman parte del entorno digital. En el mismo, entran en consideración potenciales usuarios de los sitios web donde pueda estar alojado el producto, como así también seguidores en las redes sociales de la asociación, desde donde puedan favorecerse los distintos accesos.

## **Desarrollo de la propuesta**

### *Definición de la estrategia comunicacional*

Llevamos adelante en apartados anteriores una descripción de aspectos, tanto conceptuales como empíricos, que hacen referencia al campo comunicacional en el que se inserta nuestro producto. Es decir, partimos de un universo semiótico en el que se manifiestan sentidos en constante tensión y redefinición, y concebimos nuestras acciones desde una perspectiva sociopragmática que nos permite interpretar la dimensión comunicacional de nuestras prácticas como procesos significantes, es decir que producen sentido en diversas formas.

Para definir una estrategia comunicacional, fue necesario haber atravesado y esbozado algunas reflexiones en torno a la fotografía de prensa, a los fines de ser conscientes de los efectos y posibilidades en torno al desarrollo propuesto. De esta forma, la contextualización presentada y el análisis situado del entorno comunicacional llevado a cabo, nos propusieron un cúmulo interesante y pertinente de referencias, a partir de las cuales logramos definir una estrategia de comunicación que oriente nuestro proceso de producción.

Sin embargo, lo anterior no nos impide retomar como premisa lo propuesto por Druetta y Saur (2003:71) cuando mencionan que la estrategia comunicacional a implementar en el diseño de un producto gráfico responde siempre a un “salto intuitivo”, en el cual los aspectos creativos logran un aporte a la ejecución y desarrollo de un producto.

Así, la estrategia de comunicación fue el fundamento que orientó el desarrollo de los soportes gráficos propuesto en esta tesina. La misma se basó en el campo de intervención

detectado, al que hemos hecho referencia en el primer apartado de esta sección. De esta forma, la producción llevada a cabo no se sustenta en el descubrimiento de un problema comunicacional previo, ni por parte de una demanda específica de la asociación.

Más bien, la iniciativa partió de la detección de un nicho de intervención, un marco de posibilidades latentes e intereses propios, que dialogan y están vinculados al campo de la producción y comunicación gráfica. Desde este entramado multidisciplinar, nos fue posible proyectar el desarrollo de dos soportes que responden, en principio, a un objetivo comunicacional que fue una guía en este trabajo respecto a las imágenes de la muestra de ARGRA sede Córdoba: su puesta en circulación y su centralización conjunta a los fines de volverlas accesibles nuevamente.

Hemos realizado, en distintas ocasiones a lo largo de esta tesis, la mención de que retomamos la tradición de ARGRA de generar un producto impreso, con cada muestra anual, que condense y reúna las imágenes que la conformaron. Sin embargo, desde un principio entendimos que el desarrollo de un soporte en formato papel requería contar con posibilidades aseguradas de financiamiento para garantizar la plena ejecución de todos los aspectos requeridos para el desarrollo. Esto equivalía a procesos de trabajo de largo aliento, vinculados a la edición, maquetación e impresión; y, por supuesto, a grandes sumas de dinero que respondan a la tirada de ejemplares necesaria.

Como hemos señalado en el diagnóstico contextual acerca de la asociación en su sede local, la comisión directiva se encontraba en una búsqueda ávida por conseguir visibilidad por parte de la sociedad y, principalmente, por afianzar representatividad con los socios activos locales. En este sentido, consideramos que la presentación de un soporte gráfico que reúna sus producciones aportaría en estos procesos.

Sin embargo, tras haber recabado información, dimos cuenta de que las acotadas posibilidades de financiamiento habían imposibilitado a la asociación en 2018 el desarrollo de un producto en formato impreso junto con la inauguración de la muestra, debido a que el presupuesto disponible se utilizó para los gastos de impresión y montaje en ese momento. Esto llevó a que el proyecto quedase relegado.

A partir de lo anterior, partimos desde la estrategia de proyectar el formato digital como una opción viable y eficaz para el desarrollo de nuestro producto. Para ello, hemos presentado a lo largo de este trabajo algunas de las particularidades de la circulación de la fotografía en el

espacio digital, y hemos tomado en consideración la trayectoria de la asociación en relación a las experiencias y presentación de sus producciones.

De esta forma, la estrategia que llevamos a cabo consta de proponer el desarrollo de un producto digital que ofrece, en dos soportes gráficos distintos pero complementarios, un conjunto de alternativas en torno al recorrido por las fotografías de la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba. Esto se fundamenta en el diagnóstico antes presentado, en la medida en la que señalamos que no existía un soporte que reúna estas imágenes, y también en que la sede local venía sosteniendo una tendencia creciente hacia la autogestión de actividades locales, a lo cual podría responder la presentación de estas producciones.

Cabe resaltar, respecto a la caracterización nominal del producto, que esbozamos en un principio la posibilidad de nombrarlo bajo la figura de un "anuario", entendiendo que el conjunto de las imágenes que lo componen constituyó la primera muestra anual organizada por la sede local de la asociación. Sin embargo, como mencionamos en líneas anteriores, tras conocer algunas particularidades de la instancia de selección de las imágenes, y recaer en que algunas de éstas presentan fechas de captura que exceden el margen temporal propuesto por la asociación, decidimos inclinarnos por la concepción de “muestra”, que presenta un carácter más abarcativo.

De esta forma, el objetivo propuesto fue, por un lado, dar a conocer a la asociación, desde nuestro rol como comunicadores y productores gráficos, un formato novedoso para la difusión y presentación de las producciones de sus miembros, retomando el corpus de su primera muestra realizada. Para esto, definimos dos soportes:

- Soporte A: Este propuso un recorrido lineal, relacionado a los anuarios ya existentes de ARGRA. El mismo constó de una producción gráfica editorial, un libro digital en pdf de 106 páginas con el conjunto de las 90 imágenes seleccionadas en la muestra.
- Soporte B: Este soporte gráfico constituye una propuesta interactiva y animada, diseñada en base a una plataforma llamada “Genial.ly”, que nos permitió disponer, en formato html<sup>72</sup>, de un entorno que presenta un mapa de posibilidades propuesto al usuario para el recorrido de las 90 imágenes.

---

<sup>72</sup> HTML es un lenguaje que se utiliza para el desarrollo de sitios web. La sigla corresponde a HyperText Markup Language, que puede traducirse como Lenguaje de Formatos de Documento para Hipertexto. Es un

En cada uno de estos soportes (A y B), incorporamos información relativa a la muestra realizada, la comisión directiva de la asociación en su sede local y los miembros que participaron de la muestra. Así también, utilizamos en el proceso de maquetación y edición, diversos elementos de tipo ornamental y referencial, que nos permitieron trazar una misma identidad entre ambos soportes.

En consecuencia, partiendo del formato digital, disponemos de ambos soportes mencionados para presentar a la asociación dos posibilidades para la presentación de las imágenes de su primera muestra, a partir de una propuesta estética y de diseño particular. Esta puede extenderse tanto a los miembros que participaron de la muestra, como al público en general, en la medida en la que se encuentra dispuesta en el espacio digital.

Consideramos, como hemos desarrollado a lo largo de este trabajo, que la imagen fotográfica de prensa presenta, a través del discurso mediático, un aporte fundamental a la construcción visual de los acontecimientos de interés público. En el espacio digital actual, que retomamos a partir de su carácter hipermedia en apartados anteriores, se habilitan nuevas posibilidades para la circulación y apropiación de estas imágenes. Esto se ve, a priori, definido por los formatos, experiencias y recorridos que este entorno posibilita.

Es por esto, que hemos presentado a lo largo de este trabajo, un conjunto de aportes que nos permiten retomar a la primera muestra anual de ARGRA sede Córdoba, y al acervo que conforman en conjunto, como un aporte fundamental a las memorias visuales sobre la realidad cordobesa entre 2017 y 2018. Su introducción en el espacio digital de forma organizada y secuenciada, garantiza una accesibilidad ordenada, tanto a los miembros de la asociación participantes como a entidades o usuarios que deseen retomar las imágenes con distintos fines.

Por último, y previo a abordar el detalle acerca de las particularidades en la producción de ambos soportes, mencionaremos algunas características acerca de Genial.ly, la plataforma en la que se aloja el soporte B mencionado anteriormente:

Genial.ly es un software en línea que permite crear presentaciones y diseños con contenido enriquecido, animado e interactivo. La plataforma es una empresa española con sede

---

sistema de formato abierto que permite ordenar y etiquetar diversos documentos dentro de una lista, a través de etiquetas (también llamadas tags), que permiten interconectar múltiples conceptos y formatos.

en Córdoba (Andalucía) a cargo de Luis García<sup>73</sup>, Juan Rubio<sup>74</sup> y Chema Roldán<sup>75</sup>, sus actuales CEO's. El proyecto surge como una startup en 2015 y actualmente se utiliza en más de 190 países.

Genial.ly constituye una herramienta que facilita un entorno de edición y diseño, que permite disponer de recursos interactivos sin necesidad de poseer conocimientos avanzados en programación. Esto garantiza la creación de procesos y sistemas de comunicación dinámicos, participativos y ágiles. Los contenidos creados en la plataforma luego pueden exportarse o insertarse en otros espacios para su visualización debido a que es posible acceder al código en lenguaje html5.

Cabe destacar que Genial.ly es una plataforma abierta, gratuita y disponible para cualquier usuario que genere una cuenta. Las posibilidades de presentación y facilidades en el flujo de trabajo se amplían cuando uno dispone de una licencia premium, como el hecho de poder descargar el contenido para su visualización sin necesidad de contar con conectividad web. A su vez, el entorno de edición y diagramación de contenido en la plataforma es altamente eficiente, en tanto permite disponer ágilmente de guías inteligentes, paletas de colores personalizables y una sincronización directa con Google Drive<sup>76</sup>.

En nuestro país, actualmente la plataforma figura dentro del sitio web oficial de Nación como uno de los principales softwares recomendados para la creación de contenidos interactivos y presentaciones multimedia, debido a su factibilidad para constituir “representaciones gráficas que incluyen datos, elementos gráficos, textos y recursos multimedia para comunicar, de manera simple, ideas o conceptos”<sup>77</sup>.

## *Definición de etapas de producción*

### **Preproducción**

Propuesta de producción a la asociación

---

<sup>73</sup> Publicista y director creativo español.

<sup>74</sup> Biólogo español y CEO de la empresa.

<sup>75</sup> Informático y director técnico de la empresa de origen español.

<sup>76</sup> Esta funcionalidad nos permitió, desde un principio, poder trabajar con y desde un backup digital de todo el material necesario para la edición, alojado en una cuenta de la UNC con almacenamiento ilimitado.

<sup>77</sup> Para más información [hacer click aquí](#).

## Etapa de diagnóstico

Recolección de información

Entrevistas

Análisis de contenido

Fuentes documentales físicas

Fuentes documentales web

Procesamiento de información

Elaboración de diagnóstico contextual

## Estrategia comunicacional

Elección de formato y soportes

Definición de estilo y diseño

Piezas gráficas genéricas

Fuentes tipográficas

Paleta de colores

## **Producción**

Creación de piezas genéricas

Diagramación y maquetación

Desarrollo

Desarrollo de soporte A

Desarrollo de soporte B

## **Postproducción**

Propuesta a la asociación

Presentación final

## *Desarrollo del boceto*

A partir de lo expuesto anteriormente, podemos definir algunas particularidades respecto a nuestro producto:

### **Diseño:**

Nos interesa rescatar la noción de Druetta y Saur (2003), cuando señalan que el diseño en el desarrollo de un producto gráfico constituye una síntesis entre el universo productivo y el simbólico. De esta forma, a partir del diseño las decisiones tomadas en cuenta en función de las características técnicas y funcionales adquieren un sentido simbólico o estético. Así, como señalan los autores (2003: 74): “...el diseño participa de lo tecnológico (su construcción), de lo ergonómico (el uso que tendrá), de lo simbólico (el sentido que ha de cobrar, o más sencillamente lo que nos dirá) y de lo estético (las sensaciones que puede llegar a motivar).”

El primer paso en el proceso de producción de los soportes fue concebir en conjunto, la totalidad de las piezas con las cuales trabajaríamos en el diseño y maquetación. En efecto, a partir de que la asociación nos facilitó un dossier con el detalle técnico acerca de su primera muestra anual, junto con el nombre de las y los fotógrafos que participaron y los epígrafes de las imágenes; pudimos contar con el total de las 90 fotografías que conforman el corpus, divididas en las 6 categorías que fueron establecidas por ARGRA sede Córdoba.

El proceso de diseño en el formato libro digital (soporte A) fue de producción más ágil que el de la plataforma interactiva (soporte B) puesto que llevamos a cabo una diagramación genérica en la que dispusimos una imagen por página. Utilizamos así los espacios en blanco para dar respiro y aire a cada fotografía. De esta forma, esta decisión retoma en cierta forma la maquetación de los anuarios de ARGRA que pudimos consultar y tomar como fuente durante la etapa de recolección de información.

En relación al soporte B, la propuesta fue más personalizada y el proceso de producción un poco más complejo y extenso. Sin embargo, pudimos llevarlo a cabo estableciendo desde un principio zonas de condensación de información distribuidas en los slides<sup>78</sup>, de modo que estas conformaron agrupamientos genéricos de elementos y piezas que se repitieron a lo largo del conjunto de los slides o páginas. En este sentido, consideramos que esta decisión le otorgó al desarrollo completo una identidad conjunta y una estabilidad visual, en la medida en que estos patrones u ordenamientos de elementos se repiten a lo largo del recorrido, otorgando equilibrio al diseño y organizando el recorrido.

Lo mencionado anteriormente, posibilita al usuario que recorre el soporte B, orientarse en torno a dónde encontrar los elementos interactivos con los cuales recorrer el producto. Al mantener una ubicación genérica para los botones de direccionamiento y navegación, quien recorre los distintos slides identifica cómo avanzar o retroceder entre las imágenes, volver al home principal de las categorías, o retroceder a la sección anterior visitada<sup>79</sup>.

De esta forma, la interactividad propuesta en el soporte B le permite al usuario tomar decisiones y escoger un recorrido propio al momento de acceder a las fotografías de la muestra. Así también, los elementos se ven acompañados por distintas animaciones: botones que se

---

<sup>78</sup> Al respecto, ver imagen 7, 8 y 9 en anexos.

<sup>79</sup> En este sentido, incorporamos al inicio un cuadro de referencias para el usuario, que indica la funcionalidad de los distintos botones. Puede verse en imagen 10 en los anexos.

mueven al situar el cursor encima, piezas que ingresan en pantalla simulando movimientos de arrastre, entre otros. Las fotografías de la apertura, por citar un ejemplo, cambian a blanco y negro tras posicionar el cursor encima.

#### Formato y estructura taxonómica:

La definición del formato final que adquirió el producto fue un camino de pruebas y distintos test, tanto propios como en relación a consultas con colegas experimentados. Esbozaremos a partir de aquí sus particularidades:

En relación al soporte A, decidimos disponer un formato cuadrado en base a unas dimensiones de 210x210mm al momento de la maquetación. Esta medida surge de tomar en consideración el ancho de una hoja A4, a partir de basarnos en la universalidad de este formato por su carácter de estándar internacional, en base al sistema de clasificación o medidas de papel DIN<sup>80</sup> A.

En relación al soporte B, decidimos llevar a cabo un diseño en base a un formato apaisado horizontal. Las proporciones finales que dispusimos para el desarrollo fueron 1200x620px. Esto permite a los usuarios acceder al producto tanto desde un ordenador como desde un dispositivo móvil, garantizando así un diseño responsivo<sup>81</sup>.

A los fines de dar cuenta de los segmentos que componen la estructura de cada soporte, presentamos en el apartado de anexos un conjunto de esquemas que muestran la taxonomía propuesta<sup>82</sup>.

#### Diseño de tapa o apertura:

La tapa o apertura de ambos soportes fue diseñada utilizando las tres fotografías que fueron objeto de censura en agosto de 2019, retomadas por la asociación para abrir la muestra

---

<sup>80</sup> Las siglas DIN hacen referencia a Deutches Institut für Normung: “Instituto Alemán de Normalización”. Esta entidad nace en 1917 y se encarga de fijar un conjunto de estándares y normas técnicas de Alemania, con el objetivo de garantizar la máxima calidad en los estándares de numerosos formatos. Actualmente cuenta con más de 30.000 normativas DIN diferentes, entre las cuales se encuentra la 476, que incluye la serie A.

<sup>81</sup> El término “responsivo” hace referencia al diseño web adaptable o “responsive web design”. El principal objetivo es buscar la adaptación de la página por la que se esté navegando al dispositivo utilizado para su visita.

<sup>82</sup> Ver Imagen 11 y 12 en apartado de anexos.

realizada en el Museo de Antropología. Como señalamos anteriormente, estas tres fotografías ingresaron al espacio digital acompañando un comunicado de repudio de la asociación tras el hecho de censura ocurrido. Esta instancia propició una resignificación de las imágenes en función de la apropiación que generaron los usuarios sobre las mismas, siendo comentadas, compartidas y reconocidas abiertamente. De esta forma, entendemos que estas fotografías condensan, a partir de su carácter discursivo y de forma conjunta, un proceso de apropiación de sentido sobre las figuras vinculadas al poder que en ellas se muestran. Así también, tras la repercusión que obtuvieron, funcionan como un punto de anclaje a partir de las cuales se puede identificar a la asociación.

La disposición de las imágenes fue diseñada a partir de tomar en consideración los pesos visuales de cada fotografía por separado en función de su composición. De esta forma, pudimos plantear una tríada que dispone, en los extremos, las fotografías que condensan aire hacia el centro, en relación a las miradas de los sujetos principales<sup>83</sup>. Esto conforma un sistema visual que otorga estabilidad al diseño de la tapa.

En el diseño llevado a cabo, incorporamos también el identificador nominal diseñado previamente, así como también los logos de las entidades involucradas o vinculadas directamente al producto. En el caso del soporte B, incorporamos a su vez en la apertura, un botón de acceso para ingresar a la muestra.

#### Contratapa:

Para el diseño de la contratapa del soporte A, nos decidimos por utilizar una de las imágenes de la serie “Incendios forestales en Punilla” a cargo del reportero gráfico Carlos Romero Pazos. La misma cubre la totalidad del formato, y contiene en el margen inferior derecho el nombre del autor, situado en forma vertical.

#### Identificador nominal:

Una de las primeras piezas que generamos fue un identificador que funcione a modo de “logotipo puro”, que sirviera como anclaje y referencia directa al producto, para el lector o los

---

<sup>83</sup> Ver imagen 5 en Anexos.

usuarios que lo recorran. Al mismo lo constituye la representación exclusivamente tipográfica o caligráfica respecto a la muestra realizada, donde indicamos también el período temporal que se abarca con las imágenes.

Buscamos generar una pieza que sea fácil de leer, interpretar y recordar para cualquier usuario a simple vista, dando como resultado un elemento gráfico que resulte sencillo de imponer. En efecto, al mismo lo conforman referencias vinculadas directamente al producto propuesto: el término “muestra”, en relación al conjunto de imágenes presentadas; y la edición correspondiente, en este caso la comprendida entre el período “2017-2018”. De esta forma, generamos dos variantes: una acompañada por una referencia al campo local del fotoperiodismo ubicada en el margen inferior y otra sin este elemento<sup>84</sup>. Para su diseño utilizamos la fuente Raleway, en su variante Bold, Thin y Regular.

#### Uso de logos:

En relación a las entidades vinculadas a este proyecto, decidimos disponer, en la apertura o tapa de ambos soportes, de la utilización de los logotipos e imagotipos correspondientes a ARGRA sede Córdoba, ARGRA Nacional y el de nuestra casa de estudios, la Facultad de Ciencias de la Comunicación (FCC-UNC)<sup>85</sup>.

#### Fuentes tipográficas:

La elección de las familias tipográficas que acompañan a cada soporte se fundamenta en el entorno de accesibilidad propuesto y el estilo que buscamos imponer a cada diseño. Una decisión primordial que guió el proceso de búsqueda de fuentes es que cumplieran con el requisito de ser de dominio público<sup>86</sup>, en calidad de software libre, disponibles para descarga gratuita desde la web.

---

<sup>84</sup> Ver imagen 6 en el apartado de anexos.

<sup>85</sup> Ver imagen 5 en el apartado de anexos.

<sup>86</sup> El dominio público hace referencia al patrimonio intelectual libre de exclusividad para su acceso y utilización. De esta forma, se engloba en este concepto a elementos que no poseen restricciones de derecho de autor establecidas (pueden ser obras literarias, científicas, artísticas o también aplicaciones informáticas). Para más información puede consultarse: Séverine Dusollier (2010), Estudio exploratorio sobre el derecho de autor y los derechos conexos y el dominio público, Universidad de Namur, Bélgica.

En efecto, el desarrollo del soporte A retoma la tradición de la asociación de generar un anuario impreso que condense las fotografías que componen cada muestra anual realizada. Tras haber cotejado algunas ediciones de los anuarios de ARGRA como fuente de documentación para este trabajo, pudimos recaer en la utilización de familias tipográficas tradicionales con serifa. Esto nos llevó a tomar en consideración a la fuente inglesa Baskerville. Esta presenta un fuerte contraste entre los palos finos y anchos, con serifas afiladas y palos curvos redondeados. Definimos el tamaño del cuerpo tipográfico en las siguientes dimensiones:

Cuerpos de texto corto, epígrafes y nombres de autor: 9, 10 y 12p.

Títulos y otras referencias: 14 y 35p.

Por otra parte, para el desarrollo del soporte B decidimos inclinarnos por una fuente más moderna, que nos presente una variedad de estilos y pesos en función de las líneas de grosor. Decidimos utilizar la fuente Raleway, elegante, redondeada y fácil de leer, diseñada originalmente por Matt McInerney y perfeccionada luego por Pablo Imparalli y Rodrigo Fuenzalida en 2012. Definimos el tamaño del cuerpo tipográfico en un rango que oscila entre los 19 y los 40p.

A su vez, en los cuerpos de texto de gran extensión en el soporte B decidimos utilizar la fuente Rambla, una creación de Martín Sommaruga en 2011. Es una fuente moderna y ligera, con ritmo y facilidad de lectura, que presenta proporciones equilibradas tanto en altura como en ancho, con ascendentes y descendentes cortos. El tamaño de cuerpo utilizado en estos casos fue de 20p.

#### Paleta de colores:

Una de las decisiones que nos ayudó a otorgar una identidad y complementariedad a ambos soportes propuestos fue la definición de una paleta cromática, un conjunto de colores a partir de los cuales poder trabajar sobre los distintos elementos que conforman el estilo de nuestro producto. Así también, esto agilizó de diversas formas el flujo de trabajo al momento de la maquetación, puesto que había un conjunto cromático que definía parámetros sobre los cuales tomar decisiones a la hora de asignar colores a los distintos elementos.

Los mismos están definidos en los sistemas de color RGB<sup>87</sup> o HSL, en función del formato digital implementado en nuestro producto. De esta forma, la paleta de colores elegida fue la siguiente: #000000, #FFFFFF, #1E1E1D, #D39700, #6D9DFF y #DADADA<sup>88</sup>.

## **Presentación final del producto**

A los fines de presentar la estructura y el diseño de los soportes mencionados, alojamos cada uno en formato pdf dentro de una carpeta en Google Drive, utilizando la cuenta con dominio de la Universidad Nacional de Córdoba. **Para acceder, [haga click aquí.](#)**

A su vez, disponemos el acceso a los soportes desde plataformas web que los contienen alojados, disponiendo para cada cual una experiencia de interactividad distinta al momento de recorrer las imágenes. Presentamos también en el apartado de “Anexos”, una previsualización para cada soporte, de modo que el lector conozca cómo se ve el formato final del producto dispuesto sobre distintas pantallas.

## **Accesos**

### **Soporte A**

- Para acceder al entorno de visualización en plataforma Calameo<sup>89</sup>, [haga click aquí.](#)

### **Soporte B**

- Para acceder al entorno de visualización en plataforma Genial.ly, [haga click aquí.](#)

***\* Recomendamos, para recorrer ambos entornos, utilizar el formato de pantalla completa y el navegador Google Chrome.***

---

<sup>87</sup> El sistema de colores en diseño web está conformado por tres pares hexadecimales que van del 0x00 (0 decimal) al 0xFF (255 decimal).

<sup>88</sup> Para referencias ver Tabla 1, en apartado de anexos.

<sup>89</sup> Calameo es una plataforma web que permite subir, guardar, publicar y compartir archivos interactivos en la web, como pdf o power point, para su lectura en formato de libro. Puede consultarse más información en <https://es.calameo.com/>

## Consideraciones finales

A lo largo de esta etapa de formación vinculada al ámbito académico, se sucedieron distintas instancias que nos permitieron reflexionar sobre los usos de las imágenes y los procesos de apropiación de sentido, en relación con los espacios de circulación que canalizan sus significaciones. Así, desde un comienzo nos resultó interesante poder dar cuenta del carácter de mediación comunicacional que atraviesa a una imagen montada en un espacio físico, como una galería o una intervención callejera, o a la misma imagen publicada en el espacio digital.

La trayectoria de ARGRA y el prestigio que han ido alcanzando las muestras organizadas por la asociación, constituyeron en este trabajo un marco desde el cual nos fue posible interpretar la relevancia que adquiere, respecto al campo profesional del fotoperiodismo, la primera muestra anual organizada por la sede Córdoba de las y los reporteros gráficos asociados a la entidad. Proyectamos así, desde un principio, la importancia de reunir en algún soporte las imágenes que la constituyeron, a los fines de disponer su acceso centralizado y conjunto.

Tras la irrupción y paulatina generalización de las nuevas tecnologías, el fotoperiodismo en el contexto actual constituye un campo en el que confluyen una multiplicidad de saberes que exceden, a priori, lo vinculado a los conocimientos relacionados con la toma o técnica fotográfica. Consideramos así, por ejemplo, que es necesario avanzar desde el campo de la comunicación en retomar el lugar que ocupan las producciones de los fotógrafos y fotógrafas de prensa en la construcción visual de los aspectos sociales. Así también, cómo las dinámicas contemporáneas de consumo digital caracterizan -o complejizan- sus posibles interpretaciones y lecturas.

Somos conscientes de que las formas de apropiación que depositamos sobre las tecnologías digitales están delimitadas, a priori, por nuestra condición generacional: quien escribe esta tesis nació en una década marcada por el auge de la digitalización y creció en un vínculo constante con el afianzamiento de los canales y dinámicas comunicacionales que este entorno propicia.

Lo anterior constituyó, en un primer momento, un pequeño obstáculo a los fines de esbozar un abordaje analítico en lo que respecta a la circulación discursiva en el entorno hipermediático actual. En efecto, las plataformas digitales facilitan para las imágenes nuevos

canales de circulación, apropiación y canalización de sus sentidos, y dado el ámbito profesional en el cual se desempeña quien escribe esta tesis; su utilización estuvo siempre segmentada, de alguna forma, por un manto de naturalización. Como consecuencia, fue complejo recaer en las implicaciones comunicacionales y culturales que conllevan sus usos.

Sin embargo, tras retomar los aportes conceptuales de Verón, Carlón y Fontcuberta, pudimos afianzar una perspectiva crítica respecto a la imagen fotográfica de prensa y su permanente carácter discursivo, como así también en relación a las dinámicas de circulación que la caracterizan, marcadas por la masividad, la ubicuidad y el consumo multiplataforma en los medios masivos actuales.

Rescatamos como un aspecto positivo de este camino de reflexión propuesto, el hecho de haber podido situarnos en la muestra de ARGRA sede Córdoba, a los fines de interpretarla como un hecho comunicacional desde su carácter en tanto materialidad discursiva. De esta forma, el caso de censura sobre las imágenes sucedido a la par del comienzo de este trabajo, sirvió como una referencia empírica para comprender, desde algunas posibilidades analíticas, la evolución de los procesos de mediatización de las sociedades a lo largo del siglo XX.

Por otra parte, retomando la relevancia que adquieren los medios digitales en el contexto actual, en el que se dispone constantemente de nuevos espacios en los cuales las imágenes pueden ser vistas, compartidas, likeadas, comentadas, etc.; nos permitimos cuestionarnos acerca de la pertinencia de ciertas expresiones nominales utilizadas: ¿Podemos seguir hablando de fotografías “de prensa” en el espacio digital? ¿Qué sucede con aquellas imágenes tomadas por reporteros gráficos que sólo adquieren significación en el entorno de sus redes sociales? La misma fotografía publicada en la tapa de un diario o un posteo de facebook con una multiplicidad de interacciones, ¿producen los mismos efectos de sentido?

De alguna forma, el comenzar a cuestionar el modo en el cual concebimos e interpretamos desde la comunicación a la fotografía de prensa o al fotoperiodismo, tal y como lo entendíamos hasta hoy, puede arrojarnos algunas reflexiones que permitan dilucidar los aspectos anteriormente mencionados. En relación a esto, haber presentado una reconstrucción histórica de la evolución del fotoperiodismo moderno, sus características y la experiencia local del campo profesional del reportero gráfico en nuestro país, sienta una base para proyectar futuras investigaciones y abordajes.

Por otra parte, en este trabajo pudimos realizar un primer acercamiento respecto a la utilización de testimonios orales de fotoperiodistas como una fuente de investigación académica que permite interpretar, desde sus perspectivas y experiencias, algunas particularidades en torno al campo laboral y las transformaciones del entorno mediático actual que lo atraviesan y definen. Así, el rol profesional del fotoperiodista o reportero gráfico se ve atravesado de incesantes mutaciones e incertidumbres provocadas, entre otros factores, por el surgimiento constante de nuevas plataformas y medios en los cuales se ubican sus producciones. De alguna forma, esto deriva en tensiones vinculadas a su práctica laboral, a los nuevos actores con quienes compiten sus producciones, y a la complejidad que atañe al modo en el cual sus imágenes pueden ser retomadas con una diversidad de fines (tanto periodísticos como también comerciales, académicos, investigativos, etc.).

Las entrevistas realizadas de forma in situ en la primera muestra de ARGRA sede Córdoba al comité evaluador de las imágenes, nos permitieron abordar una dinámica que nos parece sumamente interesante para seguir profundizando en futuros proyectos, apoyándonos así en la capacidad de la imagen fotográfica para despertar relatos orales, a partir de un “mirar narrado” (Triquell, 2015). De esta forma, supimos aprovechar el lapso que duró expuesta la muestra, para servirnos de una metodología que nos permitió retomar, como fuente de investigación, tanto a las imágenes de la entidad local, como también, al relato oral desplegado desde el encuentro con el entrevistado.

Respecto al producto desarrollado en este trabajo, tras haber atravesado las distintas etapas de producción mencionadas anteriormente podemos realizar algunas consideraciones sobre el proceso. Sostuvimos desde un comienzo la importancia de condensar el resultado de la muestra de ARGRA sede Córdoba en un producto gráfico, que tiempo después terminó plasmado en dos soportes digitales distintos, puesto que entendemos su relevancia como un acervo que realiza un aporte a las memorias visuales de nuestra sociedad. De esta premisa, partió la propuesta a la asociación de trabajar en esta tesina con el conjunto de las fotografías mencionadas.

Haber garantizado nuevamente su accesibilidad y recorrido, esta vez en un soporte digital, es un primer paso alcanzado en relación a fomentar dinámicas de abordaje analítico sobre la imagen de prensa y potenciar sus usos en tanto herramienta de investigación académica. No obstante, el contexto pandémico actual en el que los espacios tradicionales de enseñanza comienzan a trasladarse al entorno virtual, dispone sobre ambos soportes

desarrollados, nuevas -e inciertas- posibilidades y usos. En efecto, el conjunto de las imágenes con las que trabajamos podrían ser, a partir de ahora, retomadas en diversas modalidades de enseñanza, tales como presentaciones, clases, exposiciones, etc.

Lo anterior mencionado constituye un aspecto fundamental en la proyección que deriva de este trabajo. Entendemos así, que un posible próximo paso en torno a los soportes propuestos, es avanzar en el desarrollo de guías que los acompañen, compuestas por preguntas o herramientas que ayuden u orienten sobre cómo abordar las imágenes, proponiendo así un acercamiento al trabajo metodológico con fotografías desde los espacios o instancias señaladas.

En relación al proceso de producción gráfica realizado, la multidisciplinariedad que caracteriza a la comunicación nos permitió reconocer, en una etapa previa, las potencialidades de las imágenes de la muestra de ARGRA sede Córdoba para su trabajo en conjunto. En efecto, al ser fotografías que presentan un gran impacto visual, su disposición, edición y maquetación conjunta resultaba un proceso más que interesante para llevar cabo. Así, este proyecto nos permitió observarlas y detenernos con tiempo en cada una, organizar su presentación, leer los textos que las acompañan, reordenándolas y volviéndolas a ordenar. El resultado alcanzado, constituye un primer acercamiento al trabajo con un corpus fotográfico complejo, tanto por la cantidad de imágenes que lo componen como por las materialidades discursivas que lo atraviesan.

Respecto a algunos interrogantes surgidos durante la etapa de producción, uno de estos tuvo que ver con las fechas que acompañan a las fotografías en el soporte B, algunas de las cuales exceden el período temporal propuesto desde la asociación<sup>90</sup>. Decidimos, en este sentido, obviar estos datos en la presentación final de dicho soporte, con el objetivo de evitar confusiones por parte de los usuarios al recorrerlo, utilizando así el conjunto total de las imágenes seleccionadas por el comité editor durante 2018.

Por otra parte, otro de los cuestionamientos tuvo que ver con la disponibilidad a largo plazo del soporte B, presentado y alojado en plataforma Genial.ly. En relación a esto, entendemos que las mutaciones e innovaciones constantes definen al espacio digital y a los nuevos medios, atravesando así también al producto que presentamos, e imponiendo sobre éste ciertos límites o restricciones al intentar concebir su permanencia a lo largo de los años. De

---

<sup>90</sup> Esto se fundamenta en la decisión tomada durante el proceso de selección de las imágenes realizado en 2018, de incluir fotografías que en un principio no habían sido elegidas, a los fines de fomentar la participación conjunta por parte de todos los miembros de la asociación que habían participado de la convocatoria.

esta forma, al igual que el entorno virtual en el que se dispone su alojamiento, su carácter se ve definido así, por la impredecibilidad propia de un futuro incierto en constante transformación.

En relación a la instancia de presentación y/o posible publicación del producto llevado a cabo, sostenemos que los canales o redes de comunicación de ARGRA sede Córdoba (Instagram, Twitter y Facebook), pueden ser utilizados a los fines de favorecer y compartir los accesos a los soportes desarrollados. En este sentido, el conjunto de elementos gráficos con los que hemos trabajado (logos, identificadores nominales, paleta de colores, fuentes tipográficas, etc.), y la experiencia adquirida durante el proceso de producción, nos permiten proyectar, en una instancia futura a esta tesis, el desarrollo de las piezas gráficas necesarias para la difusión en las redes antes mencionadas.

Por último, nos interesa resaltar un aspecto vinculado al contexto actual en el que se dio el cierre de este trabajo. Desde un principio, esbozamos la posibilidad de contar, en las instancias previas al desarrollo final, con un ciclo de devoluciones por parte de la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba, que nos permitan obtener sus perspectivas sobre la propuesta llevada a cabo y el resultado alcanzado. Sin embargo, la crisis propiciada por el COVID-19, y su impacto en las distintas esferas de la vida cotidiana en relación al confinamiento impuesto, sumado a la crisis ambiental generada por los incendios existentes a lo largo y ancho del territorio provincial, fueron obstáculos a los fines de llevar a cabo este plan de intercambios.

En efecto, en medio de las circunstancias de urgencia y peligro latente que definen al contexto actual en el que se escriben estas últimas líneas, muchos de los reporteros gráficos que son autores de las fotografías con las que trabajamos, y algunos de los cuales aportaron también sus valiosos testimonios para este trabajo, continúan realizando coberturas y plasmando su aporte a la construcción visual acerca de esta crisis a la que somos contemporáneos. En un futuro próximo, el resultado en imágenes de estos tiempos cobrará una relevancia fundamental. Retomar estas producciones mediante preguntas o disparadores que favorezcan cuestionamientos sobre la realidad en la que nos vemos inmersos, podría ser otra línea de investigación y abordaje posible.

De esta forma, creemos que este trabajo nos ha permitido trazar dos grandes caminos en torno a la producción del conocimiento: desde lo conceptual como también desde lo práctico. Los cruces o límites existentes entre estos saberes, aportaron a nuestra formación vinculada al campo de la comunicación y, también, a la fotografía profesional. Así, los

abordajes propuestos y llevados a cabo, nos invitaron a reflexionar en torno a las imágenes en esta cultura de la superabundancia visual en la cual nos vemos inmersos. Pudimos así, detenernos en las particularidades de la fotografía periodística local y, como señala Fontcuberta (2016), más que sumirnos en la asfixia de su consumo, confrontarnos con el reto de su gestión política. Confiamos en que el resultado de esta tesis responde a esta premisa.

En definitiva, y con certeza de la dignidad que constituye al oficio del reportero/a gráfico/a, cuya dinámica laboral surge y se nutre del acercamiento en primera persona con los hechos, extendemos este trabajo y confiamos, sirva como un aporte desde nuestra casa de estudios a la reflexión acerca del vínculo entre comunicación, medios masivos y fotoperiodismo. Así también, sobre este campo profesional en constante mutación e incertidumbre, pero atravesado, de alguna u otra forma, por una vigencia permanente: la sensibilidad que caracteriza, en fin, a la fotografía como herramienta de la expresión humana.

## Bibliografía

### Libros

- Amar, P.J. (2005). *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La Marca.
- Benjamin, W. (2003 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, D.F: Editorial Itaca.
- Berger, J. (2013). *Para entender la fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Blaustein, E. y Zubieta, M. (1999): *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Boito, E. y Von Sprecher, R. (2010), *Comunicación y trabajo social*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- Druetta, S. y Saur, D. (2003), *Manual de producción de medios gráficos*, Córdoba, Argentina: Editorial Comunicarte.
- Freund, G. (1974), *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016), *La furia de las imágenes*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Gomis, L. (1991), *Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Indij, Guido y Silva, Ana. (2015). *Clic! Fotografía y sociedad*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*, Barcelona, España: Editorial Gedisa.

- Verón, E. (1998). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

## Artículos

- Carlón, M. (2017). La cultura mediática contemporánea: otro motor, otra combustión, (segunda apropiación de la teoría de la comunicación de Eliseo Verón: la dimensión espacial). Em Castro, P. (org.), *A circulação discursiva: entre produção e reconhecimento* (pp. 25-48). Maceió, Brazil: Editora da Universidade Federal de Alagoas (Edufal).
- Carlón, M. (2017). Nuevas condiciones de circulación discursiva. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://semioticaredes-carlon.com/2016/03/13/tp-doc/>
- Carlón, M. (2019). *Individuos y colectivos en los nuevos estudios sobre circulación*. *InMediaciones de la Comunicación*, volumen (14), p. 27-46.
- Dusollier, S. (2010). *Estudio exploratorio sobre el derecho de autor y los derechos conexos y el dominio público*, Universidad de Namur, Bélgica.
- Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado, en S. Pérez Fernández y Cora Gamarnik: *Artículos de Investigación sobre fotografía*. Ediciones CMDF, Montevideo, Uruguay, p.7 a 47. Disponible en: <https://issuu.com/cmdf/docs/investigacion-2011-cmdf>
- Fernández, S. (2011). De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisorios para una teoría en transición, en Sel, Susana, Pérez Fernández, Silvia y Armand, Sergio (compiladores): *Recorridos. Del analógico al digital en el campo audiovisual*. Editorial Prometeo, Buenos Aires. p. 59-80.

- Gamarnik, C. (2009). Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Gamarnik, C. (2010). La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5736/ev.5736.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5736/ev.5736.pdf)
- Gamarnik, C. (2016). La fotografía de prensa en Argentina durante la década del 1960: modernización e internacionalización del periodismo gráfico. Revista Photo & Documento, volumen (2). Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/0Byn8ZoMBT1NuQzVSMWpJN31FZWM/view>
- Guerra, D. (2010). “Éramos pocos y parió el aura: fotografía y políticas de la imagen en los albores de la reproductibilidad masiva en la Argentina. Caras y Caretas, 1898-1910”, en Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina.
- Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria Y Sociedad*, 16(33), 55-67. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8313>
- Lobato, M. (2003). “Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual”, en Anuario, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de la Pampa, Año 5, N° 5.

- Menajovsky, J. y Brook, G. (2004). Fotoperiodismo, mercado y apropiación de sentido: Tener la foto. En: Encrucijadas, no. 25. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Rey, A. (2015). “Reportajes fotográficos en los primeros años de Caras y caretas, el conflicto en imágenes”. En V Jornadas de Historia Política, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.
- Sisto, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, VII, 114-136. Recuperado el 1 de febrero de 2020 desde <http://www.psicoperspectivas.cl/>
- Triquell, A. (2015). Hacer (lo) visible. La imagen fotográfica en la investigación social. [Sección: Artículos de reflexión, debates contemporáneos en el campo de las Ciencias Sociales]. *Reflexiones*, 94(2),121-132. [fecha de Consulta 27 de Septiembre de 2020]. ISSN: 1021-1209. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72946471009>
- Ulanovsky, L. (2008). El uso de la fotografía en la prensa durante El Cordobazo. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Universidad Nacional de Misiones, Misiones, Argentina.
- Verón, E. (1978). “Discurso, poder, poder del discurso”. En: Anais do Primeiro Coloquio de Semiótico, Ed. Loyola e Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro.
- Verón, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en “Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications”, IREP, París, Francia.

- Verón, E. (1997). Esquema para el análisis de la mediatización. En *Diálogos de la Comunicación*, 48, p. 9-16.
- Yujnovsky, I. (2004). “Una vista panorámica de huelgas, manifestaciones y mítines en Caras y Caretas: prensa y fotografía a principios del siglo XX en Argentina”. *América Latina en la Historia Económica*, 11(2), p.129-153.

## Tesinas

- Bocco, M, y Fuchslocher, V. (2007). *Fotoperiodismo en Córdoba: el tratamiento fotográfico de la actualidad en ‘La Mañana de Córdoba’ y ‘La Voz del Interior’* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Conti, Mariana. (2017). *Un bruto libro de Oski. Producción de un libro compilatorio con ilustraciones del dibujante humorístico Oski (Oscar Conti)* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/4869>
- Díaz, V. y Bailo, G. (2016). *Nuestro flash: Cuadernillo de educación popular para el trabajo de talleres de fotografía con jóvenes de sectores urbano marginados* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/6074>
- Rinaudo, R. y Mari, G. (2011). *Espacio de comunicación digital para ensayos fotográficos documentales sobre Córdoba* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Rigat, M. (2016). *Fotodocumentalismo Contemporáneo: del registro directo a la intervención del autor en la fotografía argentina actual* (Tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

## Catálogos

- 30 años. Fotoperiodismo en democracia. -1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ezequiel Torres, 2014.
- Fotoperiodismo Argentino 2016: muestra fotográfica / Damián Dopacio; Daniel Vides. – 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Damián Dopacio, 2017.
- Muestra Anual Fotoperiodismo Argentino: ARGRA - XXII Edición - período 2010. Walter Astrada... [et al.]. – 1ª ed.- -Buenos Aires: Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, 2011.
- Bienal Argentina de Fotografía Documental: 8va edición; contribuciones de Cora Gamarnik... [et al.] ; compilado por Julio Pantoja – 1ª ed. – San Miguel de Tucumán: Editorial Fundación Infoto, 2018.

## Sitios web consultados

- Redacción Hoy día, (2019, 30 agosto). *Levantán una muestra de fotoperiodismo en el SEP y denuncian censura.* Hoydía. Recuperado de: <https://www.hoydia.com.ar/politica/61769-argra-levanto-una-muestra-de-fotoperiodismo-del-sep-y-denuncia-censura>
- Redacción Señales (2019, 30 agosto). *ARGRA Córdoba levanta una muestra de fotoperiodismo en un sindicato y denuncia censura.* Señales. Recuperado de: <https://seniales.blogspot.com/2019/08/argra-cordoba-levanta-una-muestra-de.html>
- Redacción Info Carlos Paz (2019, 2 septiembre). *Críticas de la Asociación de Fotógrafos por censura a una muestra en Córdoba.* Info Carlos Paz. Recuperado de: <https://www.infocarlospaz.com/criticas-de-la-asociacion-de-fotografos-por-censura-a-una-muestra-en-cordoba/>

- Redacción Perfil, (2019, 1 septiembre). *Reporteros gráficos denuncian «censura» por parte del SEP*. Perfil. Recuperado de:  
<https://www.perfil.com/noticias/cordoba/reporteros-graficos-denuncian-censura-por-parte-del-sep.phtml>
- Redacción Cba24n, (2019, 2 septiembre). *Críticas de la Asociación de Fotógrafos por censura a una muestra en Córdoba*. Cba24n. Recuperado de:  
[https://www.cba24n.com.ar/sociedad/criticas-de-la-asociacion-de-fotografos-por-censura-a-una-muestra-en-cordoba\\_a5de57b50d91dda498913f5de](https://www.cba24n.com.ar/sociedad/criticas-de-la-asociacion-de-fotografos-por-censura-a-una-muestra-en-cordoba_a5de57b50d91dda498913f5de)
- Redacción Cispren, (2019, 30 agosto). *SOLIDARIDAD CON ARGRA*. CISPREN. Recuperado de: <https://www.cispren.org.ar/solidaridad-con-argra/>
- Redacción La NUEVA Mañana, (2019, 31 agosto). *Levantaron una muestra de fotografía en el SEP y denunciaron censura*. Lmdiaro. Recuperado de:  
<https://lmdiaro.com.ar/contenido/175102/levantaron-una-muestra-de-fotoperiodismo-en-el-sep-y-denunciaron-censura>
- Redacción La Tinta, (2019, 2 septiembre). *Censura en la muestra anual de aRGra. Córdoba*: La tinta. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2019/09/censura-en-la-muestra-anual-de-argra/>
- Maldonado, N. (2019, 12 septiembre). *Con denuncia de censura de por medio, inauguró la muestra de fotos de Argra*. Lavoz. Recuperado de:  
<https://vos.lavoz.com.ar/mira/con-denuncia-de-censura-de-por-medio-inauguro-la-muestra-de-fotos-de-argra>
- SIN CENSURA | Muestra de fotos de ARGRA sede Córdoba, (2019, 9 septiembre). Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://www.unc.edu.ar/agenda/sin-censura-muestra-de-fotos-de-argra-sede-c%C3%B3rdoba>

- Área de Comunicación - FFyH, (2019, 8 octubre). “*Cualquier hecho de censura es criticable*”. Alfilo. Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/cualquier-hecho-de-censura-es-criticable/>

## Videos

- Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina [ARGRA]. (2016, julio, 25). ARGRA INSTITUCIONAL 2015 [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/gFuZtJiM-I4>
- Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC. (2019, octubre 8). “Cualquier hecho de censura es criticable” [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/qaYWhsaUHuY>

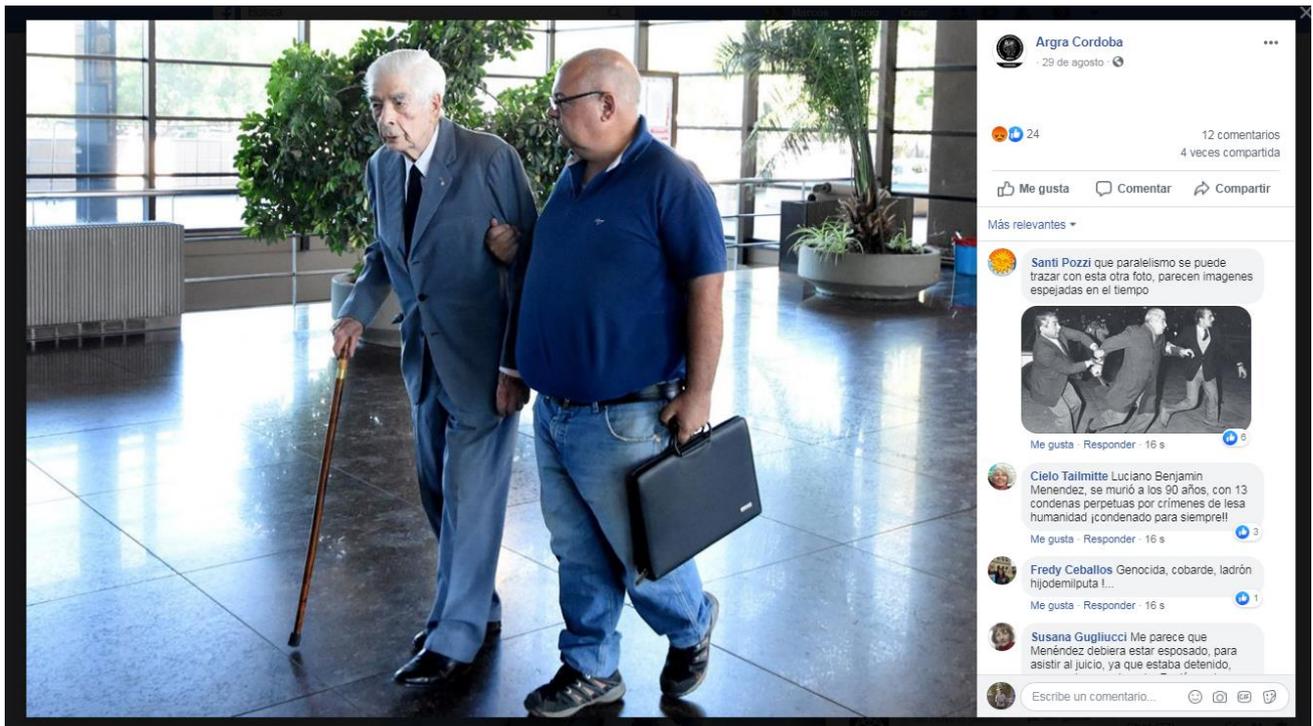
## Anexos



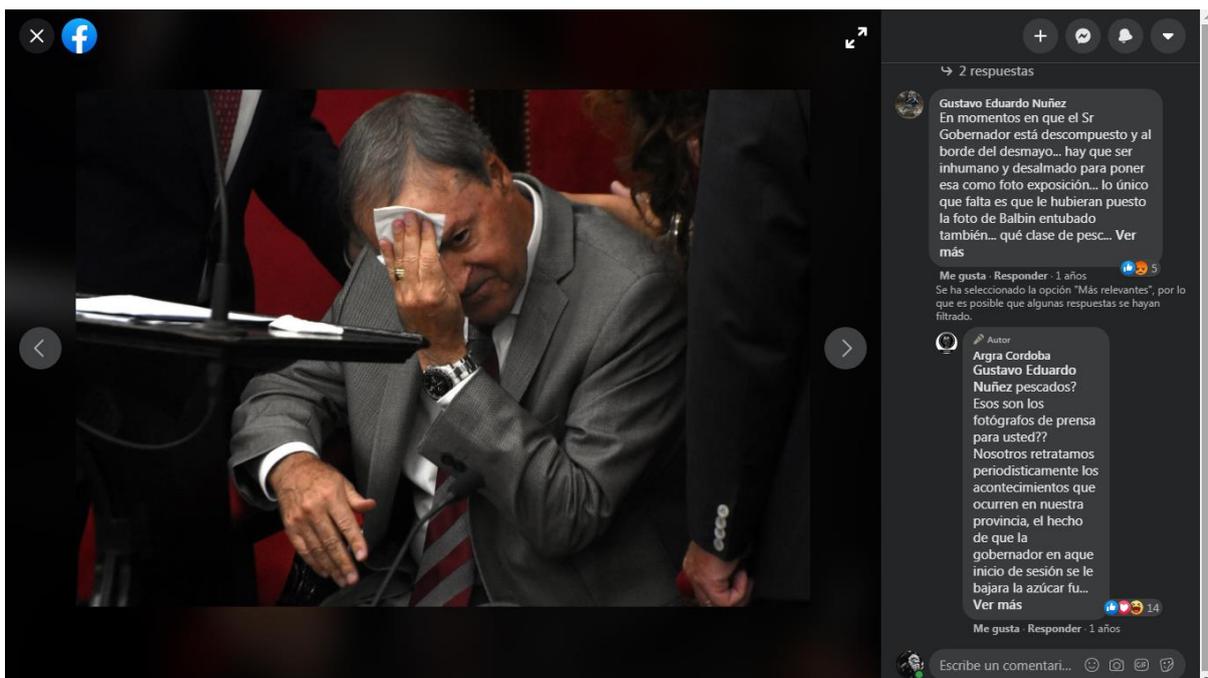
**Imagen 1** - Fotografías censuradas por parte del S.E.P. Referencias: Foto 1 (Irma Montiel) - La vicepresidenta Gabriela Michetti y el intendente Mestre, durante la inauguración del Parque educativo Norte en la Ciudad de Córdoba. Foto 2 (Gabriela Lescano) - El gobernador Juan Schiaretti sufre una descompostura durante la apertura de Sesiones Ordinarias. Foto 3 (Gabriela Lescano) - Luciano Benjamín Menéndez ingresa a Tribunales Federales durante uno de los juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar.



**Imagen 2** - Interpretaciones de las imágenes censuradas mediante comentarios acerca de las figuras políticas que aparecen representadas, vinculadas al gobierno de turno durante 2019.



**Imagen 3** - El usuario “Santi Pozzi” realizó un comentario en el post en el cual estableció una relación directa con la imagen del represor y condenado por delitos de lesa humanidad, Luciano Benjamín Menéndez, tomada el 21 de agosto de 1984 por Enrique Rosito, de la agencia DyN.



**Imagen 4** - Tras la existencia de comentarios dirigidos a deslegitimar a la autora de la fotografía por su contenido, ARGRA sede Córdoba manifiesta su repudio al comentario, abriendo un espacio de intercambio horizontal entre la asociación y este usuario amateur.

#000000	●	#6D9DFF	●
#1E1E1D	●	#D39700	●
#DADADA	●	#FFFFFF	○
#696B74	●		

**Tabla 1** - Paleta de Colores utilizada en soportes A y B.



**Imagen 5** - Diseño de ambas tapas/aperturas utilizando las imágenes que fueron objeto de censura.  
Autoras: Irma Montiel y Gabriela Lescano.



**Imagen 6** - Diseño de identificador nominal, pieza de referencia o anclaje al producto.

**Botones de direccionamiento**



**Imagen 7** - Referencia 1 de espacios de condensación informativa para el usuario en soporte B.

**Referencia de categoría**

**Botones de direccionamiento**



**Imagen 8** - Referencia 2 de espacios de condensación informativa para el usuario en soporte B.



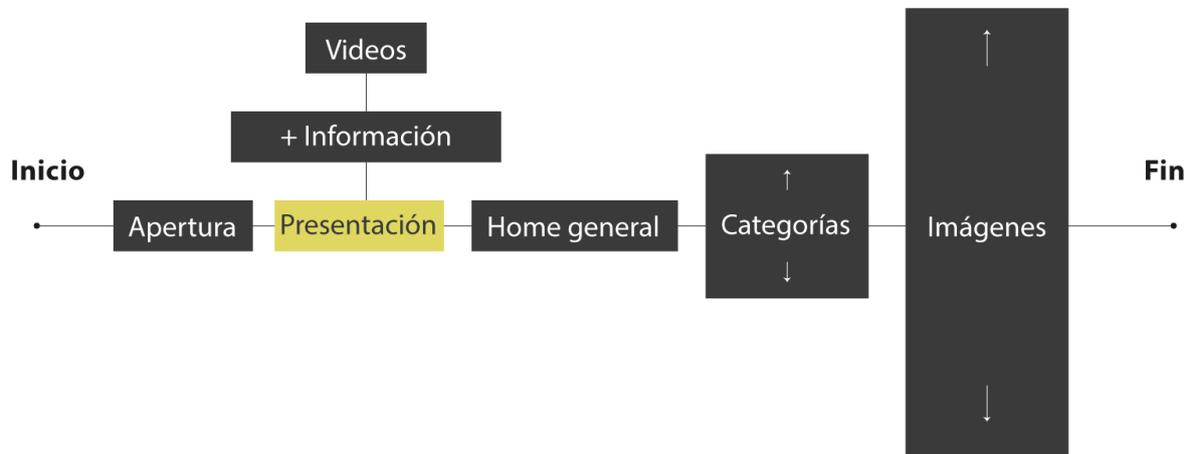
**Imagen 9** - Referencia 3 de espacios de condensación informativa para el usuario en soporte A.



**Imagen 10** - Cuadro de referencias para el usuario en soporte B, donde se indica la funcionalidad de los distintos botones en el inicio.



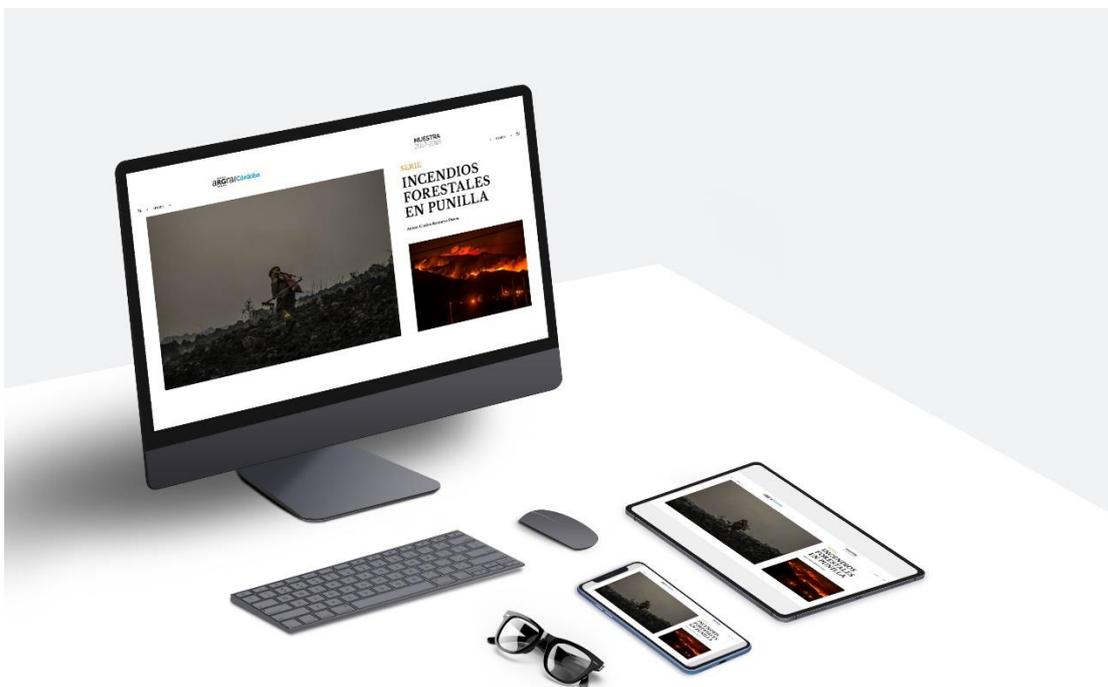
**Imagen 11** – Estructura del soporte A



**Imagen 12** – Estructura del soporte B

## Previsualización de diseño

### Soporte A



## SopORTE B



**Inauguración de la muestra de ARGRA sede Córdoba en el Hall Central del Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba (registro propio, septiembre de 2019).**





## Entrevistas

**Entrevista 1 | Irma Montiel**

Cineclub Municipal

Jueves 22 de agosto de 2019

**ARGRA Córdoba el año pasado presentó su primera muestra. Yo desconocía si había algún tipo de formato impreso que reúna el trabajo de los reporteros gráficos de Córdoba. Entonces pienso, a mí me sirve trabajar esto desde mi rol de comunicador, en un proyecto de maqueta con las fotos. Ya que además tengo contacto con ustedes y los conozco [en referencia a la comisión directiva], se da la posibilidad de poner a dialogar a los fotógrafos de prensa con su trabajo...**

I. Claro, el Facu (Luque) y Pedro (Castillo), han hecho un trabajo que fue lo que ellos expusieron en la muestra, un trabajo interesante fuera de la diaria del periodismo, sobre Ramadán. Son como cosas diferentes. Otro socio, Alberto Silva, a pesar de que hubo una sola foto de él seleccionada, tiene un trabajo hecho sobre el alzheimer que me pareció muy interesante. Él hizo una muestra sobre eso. Y bueno, además los otros que hacemos más el cotidiano, deportes y todo lo demás. Que también lleva su propia carga a la hora de comunicar. Es mucho más puntual en el caso del Ramadán. Vi que Pedro estaba haciendo un trabajo de boxeadores en barrio Güemes, lo vi en facebook esta semana. Me parecen laburos muy interesantes para no estar siempre, a pesar de que la actualidad nos invade de una manera muy loca, que alguien tenga su tiempo para pensar otras cosas me parece bueno. Y que sean socios y fotoreporteros los que lo hagan me parece bueno también. Es como salirse un poco de esta cuestión de corset que tenemos todos porque también hay que tomarse su tiempo para ese tipo de proyectos, y que alguien te lo banque. Pedro ha tenido suerte en este momento de que La Voz le viene bancando esas cosas, como su trabajo en Villa Libertador, con la comunidad boliviana. Creo que a La Voz también le conviene un poco de aire de otra cosa, ¿no? Y puesto en imágenes, se hacen trabajos interesantes. Así que creo que ellos pueden darte una visión más contextual de su trabajo.

**Claro, a mí me interesa usar el recorte que ya está hecho de las fotografías que conformaron la muestra de ARGRA sede Córdoba, y pensar en estas fotografías como un conjunto que da cuenta de la realidad cordobesa entre 2017 y 2018. Ver qué posibilidades hay para maquetar un anuario, algo así como un primer anuario de la asociación. ¿Hubo intentos ya de eso?**

I. La idea en algún momento fue hacerlo. A nuestra muestra la financió la municipalidad. Y nuestra idea era que quedara como un libro de aquel material expuesto. Ochenta y nueve fotos, si se quiere, es una cifra manejable para hacerlo. Pero en realidad nos tomó a contramano los tiempos propios y los de la municipalidad, y no terminamos de realizarlo. Nosotros obviamente tenemos todo lo que se envió, seleccionó y está dispuesto para cualquier cosa que vos necesites para contar con ese material digital. Lo tenemos porque como ha ido a algunos lados la muestra, y la gente quiere ver de qué se trata, nosotros les enviamos, en baja por supuesto, todo el material que se hizo. Pero también está en alta, como se hizo para la muestra, a disposición.

**En julio pude asistir a la muestra de ARGRA Nacional en Buenos Aires. Lo que me llamó la atención es que de 200 fotografías, más o menos, había alrededor de entre 10 y 12 de Córdoba. De las cuales te podrás imaginar que la mitad era de deportes, y las otras de noticias de actualidad: los desalojos en Juárez Celman, de Nicolás Bravo y Daniel Cáceres; y ahí terminaba. Y pensaba en las producciones que hay acá, las particularidades locales de Córdoba...**

I. Bueno, y por eso fue la muestra. Por eso justamente. Por esa realidad que vos viste en Buenos Aires, que nosotros la tenemos como muy marcada. Yo hace años que no mando, en realidad nunca mandé. No soy una reportera que le gusten las muestras. Es una cuestión muy personal mía. Vagancia. Parece que mi concepción es ver la foto publicada, en la tapa de un diario, revista o libro y listo. Ahí terminó mi misión. No soy muy partidaria de las muestras. De toda manera, hay toda una corriente de gente que le gusta participar en las muestras y eso está bueno. Pero siempre estuvimos viendo que el 90% de esta muestra que se supone que es "federal" pasa por Buenos Aires y el interior es el otro 10%. Fue una de las discusiones que tuvimos con el presidente, porque ellos le dan una importancia como central a la muestra, y yo discuto sobre otros problemas que me parecen mucho más acuciantes. Y este federalismo discursivo, que a la hora de bajar a tierra desaparece. Entonces él me hablaba y me decía "sí porque si ustedes trajeran la muestra a Córdoba...". Y yo le digo, la muestra puede venir cuando ustedes quieran a Córdoba, lo que nosotros no estamos dispuestos es a poner plata para una muestra para los egos porteños. Porque eso es ego porteño, si vamos a salir a pedir plata, vamos a hacerlo para nosotros.

**Claro, es una muestra que no va a dar cuenta de la realidad local cordobesa.**

I. Nada, nada. Pero eso pasa en Córdoba, en Mendoza también, porque tuvimos contacto con gente de Mendoza y tienen los mismos problemas. Entonces cuál era la opción, Mendoza también lo hizo, hacer muestras con los reporteros gráficos de cada provincia. La primera fue con un tema muy puntual que fue la no violencia en el fútbol, que también la hizo la municipalidad, con un formato impresionante. "No Somos Enemigos". Esa también salió de ARGRA pero era con un tema determinado. En esta buscamos que fueran todos los temas, y de que también participaran los del interior de Córdoba. El resultado fue muy bueno. Yo siempre soy muy crítica con todo, me hubiera gustado a la hora de editar la muestra una cosa diferente pero bueno, quienes curaron la muestra...

**¿Recordás quiénes fueron los curadores?**

I. Alicia Cáceres, Aníbal Mangoni y David Schäfer. Algunos tipos de criterios no me terminaron de conformar mucho... después conversamos con Alicia y me dio la razón, y con Elsa Torres, que también lo hizo. Porque hay una cosa que tiene que primar mucho siempre cuando haces una muestra de reporteros gráficos. La muestra puede contener arte, cómo trabajar las luces, la mirada distinta... pero lo que no puede faltar a cualquiera de las fotos es el contenido periodístico. Eso se tiene que notar. Que en el trabajo hay un contenido periodístico y que está hecho en función de eso. Hay cosas que son mucho más fáciles. Hay fotos que serán más fuertes y otras que serán de otro tipo de contexto. La comparación es justamente Juárez Celman y Ramadán, dos cosas totalmente diferentes. ¿Qué prima más? Obviamente, prima más un hecho de un desalojo tan violento, sobre algo que es de una comunidad casi cerrada. Que ahí está también desde dónde lo ve uno periodísticamente. Porque hubo un jefe mío del diario La Nación, que me dijo una vez, si vos haces una fotografía, de lo que sea, si eso no es público, no sirve. El Ramadán, es una cosa cerrada, que puede interesarle a cierta gente pero estamos hablando de una cosa cerrada, como le decía a los chicos. Yo hice el Ramadán hace mucho tiempo, les digo siempre todo lo que han hecho ustedes yo ya lo hice (risas). Pero es una cuestión de años nada más, se vuelve a lo mismo siempre. Pero bueno, son cosas cerradas dirigidas para cierto público, que está bueno que se conozcan, sí. También sigo defendiendo mucho, esta cuestión diaria donde uno le pone el pecho, la sangre y la pasión a lo que hace, y eso te lo da la diaria. En ciertos conceptos y coberturas les terminas poniendo el alma a estas cosas. Así que bueno defender eso, hoy con el tráfico de imágenes a veces no sabemos dónde estamos parados. Y si no tratamos nosotros de seguir manteniendo el espíritu vivo de lo que es el fotoperiodismo, mejorándonos nosotros, tratando de diferenciarnos en la cuestión de la calidad, tratando de zafar de selfies, tan vistas. Es tan fácil caer en este tipo de imágenes que se están viendo mucho en las redes...

## **Como este año lo que pasó con Clarín, que utilizó una foto de Mercedes Ninci para su tapa en la misma semana que despidió fotógrafos de su planta permanente...**

I. Claro, viste. Ese tipo de cosas. Y con periodistas que están dispuestos a hacerlo. Absolutamente dispuestos, ya sea porque los presionan laboralmente, o porque algunos por vocación nada más. Ni se les pide, pero lo hacen. Lo vemos acá en algunas radios puntualmente. La radio no les pide que saquen fotos, eso es Cadena3. Les exige a sus periodistas que hagan foto. Las otras no, pero lo hacen. Por una cuestión de ego. Porque de tanto en tanto La Voz toma sus fotografías y les pone su nombre. Y eso es lo que les importa, ver su nombre en una fotografía. Y terminan compitiendo con nosotros en coberturas puntuales, donde estamos a los cachetazos con los celulares porque se te cruzan todo el tiempo. Y porque ellos, que van a cumplir otra función, terminan haciendo o entorpeciendo otra... Compitiendo deslealmente, porque ellos no están cobrando por eso. Entonces, nosotros tratamos de ver contexto, vemos esa moda tan fuerte y terrible, de hacer una cobertura con su propia foto. "Estamos cubriendo una marcha", la periodista al frente y la marcha atrás. Este autobombo todo el tiempo, que se ve muchísimo en las redes. No lo entiendo, porque no es que sean personas que recién se inician en la profesión. Son personas que llevan años. Y confundir y creer que sos parte de la noticia, o que la noticia no existiría si vos no estás ahí, se ha tornado como muy jodido. Nosotros intentamos como mantener un poco esta cuestión de mantener la calidad, de saber por qué estas vos en un lugar haciendo una foto. Del conocimiento a lo que vamos a tratar y mejorar, obviamente, la calidad. Ver de mantener mínimamente lo que podemos. Hay esa tendencia muy feroz que, en las redes viste los diarios estuvieron como muy enloquecidos de estar en las redes. Porque sus productos tradicionales no les estaban dando resultado, es decir, la gente no compraba La Voz, entonces ellos promocionaban por las redes su propio material. Si no compro La Voz, ¿por qué te voy a leer en facebook? Pero bueno, creo que un poco se ha ido corrigiendo eso en las redes, han visto que tampoco les está dando tanto resultado. Si vos no le pones algún condimento de calidad, terminas igual que los otros. Creo que, en cierta forma, esto que hace Pedro por ejemplo, de la Virgen de Urkupiña en Villa Libertador, lo que hicieron de Ramadán, lo de Güemes, ¿cuándo a La Voz le podían interesar boxeadores en Güemes? ¿No? Le van marcando un poco que tienen que mostrar, por otro lado... Porque si no van a seguir perdiendo. Yo creo que Pedro viene cumpliendo la función que en su momento hacía Sebastián Salguero, ese tipo de cosas. También es cierto que la ventaja que tenía Seba, es el acompañamiento de quien va a escribir el texto y la comprensión de lo que vos propones. A veces las propuestas no parten siempre del cronista, suelen partir mayormente del mismo reportero gráfico, porque tiene una visión como mucho más amplia de la realidad, porque siempre está en la calle, va, conoce cosas, ve. Cuando ves un mundo aparte puedes proponer ese tipo de cosas y ver cómo la vendes, para que sea atractivo para el medio y se pueda publicar. Pero en ese tipo de cosas veo que algo ha mejorado, no te digo mucho, pero una mejoría hay. Depende un poco del medio. La Nación solía tener mucho de eso.

**En relación a eso que decís, del contexto de la profesión y los cambios que vive con las nuevas tecnologías, pensaba que la posibilidad de reunir las fotos de los reporteros gráficos y proponer el primer anuario o catálogo en mi trabajo; da posibilidades a pensar, por ejemplo, la importancia de la fotografía profesional de prensa para dar cuenta de la realidad social: las nuevas tecnologías, el rol de los reporteros gráficos y los nuevos medios. ¿Qué pensas sobre eso?**

I. Exactamente, también esta nueva incorporación de los medios alternativos, bah nueva no es. Medios alternativos han existido siempre. Pero, ¿por qué se notan más ahora? Porque tienen una gran herramienta que es internet, ¿no? Y en ese internet pueden volcar su propia propuesta.

**Claro. Y retomando las posibilidades de hacer una maqueta con sus fotografías, tengo esta referencia a menor escala del catálogo de los 30 años de democracia [muestro anuario 30 años de democracia].**

I. Sí, yo lo vi a ese libro. Me acuerdo que discutí justamente por este libro, discutí mucho en el encuentro que tuvimos hace unos años en Embalse. Me lo ofrecieron al libro, entonces yo agarre y les dije (simulando gestualmente estar recorriendo páginas de un libro), 30 años de democracia porteña. Después de la llegada a la democracia, uno de los acontecimientos más fuertes se produjo en Córdoba, juicio Videla-Menéndez, ¿qué paso con eso? ¿Qué pasó con el juicio de Bussi en Tucumán? 30 años de democracia será de Buenos Aires, del conurbano. Te puedes imaginar que los porteños se sacan. Se lo dije al presidente, a este. Entonces, tenes este tipo de cosas con las cuales uno tiene que pelear adentro mismo de la asociación. Con esto, nosotros hemos llegado a decir bueno, empecemos a manejarnos solos. Al margen de lo que hace Buenos Aires, al cual pedimos algunas cosas...

**Bueno, tal vez es momento de empezar a pensar estas posibilidades. La idea de esta charla era también pedirte permiso como representante de ARGRA. Pedirte permiso para, en nombre de la Facultad, utilizar las fotos de ARGRA para armar una maqueta, que luego a ustedes les puede servir, vemos si conseguimos financiamiento después se baja a un soporte impreso...**

I. Sí, hay algo que nosotros tenemos muy claro. Siempre lo hablamos con Facundo y Sebastián. Todo lo que necesite la Universidad y nosotros podamos aportar, está a disposición.

**Otra de las ideas que me surgía era que este trabajo ayude a fortalecer el vínculo entre la Facultad y ARGRA. También a fortalecer una concepción crítica sobre el fotoperiodismo.**

I. Claro, a fortalecer una identidad. Yo he dado algunas charlas. Y siempre discutimos con Elsa Torres, ella me da la razón, donde una profesión que se está manejando principalmente en imágenes, la facultad no le da casi importancia a lo que es la imagen. Las dos imágenes: camarógrafos y fotógrafos. Aún no ha cambiado esa concepción, a pesar de que la maneja gente joven, de entender que un fotógrafo y camarógrafo también son periodistas. Desde ahí parte, la poca importancia. En el mundo periodístico, el que más tiene contacto con la gente, con la realidad, lo que se supone tiene que ver el periodismo, es el reportero gráfico. Porque el otro está en la oficina, y quien provee de información, es el fotógrafo al cronista. Quién estuvo, cuántos, qué pasó. Todos los datos, es a la inversa. Entonces, en aquella supuesta superioridad que tenían los cronistas con los fotógrafos, que tenía su argumento: antes, el fotógrafo en un diario era un tapahuecos, le decían vos anda y sacate ese fondo de la casa.

**El rol de la imagen como acompañante o complemento de la palabra escrita digamos...**

I. Exacto, ese concepto se va modificando para bien. Todavía, a pesar de gente joven, ese concepto de la poca importancia todavía no ha cambiado. Se hace todos los años, o cada dos años, la bial de periodismo en la Facultad de Comunicación. Decime cuándo invitaron a un reportero gráfico...Nunca.

**Si, y no solo eso, tampoco hay mesas dedicadas a concepciones críticas sobre la imagen...**

I. ¡Y quienes lo manejan son personas jóvenes! No es gente que no sepa. Hay un concepto preformado de que los reporteros gráficos no saben anclar su posicionamiento, discutirlo y debatirlo. Y es absolutamente al revés. He estado en charlas con periodistas que no tienen argumentos. A mí me ha tocado hacer de cronista y de reportera gráfica porque no tenía el cronista al lado. Entonces era yo la que le tenía que decir, pero no con periodistas de Córdoba, ¡con periodistas de Buenos Aires! He hecho coberturas donde todo el dato se lo tengo que pasar yo, y se lo paso de una manera que sea comprensible y demás. Entonces esta concepción de que nosotros somos un ojo y un dedo para apretar, está equivocada. Porque de lo contrario, no existirían las fotos que existen. La vez pasada hubo unas jornadas en la Spilimbergo. A mí me tocó la mesa medios hegemónicos, medios alternativos. Obviamente los chicos vienen con una concepción muy virulenta hacia los medios hegemónicos, tienen sus argumentos por supuesto. Pero vienen como muy guerreros, y yo soy una vieja gorrera (risas). Me parece que hay

una manera de vender lo que uno hace. De apasionar. Cuando vos hablas de la fotografía en una charla, y hablas despojado de la pasión, desde un aspecto frío, técnico, no enamora. Porque la fotografía periodística tiene un sinfín para enamorar, es el riesgo, el encuentro con la gente, el olor de la gente, la visión de ver a la cara a una persona, la emoción de encontrarte, qué se yo, con un Maradona de frente, o alguien tan detestable como Menéndez. Eso es la fotografía periodística, el contacto directo con los actores más importantes que te toquen cubrir. Ir a una villa, meterte a una casilla y saber cómo se está viviendo. Los pies en el barro. El olor a las cloacas. Esa pasión hay que mostrar. Y no se sabe vender de esa manera. Cuando hablaba con esos chicos, de entrada les dije que yo no trabajaba en colectivos fotográficos. Seguramente yo choco, no sirvo para trabajar en colectivo. Puedo hacer trabajos en conjunto. Pero no puedo trabajar permanentemente porque se me gastan enseguida las cosas. Les dije a los chicos que no hablen de los medios hegemónicos cuando jamás han pisado una redacción. Ustedes no saben cómo se trabaja, no crean que siempre estamos de rodillas. Hemos perdido y hemos ganado muchas batallas.

### **Lo alternativo no necesariamente es bueno, claro...**

I. Tuve una discusión con las chicas de La Tinta, me deben odiar, qué se yo... Les dije ustedes trabajan en una zona de placer. Y yo no trabajo en zonas de placer. No es lo mismo ir a hacer una marcha de los pañuelos verdes, donde nos conocemos todas, todas pensamos igual, nos abrazamos, decimos ay mirá que linda foto, que ir a una marcha de luz y fuerza, con balas de goma, gases lacrimógenos, piedras.. No es una zona de placer. Puntualmente les dije, ustedes tienen las herramientas más importantes, porque nadie los va a controlar. Porque ustedes tienen las redes e internet para desplegar, pero si no amplían sus horizontes, se van a quedar en la marcha de los pañuelos y del gatillo fácil. Sin saber que pasan otras cosas por el mundo. No atraen más porque no amplían su espectro. Lo harían si se involucraran más con la gente. Y eso es hacer política, gremiales, legislativas, es estar. Si ustedes no usan la poderosa herramienta que tienen se van a quedar pensando que no pueden competir con los medios hegemónicos. Sí, pueden hacerlo pero no de esa manera. En otra charla me dicen, bueno pero ustedes tienen editores. ¿Y ustedes no? "No, nosotros ponemos a consideración uno". Y para mí hay una diferencia muy grande, nosotros sacamos una fotografía mandamos y el editor, en cinco minutos tiene que decidir qué fotos va a poner y cuántas. Ustedes se toman todo un día, y hacen lo mismo. Vos no decidís sobre tus fotos, hay un conjunto de personas que está decidiendo sobre tus fotos. Y te aseguro que ese conjunto de personas son varones. Esa es la diferencia entre uno y otro, alguien también está decidiendo por vos. "No pero es colectivo", mentira. Uno decide sobre su foto, el colectivo puede decir fijate esto que me parece que está mal, pero ellos deciden sobre tu material. Lo mismo que pasa en los medios hegemónicos. Esas son las reglas de juego, la de los editores. Está en vos ver qué material envías para entusiasmar al editor. Nada más. No es tan diferente. Solo que ustedes se toman 48hs para decidir, nosotros lo hacemos en cinco minutos.

### **¿Y con respecto a los espacios de formación cuál es tu visión?**

I. Me parece que de todas las escuelas, en las que he dado charlas, tengo más vínculo con Alicia Cáceres de la Spilimbergo. Me parece que cuando se termine el ciclo, vos hiciste la carrera, suponte que duró tres años, vos te tenés que ocupar, en la última etapa, en saber cómo es un día de trabajo de un fotoperiodista. Entonces tenes a las doce una conferencia de prensa en el panal, no podes transmitir, y la conferencia era a las 12 y vos saliste a la una y yo 13.30 tengo que tener la foto lista para subir. Vos lo tenes que haber editado y enviado y puesto el epígrafe, decirme de qué se trata. Esa es una práctica que no se hace. Lo que hace uno habitualmente. Y te estoy hablando de un tema, no de cinco en un día. Y no es solamente ir a sacar la foto. Hoy, en el periodismo, vos podes tener una muy buena foto. Si no la mandaste a tiempo, no sirve. Eso lo tenemos como muy marcado...acostumbrarse a la mecánica del trabajo de un fotoperiodista. Los medios alternativos no saben por ejemplo, el reportero gráfico en el caso de La Voz tiene una agenda de cobertura pero jamás se desentiende de lo que va pasando porque está escuchando radio, etc. Si algo sucedió en ese trayecto, se desvía solo. No es tan puntual, voy y hago

eso que me dicen. Tienes que hacer un corte a las 17hs y te enteraste que en el río se dio vuelta un auto, vas lo haces y vuelves. Es una mecánica, en un tiempo en La Nación y Télam lo teníamos mucho, laburar así porque teníamos como más amplitud para mandar un montón de cosas. Ahora, con el nuevo formato, se da a la mínima expresión. De todas maneras, lo que uno no pierde es el training y la capacidad de ver y escuchar. Saber que puedes ir a un partido de fútbol, estar cubriendo el partido, si se arma incidentes tienes que saber que el partido ya no sirve y entrar a cambiar la cabeza, en una misma cobertura. No sucede siempre, pero pueden cambiar las cosas. O saber escuchar lo que dijo un entrevistado para saber qué vas a cambiar el tipo de foto que le vas a hacer. Por sólo una frase del tipo. Entonces, esas cosas, que están en nosotros incorporadas, pero desconocidas hasta para el mismo periodista que está al lado nuestro. Porque nosotros escuchamos de otra manera. A través de ciertas frases vamos dictaminando una fotografía. O a través de ciertos elementos, vas formando la concepción fotográfica. Que no es lineal ni nada. Es algo que va surgiendo. No existe la fotografía de prensa si no sabes escuchar. No solamente mirar.

### **¿Vos consideras que la fotografía de prensa funciona sin un epígrafe que la acompañe?**

I. En ciertos casos sí... no en todos. A veces no le hace ni falta. Hay una foto, de para mí el mejor reportero gráfico en este momento, se llama Pablo Piovano. Seguido de él pero muy cerca, Leandro Teyssera. Son tipos con un hándicap. Cuando fue lo de la reforma previsional, la mejor foto fue la de Pablo Piovano. Todos sacaban el enfrentamiento, la policía, los manifestantes, los gases. La de la mujer adentro del auto, es la síntesis y no le hace falta epígrafe.

### **Y después de esa foto es que le disparan...**

I. Claro, después de esa foto le tiran. Esa es la síntesis. Eso lo hizo hace mucho tiempo Antonio Carrizo, en una marcha de docentes. Un quilombo de Angeloz, marcha en la Maipú, guardia de infantería, tiros, balas, corridas. Él tiene, uno de la guardia de infantería arrodillado disparando, y en un palo borracho una maestra gritando. Cuando ves esa síntesis, es un evento que pasa en todo el país. Uno piensa qué foto marca la diferencia, cuál es el concepto periodístico, qué hace que una foto impacte de una manera fuerte. Y discursos que van en contra de, si es bueno mostrar la pobreza, si es bueno mostrar el hambre, si es bueno mostrar los inmigrantes, lo que no conviene políticamente, están usadas muy bien estas cuestiones de imágenes. Los que te dicen a veces que no habría que mostrar ciertas fotografías son los que generan estos hechos. No se sacarían en el mundo las fotos de los inmigrantes si antes los países en el mundo no hubieran provocado eso. No sirve la foto que muestra la crueldad. Es mentira, la gente siempre va a querer seguir viendo lo que realmente pasó, y no que le dibujen una foto.

---

### **Entrevista 2 | Sebastián Salguero**

Plaza de la Intendencia

Miércoles 4 de septiembre de 2019

**Uno de los disparadores de trabajar mi tesis con el fotoperiodismo de Córdoba tiene que ver con la representación de la provincia en la muestra anual de ARGRA. Tuve la posibilidad de visitarla en julio y, de un total de más de 150 fotos, como mucho 10 o 12 eran de fotógrafos de acá...**

S. Sí, en la muestra anual de ARGRA son 4 socios de Córdoba que quedaron seleccionados. De los cuales, debe haber mínimo una foto, y máximo dos fotos. Yo creo que estás exagerando con diez (risas).

**Es que sí. Y de ese total que veía, la mitad te imaginarás que era de deportes. Me pregunto, qué pasa con las problemáticas de Córdoba que visualmente no se ven representadas conjuntamente en algún lado. Estaría bueno pensarlas en algún soporte, lo pensaba como una posibilidad. Esto llevaba también a pensar un poco cómo está posicionado ARGRA CBA hoy, cuál es su historia, cantidad de miembros actuales...**

S. No sé si hay una fecha determinada de nacimiento, es complejo. Sí hubo determinados eventos que marcan una cronología en la asociación. Irma tiene muchos más años que todos en el ámbito de la fotografía y más conocimiento acerca del funcionamiento de ARGRA. De hecho, su marido Osvaldo es hijo de uno de los primeros socios de ARGRA. Después, pasan muchas cosas hasta que nos vamos formando y conociendo en la calle. Yo tengo conocimiento de que ARGRA existe de cuando laboraba en el diario. Me dijeron que tenes que asociar a esto, porque de lo contrario no entras a la cancha. Fue el primer conocimiento de la asociación. Sabía que era una asociación con base en Bs.As. pero nada más. Creo que las partes institucionales en Córdoba son bastante complejas en ese sentido, son muy específicas en lo que necesitan y creo que también eso lleva a un desconocimiento y una ignorancia total con los mismos fotógrafos y fotógrafas. A cada lugar que te aproximas, si no tenes un conocimiento más o menos macro de lo que es la fotografía en general, terminas donde empieza y termina el laburo tuyo. Después si te abris un poco más para afuera, lo empezas a ver de una manera más global.

**¿Te referís a que notas algo así como un poco de individualismo acá?**

S. Totalmente. Yo creo que Córdoba es la más jodida, es recontra jodida. En mi vaga experiencia de contactarme con otros colegas de otros lugares, y vivir la experiencia en otros lugares, Córdoba es la más jodida en eso. La provincia no tiene nada que ver en esto, son los fotógrafos (risas). Si bien ahora en los últimos cinco años, han aparecido un montón de personas nuevas haciendo fotografía con una mirada más colectiva, eso te implica que a estos otros, que venimos de hace un tiempo y que, en algunos casos, trato de no incluirme, mantienen la fotografía desde un lugar tan ortodoxo y de una manera tan centralista en la provincia, la profesión y el lugar donde laburan, que terminan desconociendo todo lo otro que sucede. Porque "eso es muy nuevo" y no se abren a ese tipo de cosas. Y creo que es por una cuestión de gustos y militancia. Creo que un gran porcentaje de quienes trabajan en medios de comunicación en Córdoba no militan, sino que militan desde un lugar, que no es el mismo que el de los grupos o colectivos que están mirando. Entonces hay muchas cosas nuevas, o sectores, eso creo que pasa. No digo que no suceda en otros lados, pero con esto de la mirada desde otro lugar, acá tenes muchos fotógrafos y fotógrafas, pero estamos siempre remando en un lugar en el que las cuestiones ideológicas, técnicas y profesionales, y el fin de la fotografía que para mí es poder llevar y documentar el correr de la sociedad, se hace tan lento y difícil poder avanzar. Te moves a otras provincias y no sé...

**¿Como cuáles por ejemplo?**

S. No sé, San Miguel de Tucumán (SMT) por ejemplo. En la misma capital. O Santiago del Estero, que hay tres o cuatro locos laburando. Rosario. Son ciudades con mucho crecimiento en lo profesional e ideológico, y en lo institucional. Te caes de culo. Cómo puede ser que estos guasos en cuatro o cinco años de formación tienen una cabeza en función a la fotografía documental y periodística que no puedes creer. ¿Cómo hizo este tipo para moverse y llegar a este punto y mirar desde ese lado? Y son diez. Vas a SMT y tiene una Bienal de Fotografía Documental que hizo el Chino Pantoja desde hace ya como 15 años. Debe ir por la edición diez. Desde hace más de 15 años que viene moviéndose y ha sabido mover un grupo de fotógrafos que se han empezado a formar en su lugar, y que han conformado cosas muy interesantes. Y eso que SMT tiene poca cantidad de habitantes, poca cantidad de fotógrafxs, Santiago del Estero hay dos o tres que se han empezado a formar y van por esa corriente fotográfica que decís, carajo, ¿cómo hicieron?

### **Y si pensamos desde Córdoba, ¿cómo ves el panorama?**

S. Y yo lo veo siempre quedado. Siempre ahí frenado, como si estuvieras andando con el freno apretado. Como que hay una cuestión de idiosincrasia en el caso de la fotografía periodística que para mí es totalmente quedado. Creo que por las personas que se mueven en los medios de comunicación, y hago hincapié en La Voz del Interior (LVI) que ahora recién está teniendo en los últimos años, un empuje. Una renovación de personas que miran la fotografía desde un lugar un poco más progresista. Porque lo que era hace un tiempo..Para mí LVI era un "diariso" para laburar, tenía un plantel cuando yo entré a laburar en el '99...

### **¿Podemos hablar de esos años cuando entraste a trabajar a LVI?**

S. Y yo no veía una goma hasta que me di cuenta de todas estas cosas (risas). Porque imaginate, estaba estudiando en la Spilimbergo, y empecé a laburar en el diario mientras estudiaba en la Spilimbergo, hace 20 años más o menos. Yo entre en el 99, ahora estoy por cumplir 20 años de laburo. Todavía estaba terminando el último posgrado que se hacía en la Spili. Entré sabiendo manejar la cámara y un poquito de cintura. No mucho más. Y tenía dos años de carrera recién ahí. No es que había estado haciendo un montón de cosas antes. En cuestiones técnicas y globales de la profesión, estaba recién saliendo de un lugar más artesanal de la fotografía. En 3, 4 meses me empecé a fogear. Dije, ¡uy qué veloz que fue todo! Era salir a la calle y enfrentarte con lo que había que hacer, sin pifiarle. Pero le terminas pifiando, siempre. Hasta el día de hoy me mando unos quilombos del siglo.

### **Y cuando entraste, ¿cómo veías las reflexiones sobre la fotografía en La Voz?**

S. Me hizo mucho daño al principio. Por el hecho de que, lo vi más adelante, en ese momento estaba chocho. Un mundo que no conocía.

### **Y, un montón de posibilidades, seguro...**

S. Un mundo que no conocías. Todavía laburabas con película, y había un montón de tecnología que estaba en función del laburo. Yo salía en ese momento de una escuela en la que hacía cosas a un determinado tiempo. De fotografiar, revelar, mirar con más tiempo. O lo que hacía con un amigo, salíamos mucho, los dos hacíamos fotos. Y salíamos por la vida, salíamos de viaje. Nos gustaba ver revistas como National Geographic, nos gustaban más las cuestiones a largo plazo. Nos tomábamos el tiempo para hacer las cosas, tratando de imitar ese tipo de imágenes, es decir, bueno, es posible con determinado tiempo. Y después de entrar a un medio de comunicación donde es todo en caliente, la cosa fue como más compleja. Es decir, todo lo que me llevó un montón de tiempo aprenderlo, en dos o tres meses te fogueas de una manera en que perdés el hilo de lo a largo plazo, pensar la situación. Y en ese momento era el aquí y ahora, no había forma de rehacer nada ni tomarse los tiempos. Digo que fue un aprendizaje muy veloz, en unos meses tener que resolver lo que por ahí yo resolvía en otros tiempos. Me ayudó muchísimo, fue fantástico. Entrar a un lugar donde todo estaba armado o hecho para que funcione lo tuyo, era como estar en el centro de la atención. Es decir, tenías un tipo que te llevaba, alguien que te decía dónde ir, la cobertura la resolvías vos...

### **Volvías y alguien te editaba...**

S. Volvías y tenías una máquina para revelar, todo estaba en función a que el laburo tuyo tenía que salir. Entonces era maravilloso. Y eso duró unos cuatro o cinco años más o menos, hasta que me empecé a vincular con otra gente. Empecé a descubrir que había otros fotógrafos. Ese mundillo en el que estaba

de salir, estudiar y ya entrar ahí. Eso me llevó a pensar que estaba en "un lugar" y con el tiempo me di cuenta que había gente que estaba en el mismo lugar, haciendo lo mismo que yo...

### **Y que había otras posibilidades también...**

S. Claro, ahí empecé a sentir como un reclamo y una carencia muy grande de todo ese trayecto. Sí me llevó años, estudiar, formarme, llegar hasta ahí. Y que creo que fue mera coincidencia también, porque no se entraba a laburar en un diario fácilmente. Tampoco creo que eran las intenciones sino que llegué por rebote, me dijeron que vaya y me metí. Me quedo acá. Andaba con una mano adelante y otra atrás buscando laburo. Pero no estaba en el mundo de la fotografía. Y creo que las instituciones son las que carecen de formar en el ámbito de lo laboral. Lo veo ahora, porque es lo que trato de llevar cuando doy alguna capacitación, cuando voy a algún lugar, cuando doy clases. Es no dejar de vincular lo otro. En la fotografía hablar de plata es mala palabra. Entonces todo se tiene que hacer por amor al arte. Entonces terminas entrando en un círculo de conocimiento y en una burbuja en la que te movés y, cuando llegas a un lugar y alguien te la pincha, quedas en bolas... y te vas a pique. Claro, saliste de un lugar en el que, y está bárbaro, estudias y estás contenido...

### **Claro, ¿lo económico entonces debería ser un aspecto fundamental? Digo, siempre pasa a un segundo plano...**

S. A ver, sí, el principio es la formación académica, pero después viene la formación para la calle, entras en un mundo en el que no sabes cómo ofrecer tu laburo o actividad, para algunos no es un laburo, y para otros un poco sí. No sabes cómo cobrar. No tenes idea cómo pedir un monotributo, porque cuando empezas a laburar muchos te piden cómo facturar. Algunos te piden número de cuenta. Y empezas a hablar un montón de cuestiones administrativas que son incompatibles con la actividad artística en general. Quiero saber si en la Roberto Arlt, o dentro de la Ciudad de las Artes, en todas las que hay, alguien muestra, dicta, guía u orienta a las personas en esos ámbitos, los administrativos. En la poca experiencia que tengo en esos ámbitos, he escuchado a muy pocos hablar del ámbito económico.

### **Cuando ingresaste a ARGRA, ¿te sirvió en ese sentido?**

S: No, de ningún lado, todo lo hice solo. Ni acá, ni ARGRA ni en ningún lado, ahí como te decía.

### **¿Y cómo fue tu ingreso a ARGRA?**

S. El ingreso fue ahí como te decía. En el diario, me llevaron la credencial, y después el chaleco. Y el chaleco había que llevarlo a la cancha y nada más, moría en un cofre hasta el otro fin de semana que había fútbol y ya... Pero empecé a conocerlo cuando me empecé a mover un poco más. Pasaron los años y me di cuenta que había otro mundo, otra gente, lo que pasa es que en el mismo mundillo en que me estaba moviendo había gente formada con esa idiosincrasia tan estancada y ortodoxa de la fotografía, entonces no había forma de deformarte. Tampoco mucha accesibilidad a internet en ese momento como para foguearte, era lo que te encontrabas. O viajabas a otra provincia y te encontrabas con otro y decías Ah! hay fotografía en otro lado. Hasta ese nivel del desconocimiento. Creo que también era por la época. Así y todo en otras provincias ves que las cosas funcionan de otra manera. Encontrás tipos de otros lugares o de otros ámbitos, en los que así y todo tienen una formación y una mirada de la fotografía mucho más progresiva. Que iba más para adelante. Y ahí es cuando me empiezo a despegar un poco y a hurgar un poco más. Empecé a viajar a la Bial (Argentina de Fotografía Documental), a vincularme con otra gente a ver qué estaba haciendo. Empecé a ver qué eran trabajos en serie. Ahí descubrí un tipo que teníamos de jefe en el diario, que estaba a cargo, que se llamaba Peter Franke. Venía con una cabeza bastante progresista de la fotografía, nos hizo parir, renegué. De hecho en un momento tuvieron que

pedirle la renuncia porque había tanto choque con la gente arraigada en el medio, que tuvieron que pedirle la renuncia y un día se fue. Ese tipo venía con una idea muy progresista pero no sabía cómo aplicarla. Ahí te encontraste con un montón de personas que hacía 15 o 20 años que estaban en el diario, que eran una muralla. No había forma de entrarles por ningún lado con ninguna cuestión nueva. Un tipo que venía con una formación de un taller de capacitación que daba un tipo que fue uno de los que cambió la fotografía argentina, un tipo que trabajaba para La Nación en los 90. Cambió la fotografía de La Nación en esa época y formó a un montón de tipos.

### **¿Argentino o de otro lado?**

S. Nono, de Estados Unidos. El gringo Rypka. Renunció a La Nación después de muchas cosas. Un tipo jodidísimo, pero que tenía una mirada de la fotografía impecable. El tipo forma, da un taller donde forma a un grupo de fotógrafos con una ideología fotográfica, y entre ellos, estaba este tipo (Franke). Como tenía mucho alcance y cercanía con uno de los capos de La Nación, su objetivo era modificar la fotografía argentina, entonces le permitió incorporar, a cada uno de los que había formado, en un medio de comunicación distinto para poder expandir el conocimiento que él había trasladado. De hecho, fue el editor que tenía Irma apenas empezó a colaborar en La Nación en los años 90. Este tipo forma y empieza a abrirse con este grupo de gente, y viene acá con una idea de modificación de la fotografía que no hubo forma, ¡imagínate! Trabado con lo ortodoxos que eran acá. Con él empezaron a aparecer los reportajes fotográficos...

### **El lugar de la narrativa, digamos...**

S: Exactamente, desde ese lugar. Pero de una manera tan poco didáctica. Yo después de un tiempo encontré la unión del Don Rypka, la ideología, de la forma, del cómo... A este tipo. Cuando no estaba más con nosotros. Habíamos pedido por favor que el tipo se vaya. Claro, yo estaba más del otro lado, de todos mis colegas, porque me vinculaba más con ellos. Por más que este tipo me haya recomendado para entrar, porque era nuevo. Dijo bueno, este es nuevo, lo voy a fogear de este modo y este modo. Bueno, con el tiempo me di cuenta que lo logró. Pero me abrió la cabeza en ese sentido, de decir voy a ver qué otra cosa tengo, ahí me empecé a vincular. Empecé a encontrar la muestra anual cuando iba a la Bienal en Tucumán, empecé a descubrir que había una muestra anual de fotografía periodística. Me empecé a vincular desde ese lado pero totalmente lejano a la asociación. Es más, estaba en el mismo lugar en el que estaban ideológicamente muchos socios de Córdoba. Que pago una cuota anual, que me sirve para entrar a la cancha, y nada más. Que si me pongo a ver un poco con escepticismo, tiene un poco de veracidad. Sólo que ahora puedo entender por qué funciona de ese modo. La asociación tiene hoy mucho prestigio, muchas posibilidades, que tiene mucha responsabilidad, pero que no tiene un mango. Pierde por todos lados. No hay una cuota mensual que vos puedas pagar para sostener y poder incrementar muchas cosas que estaría buenísimo que funcionaran y que estén, pero es como una bola sin manija. Es como que decís, ¿por dónde arranco?

### **¿Cómo se da el vínculo hoy entre las dos entidades, si uno piensa ARGRA nacional y ARGRA sede Córdoba? ¿Hay discusiones, diferencias?**

S. Diferencias hay muchísimas, de hecho hace poquito tuvimos una reunión, después de 3 años de que asumió esta comisión directiva (la de Córdoba), vinieron. También hay una coyuntura nacional y económica muy compleja que nos implicaba un montón de ahorros que no tenía la asociación. En este último gobierno se perdieron un montón de proyectos internos. Había dinero que se movía mucho más. Era más simple conseguir un montón de cosas, en otros gobiernos había otros fondos. En esta crisis creo que se ha recortado por todos lados, y una de las tantas cosas era viajar a todo el país que tenía la comisión directiva. No me acuerdo bien de dónde, porque la verdad es que nunca sabemos muchas cosas... Pero había un fondo de donde se buscaba dinero para poder viajar. O alguien que flexibilizaba

los boletos para moverse. Entonces había una comunicación más abierta. La muestra era mucho más fácil llevarla y traerla. Se movía mucho más. Estos últimos años fue todo mucho más denso, difícil. Entonces no nos vimos ni la cara. Pero las diferencias están siempre. Lo que sucede en este tipo de casos en que las casas madre están en un lugar a 1000km de acá, las cuestiones locales no las puedes resolver con alguien porque imagínate, ni los socios le conocen la cara, menos las instituciones de acá. En las capitales provinciales es donde, por lo general, más aglomeraciones de fotógrafos hay. Por lo tanto, hay más conflictividad y una necesidad de trabajo orgánica. Entre socios, asociaciones, e instituciones público-privadas. Entonces es ahí donde por lo general el grupo pequeño es el que se hace conocido en el ámbito en que se mueve y, con eso, de alguna manera va marchando. No hay una cuestión muy ligada a lo nacional. No tenemos una cuestión cooperativa en la cual ARGRA es una asociación que está en todo el país pero que tiene la misma representatividad y fuerza en capital que en el interior. Lo has visto en la muestra. Es como un fiel reflejo. Ese reflejo abarca muchísimos ámbitos, lo profesional, institucional...

### **Y en la muestra se ve en lo discursivo...**

S: En la muestra se ve todo. Ahí, más allá de que en el interior o en Córdoba pateamos porque 'no hay mis fotos en mi muestra'. A algunos socios es como que los tenés que acunar y darles un chupete como los niños.

**También pensaba, más allá de él o la fotógrafa que participa, me resulta llamativo cómo las fotos que aparecían en la muestra no representan del todo la conflictividad o respecto a los acontecimientos acá. Pensaba, la foto de Daniel Cáceres, por ejemplo cuando murió Emanuel Balbo, esa foto habla de muchísimas cosas. Me acordaba de la intervención que hicieron frente al cabildo, de "No Somos Enemigos". Más allá de eso, ¿qué otras posibilidades hay de circulación de las fotografías acá?**

S: Es el medio, el día, y nada más. Creo que en la fotografía periodística hay que pensarlo desde ese lugar.

### **Pero ¿hubo otros intentos de generar documentos, soportes, intervenciones?**

S. No, más de esa no. Fue una cuestión momentánea, y nada más.

### **¿Eso se lo propusieron a ustedes?**

S: No, fueron iniciativas nuestras. Tanto la muestra no somos enemigos como esta última. Por distintos motivos: uno que es el principal, mantener visibilidad. Yo creo que, como ARGRA nacional hace esa muestra para mantenerse visible en algunos lugares, más allá de que la muestra no te haga visible, pero de alguna manera si vos invitás a los tipos que están encargados de las distintas instituciones, a esa muestra por lo menos le da visibilidad y sabes para qué significa. A ver, es más fácil tener una reunión e ir a contar qué haces. Los tipos de las instituciones no se ponen a ver carpetas de trabajos, porque no tienen tiempo, no les interesa. Termina siendo una situación así. La situación real nuestra es la de laburar en la calle, encontrarte. Capaz que después te ven, y empiezan a hilvanar. Y ese trayecto es muy largo. Que el tipo hilvane, esa carpeta que le diste y el trabajo que estás haciendo, es muy largo, hay veces que ni siquiera te registran. Las distintas instituciones a las que nosotros nos acercamos, que son instituciones gubernamentales, deportivas. La otra cosa fuerte que me parece que necesitamos es la cuestión social, que el público entienda que hay una organización así. Así como la gente entiende que hay un gremio y para qué sirve, está bueno que la gente entienda que hay una asociación de fotógrafos y para qué sirve. Creo que ese es el fin original de la muestra. Pero una muestra también sirve para otras

cosas, para mí las muestras son mucho más didácticas para contar lo que haces. Yo antes que tener una reunión con Mestre por ejemplo para mostrarle, contarle lo que hacemos, prefiero hacer una muestra en la que haya imágenes que hacemos los y las fotógrafas, e invitar a estos tipos a decir ah! ellos hacen esto. Yo creo que ahí es mucho más simple, cierra mucho más. Si vos entregas una carpeta o algo a esas instituciones, que asisten a esos lugares y con quienes te vinculás permanentemente, es distinto, funciona de otra manera. Me parece que tiene como ese fin. Porque si seguimos moviéndonos en este circulito nuestro, lo pongo en este lugar para que vayan los fotógrafos y no me sirve de nada. Si la ponemos en otro lugar para que vayan los gremialistas, está bien logras vinculación, pero no...

### **¿Y cómo fue el proceso de la muestra de selección del año pasado?**

S: Uh, para que me estoy yendo al carajo con la vinculación con ARGRA. La empecé a conocer ahí, su gente, empecé a encontrar fotógrafos muy buenos, vinculados a la asociación, que la estaban moviendo, y después que empecé a conocerla y ver internamente cómo funcionaba y para qué servía, me empecé a despegar un poco de aquella cosa del otro bando, en juzgarla y decir bueno, por lo menos ahora la juzgo pero sé que no hay otra posibilidad, lisa y llanamente no hay otra forma que sea de esta manera por ahora. Creo que hay forma de cambiar las cosas, pero no creo que haya voluntad de los socios en general de hacer un cambio para que la cosa se revierta y, en vez de transformarse en una asociación que no tenga un mango, que sea en una que por lo menos tenga un poco. Dos mangos (risas).

### **Sí, o que encuentra posibilidades nucleándose con otras entidades o instituciones...**

S: Es muy difícil, recién ahora después de muchos años estamos empezando a tener relaciones, creemos que mucho más progresistas, con el CISPREN. Recién a partir de ahora, y anda a saber cuánto tiempo nos lleva, si seguimos como comisión interna y tenemos buena relación con el gremio, recién ahora estamos teniendo una lista de ideas que creo que pueden llegar a revertir la situación de ARGRA en el interior del país. Y ojalá Córdoba sea un disparador de eso. Ya lo están haciendo otras provincias, con una autonomía que no sabes lo que son. Rosario, son cinco gatos locos y consiguen llevar la muestra allá, la plata, una guita interna.

### **Y cómo funciona el CISPREN respecto a ARGRA, ¿ustedes tienen un centro de documentación o guardan archivos allí?**

S: No tenemos nada, nada.

### **Es decir, ¿lo archivan de forma particular a todo ustedes? ¿Dónde se guarda todo el material de los fotoperiodistas?**

S: Cada uno lo guarda en su lugar. Si bien hay un mecanismo de documentación a través de la fototeca de ARGRA que funciona en la Ex Esma en Buenos Aires, hay dos o tres lugares de centros de documentación. No recuerdo si Mendoza o que otro lugar, tiene ya una fototeca y dos o tres pibes que les interesa la parte de archivo, están juntando material, lo van almacenando, lo catalogan, va una persona, lo forma. Desde la fototeca ARGRA a través del Archivo para la Memoria en Bs.As. hay gente que está dedicándose al archivo, catalogación y formación. Entonces como ellos dependen de Nación y no directamente de ARGRA, entonces esa gente puede viajar a distintos lugares del país. Las distintas sedes de la fototeca son como nexos, hay mucha gente que lo guarda y archiva en las provincias. Pero a su vez estamos tratando de que todo el material que se genere migre hacia allá. Porque se está generando el archivo de todo el material que se genera en la convocatoria de las muestras nacionales, todo el material va archivado allá. Está empezando a ser como un archivo periodístico de los sucesos más importantes que se registran que los socios envían, no a la muestra sino a la convocatoria, quedan

archivados ahí. Se está generando desde hace unos 15 años más o menos con este convenio que hay con ellos, un archivo nacional de la fotografía periodística argentina. Eso me parece importantísimo a nivel documental e histórico.

**¿Actualmente cuántos miembros tiene ARGRA sede Córdoba? Pienso que la mayoría debe estar nucleado aquí en la capital pero, ¿y en el interior?**

S: Bueno, ese fue uno de los motivos del nacimiento de la comisión de ARGRA Córdoba. Viste que te decía que no hay un momento ni una fecha sino que han ido sucediendo determinadas cosas. Ha habido gestiones, el Daniel Cáceres estuvo en varias gestiones, como integrante de la comisión directiva. Pero nunca hubo un representante de ARGRA. Él era alguien del interior que estaba conformando la comisión directiva. Pero después de un alejamiento grande, después de una serie de malversaciones no de fondo pero sí de patrimonio entre el gremio y algunas cosas media extrañas de la vinculación con ARGRA no muy claras, la mayoría estuvimos muy distantes de la asociación acá. Recién entramos a conformarnos como comisión en el 2016 cuando él deja de estar en la comisión, dijimos no tenemos nadie que nos represente en Buenos Aires. Teníamos una serie de conflictos internos personales con la dirigencia.

**La dirigencia nacional digamos...**

S: Claro, o con la representatividad de acá, porque no había. Sí la muestra iba y venía, el Dani se movía. Pero no teníamos más que eso a nivel orgánico. No había una cosa socio por socio. Entonces cuando el Dani deja de ser el representante en la comisión directiva con la gestión anterior, donde hubo un bardo grande, vino la gente de Buenos Aires a ver qué hacíamos con Córdoba. Ahí se propuso en una asamblea que hubo, que mientras tanto Córdoba, que es la segunda plaza, en ese momento había ochenta y pico de socios. El tema de estar asociado es que si no aportas o no pagas la credencial todos los años, dejás de ser un socio permanente. Entonces hay como una nube ahí entre los socios que estamos todos los años, los que se afilian, no se afilian, pagan la cuota, los años que deben y vuelven a entrar en actividad. También es por el modo en que la actividad se está dando. Algunos no necesitan de afiliarse, por eso es que te digo que tiene como una cosa media agarrada de ¿para qué voy a necesitar la credencial? y bueno, para ir si o si a la cancha o a tal lugar. Bueno si puedo hacerlo sin necesidad de afiliarme y eso hace que un grupo de socios vaya como fluctuando, a lo mejor alguno empieza a entrar en actividad y necesita ponerse al día e integra el grupo de los socios más permanente. En ese momento había ochenta y pico de personas medio que pululando en 2016, y fue cuando dijimos "nosotros no tenemos representatividad en Buenos Aires", nos movemos con lo que hacemos. En esa asamblea nos permitieron mantener una representatividad temporaria hasta que podamos organizarnos de una manera de que podamos orgánicamente tener alguna cuestión legal a nivel nacional. Porque dentro del estatuto está conformada una comisión directiva y ya, que funciona la mayoría en Buenos Aires. Entonces terminó esa gestión y quedamos conformados cuatro personas, en ese momento eran Irma, Facundo, Miguel Pereyra y yo. Éramos los cuatro que quedamos ahí como para representar a los socios en Córdoba. Ahí empezamos a laburar y ver qué había, nunca habíamos estado vinculados con Bs.As., sino como socios y ya. Empezamos a ver que el padrón, a sanearlo. Ahí es como que nace esta comisión interna de ARGRA sede Córdoba, que empieza a tener una movida un poco despegada, más allá de tener la comunicación necesaria con Bs.As., empezamos a tener otras cosas. La muestra, por ejemplo. Nosotros fuimos más a lo orgánico. Y empezamos a decir ¿qué hacemos con esto?, porque encontramos que había como grupos conformados. Córdoba es rara, ves Tucumán, Stgo del Estero, Mendoza u otros lugares. Los locos tienen una actividad, son menos cantidad. Eso hace que sea mucho más simple. Tucumán por ejemplo son entre 5 y 10 afiliados a ARGRA y a lo mejor hay 20 que están en la foto pero no les interesa la asociación y se mueven. Entonces tenes un contexto.

### **¿Y acá en Córdoba cómo se dan esos números?**

S: Acá somos como ochenta. Hay 40 fijos que todos los años renovamos la credencial. Los otros cuarenta van, vienen, un año están, el otro no. Pero orgánicamente podés mantener la continuidad y no perder la sociedad o asociación si no te pasaste 4 años sin pagar la credencial. Sino perdes la sociedad y tenes que volver a presentar tu carpeta con tus requisitos y qué se yo. Van pululando. A nosotros nos dieron un padrón en el que había como cien más o menos y claro, en el padrón estaba toda la gente que en algún momento se había asociado en Córdoba. Era un excel de Bs.As. Empezamos a chequear y había gente que se había muerto, que no estaba más, que no laburaba más. Pero bueno, dijimos cuáles son los de acá. Y era muy simple, los que tenían la credencial que te enviaban para los que pagaban y estaban en actividad. Nos empezamos a mover con ese grupo de socios y actualizamos un padrón de contactos, porque no te llegaban las informaciones, porque había una necesidad de la comisión anterior de que gente de Córdoba no se enterara de determinadas cosas. Entonces te enterabas en el día o cuando ya había sucedido algo. Lo que hicimos nosotros es actualizar todo eso, pasarlo a Bs.As. y avisar que no nos estábamos enterando de nada por una serie de desactualizaciones. También por una misma vagancia de los socios que cambian el mail o el teléfono y no son capaz de avisarte. Es un formulario online, entrá y cambiá tus datos. Esa cosa de vagancia general sucede en Córdoba. A lo que voy es que en lugares más pequeños capaz al ser cinco o seis. Si fuéramos los mismos cinco que estamos en la comisión interna moviéndonos para ARGRA, sería una maravilla porque nos moveríamos y sería mucho más fácil. Nosotros no sólo eso sino que tenemos que informar a los otros cincuenta dando vuelta, en otras ciudades en las que se mueven grupos de cuatro o cinco dependiendo los medios de comunicación que hay, más los que están sueltos en algunos otros lugares que viven como yo en el interior, y necesitas comunicarles a todo. Eso se hace muy denso y difícil. Nos aceptaron como comisión interna hasta tanto ver qué se resolvía. Aparecieron las nuevas elecciones a fines de 2016 o principios de 2017. Cada tres años se renueva la comisión directiva. Entonces la promesa era modificar el estatuto para que todas las provincias tuvieran integración en esa comisión. En Córdoba nos pidieron que uno de los cuatro que estábamos en la comisión interna, integráramos la comisión directiva nacional para que sea más federal y todo el verso político. Suponíamos que todo iba a mejorar orgánicamente, no mejoró nada. Ahí se decide que participara y figure yo, pero las decisiones las tomamos entre los cuatro o cinco que estamos en la comisión. Pedimos a la asociación a través del abogado un documento que nos avale orgánicamente para poder tomar decisiones aparte. Que se pueden tomar igual porque los tipos nos conocen en la mayoría de los lugares que vamos. De hecho, para conseguir la guita para estas dos muestras que hicimos, no hizo falta ni un papel ni nada. Nos dijeron directamente sí, vamos pongo la plata y ya está.

### **¿Y cómo fue el proceso de la muestra del año pasado?**

S: Decidimos empezar a laburar solamente para los colegas de Córdoba. Conseguimos ese aval de esta nueva conformación de comisión directiva para poder laburar orgánicamente. Bueno sí, en Córdoba no hay un sólo representante sino que hay cuatro que se están moviendo y ya. Entonces nos movemos como lo están haciendo en otros lados. El primer gancho que tiramos a los socios y le dimos participación a todos fue cuando me encargué socio por socio en el listado del padrón que teníamos de averiguar nombre, dirección, teléfono, medio, y crear cada una de las plantillas. Hacerlo como corresponde. Tenés una organización y no sabes quiénes son tus socios y bueno, es medio flojo. Entonces empezamos a chequear. Somos estos, y estamos haciendo esto. Ahora la información les llega a todos. Pasó lo de Balbo y estuvo denso, ahí lo que decidimos a partir de la muerte del pibe fue decir bueno hagamos algo con esto a ver cómo nos podemos mover. Fue en el año 2017, llamamos a la muni y nos comunicamos con Cossar que nos ha recibido siempre y le gusta la fotografía. De hecho hay dos o tres pibes ahí dentro del plantel de los fotógrafos a los que a él le caen muy bien y tienen buena relación. Le contamos lo que queríamos hacer y le pareció bárbaro, en una semana teníamos la muestra en la calle. Bueno, nos dimos cuenta que se pueden hacer cosas, si se mueven dos o tres. Y lo que intentamos en todo este tiempo es no hacer lo que hace Bs.As., lo que queremos en movernos para otros lados. Por lo menos la comunicación está cuando es necesario, hay veces que no hace falta o no tenemos

nada para hacer. Entonces en seis meses no te comunicaste con los dos que están en Cruz del Eje, o el que está en Traslasierras. Porque por ahí no tenés motivo. Entonces esa muestra salió al toque. Dijimos che manden fotos de lo que significa el deporte, el fútbol en general, como pasión, la fiesta del fútbol. Entonces empezaron a llegar un montón de imágenes de lo que significa el fútbol. Se prendieron los técnicos de Talleres, de Belgrano, querían estar y participar. Le dieron visibilidad. Fue una cosa, estaba hasta Mestre, el técnico de Talleres y Belgrano, una cantidad de gente que nos dejó sorprendidos. También a los tipos le servía. Les pareció buenísima la idea y la resolvieron en una semana. Dijimos muchachos manden ya las fotos (a los socios). Nos juntamos, las editamos. Elegimos una cantidad. Nos pusimos a ver nosotros que haya una foto por socio de los que habían participado en la convocatoria, y bueno, había algunos que pegaron dos fotos porque son tipos que están muy metidos en el ámbito del deporte y clavan unas fotos que te "quedas de cara". La idea era sacarlas a la calle, moverlas por todos lados. Esa muestra giró por todos lados, iba y venía. Y se encargaba la municipalidad de todo. Porque eran unos paneles grandes, tres metros por dos tenían, imagináte. Tres metros por uno ochenta. No sé dónde terminaron ahora. La idea fue en un momento para darles una clausura a esa muestra, regalarlas a los clubes o venderlas, subastarlas. Pero bueno, en las idas y venidas medio que se maltrataron mucho y bueno, ese es el riesgo. Después dijimos bueno, los socios empezaron a ganar confianza. Dijeron estos locos se están moviendo un poco y decidimos el año pasado hacer una convocatoria para generar algo para darles participación a los socios y darles visibilidad al laburo que hacen en todo sentido. Y seguimos la normativa de la muestra anual. Usamos la misma convocatoria, mismos ítems y cosas. Algunas las acortamos porque no hay mucha generación de material como lo puede haber en Bs.As. mismo o a nivel nacional. Cada tanto tenés un evento aislado con relevancia nacional, y eso es lo que reclamamos a Bs.As., que parece que todo lo que está en la muestra y en el anuario tiene un gran porcentaje de convergencia nacional. Para mí hay un gran error, y es una de las cosas que planteamos ahora y queremos hacer ahora, es descentralizar el comité editor, el que te marca la línea de la convocatoria. Si bien las fotos que están en la muestra para mí están buenísimas y tienen que estar, haces que porque la foto esté buena, y ahí entrás en una disyuntiva ideológica, estética profesional, y de militancia, etc.; sacó una foto que la rompe para darle lugar a un evento importante del interior o dejó la foto que la rompe porque eso le da un prestigio. Lo mismo que pasa en la fotografía hace años, esa foto está buena y no me dice mucho, y esa otra no está tan buena pero es un evento relevante. Ahí entras en un merengue y en los viejos balbuceantes que te hablan de la estética y no sé cuánto. Lo que hemos hecho en Córdoba es tratar de mediar un poco es decir, bueno hay fotos muy buenas y otras que son muy difíciles de mirar a veces. Pero bueno, es un evento que sucedió y hay que darle relevancia. Y qué se yo, el loco se tendrá que formar más y escuchar crítica.

### **Y eso es bastante importante, la cuestión de la autocrítica...**

S: Uf, sabés lo que nos costó. Recibimos todas las fotos, que vengan de todos lados. Hubo gente que no sabes, ¡mensajes personalizados! Muchachos manden las fotos para la muestra. Como siempre, tuvimos que estirar la convocatoria uno o dos meses más porque había gente de una zona u otra que no mandaba nada. Y después decís que no tenés representatividad, te estoy mandando un mensaje, llamando por teléfono, no me atendés y me clavas los vistos por mensaje, vas y venís. Sí procuramos buscar un comité editor externo, y es ahí donde subyace el problema que iba a lo de Bs.As. Los comités editores estuvieron conformados en la mayoría de los años por personas de Bs.As., entonces ven un evento, por ahí la foto no está tan buena, y lo asume como error Daniel Vides cuando vino acá. Yo sé que hay una foto que para Bs.As. es relevante pero la ven en Ushuahia y no tienen ni idea. Podes tener una foto buena, suponte del Consejo Deliberante, entra Lábaque y se para arriba del escritorio. La ves en Bs As y decís qué hace un tipo arriba de un escritorio, la ves acá y es distinto. Allá el comité editor dice es un tipo parado arriba de un escritorio, no sé. Pero uno de bsas ve esa escena con un tipo de allá y te la mete. Pero el de acá te la saca. El problema creo que subyace en los comités editores y algo que quiere ser federal, es que son gente de Bs.As. La mayoría del comité editor de la muestra es gente de allá, hay un montón de temáticas que quedan fuera. Lo que ha sucedido en los últimos años tras reclamos, uno de los tantos fue nuestro, es decir la gente no quiere participar porque (el comité editor) es gente de Bs.As., con alguna ideología política entonces no participa. Este año por primera vez se hizo un llamamiento a

los representantes de las áreas, como en este caso nosotros, en que les preguntemos a los socios cuáles consideraban que habían sido los eventos importantes del año en la provincia o región. Esas temáticas se trasladaban al comité editor. Lo importante de Córdoba fue esto, esto y esto. El año pasado y el anteaño hubo uno o dos seleccionados para la muestra. Este año hubo cuatro. Es decir, que se tomaron en cuenta las temáticas relevantes en la provincia. Eso fue un pequeño avance en la muestra. Sino en vez de haber cuatro seleccionados, capaz había dos o menos. Porque para los porteños si no es algo que tenía en mente el comité editor, y capaz que te lo descarta.

### **Claro, hacen una lectura distinta...**

S: Tal cual, eso creo que fue un pequeño mínimo avance, reconocido por la propia comisión directiva. Eso fue lo que hicimos nosotros, cuando convocamos al comité editor dijimos bueno, los temas relevantes son éstos. Yo fui como veedor, representando a la asociación pero sin voto. Tenía sólo voz. El comité editor se decidió por las vinculaciones que tenían estas personas con la fotografía. El caso de Aníbal Mangoni, del CEF, porque tiene mucho conocimiento y calle en el mirar la fotografía; Alicia Cáceres, quien con su compañero Nicolás Bravo hace fotografía hace muchísimo tiempo, tiene un gran conocimiento y es profesora en la Universidad Nacional y en la Spilimbergo, entonces tiene una vinculación cercana a la fotografía y un conocimiento académico, y David Schäfer, que también hacía fotoperiodismo, muy crítico de la fotografía periodística y nos parecía que también hay que buscar algo que no sea, como pasa en este rubro, que hay que tirarse flores por todos lados. Había que buscar alguien que equilibre un poco eso y no sea todo tan benévolo. Bueno, tres o cuatro socios de los que mandaron material quedaron fuera, por una selección. Quedaron de trescientas y pico de fotos, quedaron noventa, tampoco podíamos dejar mucho. Les dijimos hasta 60 y máximo 90. Entonces empezaron a elegir y elegir, hicieron una edición y nos llevó como 5 o 6 horas hacer la elección del pasaje de las fotos. Yo les había dejado todo listo, me llevó como dos semanas poder acomodar porque estos desgraciados (los socios) te mandaban la foto suelta. ¿Viste el nombre de archivo que te asigna la cámara? Así te mandaban los archivos por mail. Y vos decías ¿qué es esto? Ahí pudimos ver que hay una gran falta de profesionalidad en la mayoría de los socios. O sólo por querer participar y tener ganas. Pero hay un montón de cuestiones internas y en lo profesional que estaban recontra en fallas, había, no quiero exagerar pero cuatro o cinco, mandaron el material correcto.

### **¿Cuatro o cinco de un total de?**

S: Participaron en la muestra un total de 32 fotógrafos. Mandaron material 32 personas, de los cuarenta y pico. Había algunos que no mandaron nada, porque estaban enemistados con ARGRA. Pero de la primera "No Somos Enemigos" que no sé si llega a veinte fotógrafos, a esta que tenemos 32, me parece que estuvo bastante bien de un año para otro. De a poco vamos ganando confianza y tratando de reinsertar cosas nuevas. Y darle relevancia a la asociación. Bueno, hicimos esa convocatoria en la que cada uno tenía que mandar material con su información, nombre en el "fileinfo" del archivo. Te mandaban las fotos sueltas por mail. "Eh sí ahí te mandé y mi mail lo reconocés che!". Claro, pero vos después te tenés que sentar a renombrar la imagen, no sé en qué categoría la querés meter, ¿en deportes? ¿dónde? Todo eso fue persona por persona. Te mandaban una serie fotográfica de ocho fotos ponele, con una foto por mail. Esa dinámica, de ese profesionalismo carece y empezamos a encontrar muchas carencias que nos sirvieron para armar una instancia de formación este año. Decir bueno loco, ahí teníamos una discusión con Facundo Luque con quien teníamos más o menos la misma mirada, decir y bueno, el que no cumple con los requisitos de mandar, la foto queda afuera. Irma decía no puede ser que dejemos gente afuera. Entramos como en la discusión de decir, si es gente que no está formada, te manda cualquier cosa, que está mal acostumbrada, decir nos profesionalicemos. Porque si seguimos sobando el lomo y diciendo no importa yo te lo hago, tenés un montón de gente que se está formando por fuera y no pertenece a la asociación, y ¿qué prestigio le querés dar? ¿Por qué querés pertenecer a este lugar si te faltan millones de años para tener un poco de profesionalismo? Y eso que no tenemos un sistema de recepción de material electrónico. En la muestra anual tenemos un sistema en el que vas cargando, y en donde te falta un campo te lo rebota.

## **Y esa muestra del año pasado estuvo conformada por fotos del 2017 y 2018?**

S: Uf, cómo renegamos. 2017 entero y mitad del 2018. Quisimos estirla un poco diciendo agarremos todo lo que hay, y de última reducimos. Porque era más riesgoso hacer año calendario y que tuviésemos una muestra chiquita o nada, no sabíamos con qué nos íbamos a encontrar. Fue una lotería. Y la verdad que funcionó re bien.

## **Y cómo fue la recepción de la gente, mucha tal vez fue a conocerla sin saber siquiera qué era ARGRA...**

S: Yo no sé si fue mucha gente a verla, creo que tuvo más relevancia a nivel de redes y boca en boca. Creo que no fue mucha gente a la casona cuando inauguró. Para mí la muestra quedó bárbara porque ocupó toda la casona, estuvo rarísima porque como no nos entró, era demasiada cantidad, eran algunas para mí muy grande, no sé si la alcanzaste a ver. Hicimos un diseño de montaje que quedó alucinante, en toda la planta baja de las salas de exposiciones y le dimos los metros lineales más los metros hacia arriba. Usamos todas las superficies de las paredes. Había fotos que tenían un metro por sesenta. Entonces tenías una a la altura de la cara, y las otras las pusimos en escalera y usamos todo el salón principal, quedó todo vestido. Alucinante. Y a los otros salones los fuimos acomodando a determinadas alturas. Quedó bárbara la puesta. Entonces, eso me llamó la atención, que no fuera mucha gente. Habrá habido, 50 personas o cien en la inauguración. Algunos socios y algunos transeúntes. Ofrecimos también una serie de charlas y visitas guiadas pero no pudimos concretar muchas cosas porque estaba medio desorganizada la muni en ese sentido. No sabían cuándo iba a haber alguien o cuándo iba a ir un grupo. Cuando ofrecimos el paquete, la mecánica fue así: dijimos a los socios, queremos hacer una muestra que sea ARGRA sede Córdoba, que tenga representatividad nuestra, pero no sabemos si la vamos a saber concretar porque no tenemos un peso. Hacemos la convocatoria, una vez que tengamos las fotos salimos a buscar la guita. Bueno, así y todo se prendieron un montón. Conseguimos las fotos, tuvimos comité editor, elegimos, teníamos 90 fotos elegidas, ya listas. Empezamos a caminar. Probamos con la municipalidad, tampoco queremos mantener una continuidad con el mismo lugar porque institucionalmente no tiene ética ni coherencia pero tampoco lo tiene el hecho de mantenerte con el mismo lugar siempre. Sobre todo por ser una institución que abarca tanto a la ciudad y a tantos fotógrafos. De hecho, una de las fotos principales de la muestra, está el intendente en una situación delicada desde donde la mires. Y así y todo, la muestra la pagaron ellos, y estaban re chochos. Ese día estaba planificado que fueran todos, Mestre, Pancho (Marchiaro), no sé qué pasó justo en el momento de la muestra que tuvieron que cancelar por una reunión intempestiva ahí y no pudieron ir a la inauguración. Inauguramos nosotros y ya. No sé qué fue que pasó ese día y no pudo ir ninguno. Se nos cayó eso. Pero así y todo los locos se re prendieron, llevamos el material y dijeron lo hacemos nosotros ya.

## **¿Y en algún momento se pensó tener algún soporte impreso? ¿Libro, catálogo?**

S: Sí, nosotros fuimos a hablar con Marcelo Cossar, que fue quien nos recibió, con la idea de decir sí, tenemos este material. El tiró muchas alternativas. Nos dijo pensemos en otra forma de hacer una muestra que no sea esto, lo otro. Podemos hacer una proyección en el cabildo e imprimimos un catálogo. Esa fue una de las ideas. Busquemos otra forma para que viaje esto. Podemos hacer una muestra y una proyección. Una muestra y una charla. Podemos imprimirlas grandes, chicas, lo que quieran. Tráiganme una idea pero me parece que salgamos de lo lineal tradicional a ver si podemos encontrar otra forma. Él tiene interés en la fotografía y le gusta mirar, conoce de muchas cosas. Antes era el vice intendente, y ahora está cargo de la Secretaría de Comunicación Estratégica. El lugar estratégico por donde pasa todo lo que se ve hacia afuera de una institución, todo lo que se va a difundir pasa por él. Es como el área de comunicación y prensa, en la difusión todo pasa por ahí. Ahí está Marcelo. Tiró un montón de ideas, y nosotros nos quedamos con la más clásica. Dijo bueno, hay plata para la muestra y podemos

largar un catálogo pequeño que no implique toda la muestra sino que tenga diez fotos, para que la gente se lleve algo. Estaba buenísima la idea. No sé por qué no lo hicimos. Se hizo muy extenso el hecho de la impresión, se nos venía la fecha encima. Fue al final del año pasado, como todo medio apretado la última etapa. La muestra ya la teníamos, había que buscar alguien que diseñe el catálogo. Por ahí cuando empezás a conocer los modos sistemáticos de las organizaciones te encontrás con que, a la municipalidad por ejemplo le pasa algo que es que resuelve de un día para otro. Por ahí le pasó que sucedieron otras cosas y te pateó lo otro dos meses. Entonces las oportunidades las aprovechamos entendiendo de que la muestra estaba lista y bueno, vaya. Él mandó a hacer todas las piezas, tienen abajo un cintillo donde está el epígrafe el logo de la asociación, la municipalidad, etc. Las armaron en dos días y en tres estaban imprimiéndose. Y después pasa algo como lo de la muestra, es decir vas a inaugurar, pasa algo y te dicen no puedo ir. Uy, teníamos una cosa grande para que tenga mucha difusión y se nos cayó por eso. Bueno, con lo del catálogo fue algo así, largamos la muestra y algo pasó y no se hizo. Pero hubo muchas ideas, al final se concretó solamente con eso. No está exento a que en alguno de los otros lugares donde se va a ir metiendo, pueda haber un catálogo mínimo. O alguna cosita.

### **Y la muestra la del SEP, ¿era distinta o la misma?**

S: Es la misma, son las mismas copias. En la Casona estuvo como cuatro o cinco meses, hasta el verano más o menos. De hecho creo que en marzo la fui a buscar. Estuvo ahí y nos la pidieron unas chicas de la Universidad de Villa María para un Congreso de periodismo que había. Ahí nos la pidieron, estuvieron una o dos semanas, y vino para acá. Ya teníamos como varias fechas. Esta idea del SEP ya había salido hace un tiempo y entonces estaba como reservada. Había una intención de llevarla a Rio Cuarto también. Pero como surgieron varias fechas por esos lados, capaz que allá la postergamos para más adelante. Pero la idea es que vaya moviéndose por lugares donde están los socios, las ciudades grandes. Por ahora está ahí estancada, pasó lo del SEP que la habían pedido hace rato que querían moverla y tenían como vinculación con otros gremios. De ahí, iba a ir al SMATA que está a la vuelta, y de ahí a la CGT. Como que se iba moviendo por distintos lugares. Después de este conflicto que se decidió bajar dos o tres fotos, nosotros decidimos bajarla. Creo que les salió el tiro por la culata.

### **Tuvo mucho más difusión digamos...**

S: Por todos lados. Se armó un quilombo que tuvieron que pedir disculpas, yo aún no he recibido las disculpas formales pero escuché que iban a pedir disculpas en nombre del gremio por la intención de censura porque fueron comentarios y pedidos. Nos dijeron che hay que bajar. No, no se baja. Bueno, ¿hay que bajarlas? se baja toda. Entonces como ese fue el marco general.

### **Y esa repercusión a ARGRA Córdoba les sirvió un montón...**

S: Hicimos un comunicado a los socios, dijimos che loco pasó tal cosa, en repudio a esto tal cosa. Se empezó a compartir, la gente la empezó a replicar en sus muros, lo tomaron los gremios, los medios.

### **ARGRA Nacional también, investigadores sobre fotografía, otros fotoperiodistas...**

S. Dijimos ¡qué pasó! Nos empezaron a llamar. Sí por ahí como te decía en otro momento, no es una muestra contundente y relevante. Hay varias imágenes que son re fuertes y contundentes, y había como una cuestión ideológica. A ver el lugar donde se iba a exponer la muestra ya sabíamos no entraba toda. Entonces decidimos achicarla. Dijimos llevemos todo y vemos qué colgamos. Ya el día anterior nos dijeron. Nos fijemos qué fotos podemos poner que no sean tan fuertes en determinados lugares, que "no sean fotos bajón" nos habían dicho. Che loco, pero es una muestra de fotoperiodismo, hay algunas temáticas que son "medio bajón" y otras que no tanto. Entonces nos acomodamos, negociamos. El lugar

donde iba a estar expuesta es, para que te des una idea, como si fuera la sala de espera de un hospital. Porque el sindicato tiene en el edificio que está en la calle Corro, en la planta baja, muchos consultorios médicos. Entonces había muchos espacios que estaban buenos que eran salas de espera. Sí, entiendo que si no vas con una intención de ir a ver una muestra de fotoperiodismo y decir me voy a meter a ver fotos, me puedo encontrar con determinadas cosas. Ahora, si voy a atenderme al médico y llevo a mi hijo al dentista y me siento en la sala de espera y tengo enfrente a un negro que le está rompiendo la cabeza a otro, y estoy media hora mirando eso. Entiendo que no elegí eso y estoy mirando un cuadro durante media hora de algo que no tengo ganas de verlo. Ya porque la idea de ir a algún lugar de atención médica por lo general es medio bajón. Entendimos la consigna, entonces negociamos que en el área de las salas de espera se podían mediar temáticas de índole aledañas a la parte fuerte del fotoperiodismo, como por ejemplo una serie de retratos, cosas de la vida cotidiana, espectáculos, algunos reportajes. Era como más ameno para ese espacio. Pero en otras salas que eran más de ida y venida, como la sala principal, se decidió poner toda la parte política y más compleja. Entonces ahí estaban las fotos como más fuertes, el lugar era más de paso. Ahí pudimos negociar eso. Así y todo, en ese espacio, había varias fotos que no querían que estuvieran. De hecho, había una parte que directamente se decidió no ponerla porque también era fuerte, que era un reportaje fotográfico sobre el desalojo de Juárez Celman. Quedó una foto en las otras áreas pero la serie no se pusieron porque no nos entraban, no había forma. Había puerta, pasillo, tres metros con carteles para todos lados, puerta, pared, puerta. No había lugar. Sí en las salas de espera se armó, había quedado bárbara. El montaje había quedado bueno. Pero había fotos que ahí jodieron entonces se decidió bajar todo. Eso trajo como mucha repercusión, y ahora tenemos una reunión en el Museo de Antropología porque nos ofrecieron colgar la muestra ahí. Quieren colgarla toda y organizar charlas, un seminario, así que se fue para otro lado. Y después de ese evento, al replicarse por todos lados, quedaron como muy expuestos a nivel gremial. Rarísimo porque es un gremio con el que hay uno de los socios de ARGRA que fue el nexa con ellos, Osvaldo el marido de Irma trabaja hace muchos años con Luz y Fuerza y la misma gente de ahí. Los gremios y sus luchas siempre han estado acompañados de determinado grupo de medios de comunicación. Acompañas las luchas, los reclamos, manifestaciones, y de pronto que te aparezca algo así es muy raro, no sé. Tal vez ha sido algo muy eventual que no se dimensionó en la repercusión. Tampoco nosotros lo hicimos. Yo creo que este quilombo que hubo nos va a dar un puntapié para moverla este año y el año que viene tener otras cosas.

---

### **Entrevista 3 | Cora Gamarnik y David Schäfer**

Bar ubicado en Av. Gral Paz y 25 de Mayo

Sábado 7 de septiembre de 2019

**M: Marcos**

**C: Cora Gamarnik**

**D: David Schäfer**

M: Estoy escribiendo mi tesis, para Comunicación Social, y me interesaba trabajar en la realización de un producto sobre fotografía de prensa. Decidí trabajar la maquetación del primer catálogo impreso de ARGRA Córdoba, en función de intereses previos míos respecto al fotoperiodismo. Yo hago fotografía hace algunos años, trabajo también de eso pero no de forma fija, y me interesan mucho los estudios sobre foto. Por ello me interesaba rescatar aportes teóricos y sus perspectivas personales en torno a la idea del libro de fotografías, como soporte impreso de conservación y circulación de obra fotográfica. ¿Qué opinan en relación a ésto?

C: Yo creo que el papel tiene un lugar muy importante aún, especialmente como archivo, más que como lugar de circulación. Creo que la circulación es virtual, es digital, son otros formatos. Pero eso es efímero, y se pierde. Y las exposiciones son efímeras y se pierden. Entonces, ¿cómo hacer para que algo fotográfico permanezca? Y cómo hacer para que vos puedas ir a un lugar, y volver a ver. Creo que uno de los formatos es el libro de fotografías, y otro son los archivos fotográficos ordenados, y dispuestos a consulta pública. Digitalizados, con sitios web donde uno pueda acceder a esas fotos. Yo creo que esas son las formas hoy de preservación de memorias visuales. Lo otro son usos variados, en función de las coyunturas. Yo por ejemplo, compro todos los catálogos de ARGRA. Lo tengo como archivo. Es algo a lo que vuelvo, pero lo uso de esa manera. Y creo que se necesitan más sitios virtuales de archivo, que te muestren todo el caudal. Por ejemplo, que todas las muestras de ARGRA estén en un sitio donde vos puedas mirarlas, puedas estudiarlas, puedas encontrarlas por ejes. Y si pedís una foto en particular, te la den en alta, con los derechos registrados. Eso debería ser hoy, lo más común que exista.

**M: ¿Pueden pensarse hoy en día que hay circuitos de circulación y legitimación de la fotografía de prensa? Tomo como ejemplo la obra de Pablo Piovano. Él comienza mostrándolo en las redes, después consigue mostrarlo en varios museos, después llega a un libro. Va tomando distintos soportes hasta llegar a esta idea de la "obra consagrada" en un libro. ¿Qué piensan en torno a eso?**

D: A mí me parece que se puede hacer una clasificación en tres grandes lugares de los libros de fotografías: Uno, el catálogo de exposición, que comparto lo que dice Cora. Vinculado a la idea de archivo, que uno puede guardar para consulta informativa de acuerdo a lo que buscas. Después está el libro de artista, que sería que ese conjunto de fotografías que está en un libro, de acuerdo al orden, el tamaño, la diagramación que tenga, constituye una obra en sí misma, que por fuera de ese libro no es una obra sino un conjunto de fotos que hablan del mismo tema. Y por otro lado está el libro sobre el artista, sobre el fotógrafo, que puede hacer un repaso de su obra. Me parece que cada uno cumple funciones distintas, y también me parece que los espacios de circulación también definen el sentido de la imagen. No es lo mismo las imágenes en la web, con un comentario que provoque cierta polémica o debate, que la imagen puesta en una exposición o la imagen guardada en un archivo bajo un título. Una cosa es ver una foto, como ayer, en el contexto de una charla y otra impresa en un diario, en el momento histórico en que sale, con la duración que tiene desde que el diario se imprime hasta que se desecha, me parece que hay muchas cosas que interviene e introduce sentido y tiene que ver con eso: el lugar donde circulan. Eso es esencial.

**M: Y rescatando esta idea sobre los catálogos de ARGRA, de qué manera con la narrativa que presentan las fotografías, ¿puede pensarse un aporte la conformación de un imaginario visual de la sociedad?**

C: Me parece que no sucede. Es demasiado ambicioso y optimista. No creo que un libro, o un catálogo o una muestra... las narrativas visuales de una sociedad son algo tan amplio y complejo y vasto y contradictorio y más, que sería imposible que lo podamos contestar así. Me parece que hay que ajustar ahí. Incluso, no es lo mismo la narrativa visual de lo que sucede con la fotografía de prensa en Tucumán, Córdoba, en Bs.As., a nivel nacional. Entonces, no podemos hablar de narrativas visuales en general, me parece que sí hay algo que me gustaría decir y que trato de enseñar es que hay que hacer conocimiento situado. Esta foto, pero en dónde, en qué momento histórico, en qué publicación, este libro, esta exposición, cómo. Ahí se puede decir algo concreto. En cuanto a las narrativas visuales y la fotografía de prensa, y respecto a la legitimidad y circulación, creo que las redes son el primer lugar de circulación del fotoperiodismo. Los fotógrafos van, cubren los acontecimientos sociales y suben una selección a sus redes. Algunas, muy poquitas, se publican en algún medio. La mayoría no se publica en ningún lado. En las redes, se pierden en esa vorágine. Yo ahí siempre trato de hacer ese trabajo de, si veo una foto muy buena, republicarla, escribir algo. Para que viva un ratito más. Pero en las redes se te

escapan de las manos. Después de eso, está el tema de los casos más exitosos, que pueden transformarse en otras cosas. Vos mencionás a Piovano, él es uno en miles. Hay muchos de la calidad de Pablo, muchos buenísimos con trabajos que acá no se ven, no los conocemos, no llegan a ningún lado. Falta muchísimo ahí. Así como vos me señalas que en la UNC no hay reflexión académica sobre la fotografía de prensa, no hay mesas especializadas en comunicación que piensen esto, tampoco hay una valorización, un lugar donde vos puedas decir voy, hacemos seminarios, reuniones de discusión. Nos juntamos los que trabajamos estos temas en el país. No hay. Cada uno de nosotros hace lo que puede, sin recursos o muy pocos.

**M: Me interesaba también escuchar sus opiniones respecto a la importancia de la lectura de imágenes, en esta cultura contemporánea marcada por la superabundancia visual. Esta idea de aprender a leer imágenes, apropiarnos de ese acto, democratizar y conceptualizar un poco qué es leer imágenes. Entonces, desde los estudios del fotoperiodismo, cómo se piensa esto de leer imágenes en relación a la instancia de recepción y producción de sentidos. ¿Cómo ves que piensan los fotógrafos esto?**

C: En Argentina por lo menos prácticamente no había tradición de análisis de imagen. Muy poco, en alguna cátedra de semiología. Pero no hay libros de análisis de imágenes, de historia y fotografía, fotografía y antropología, fotografía y sociología, o sea, hay pocos libros de fotografía, o algunos catálogos. Pero esto que hacemos de escribir una tesis o hacer todo un análisis, no tenés canales de publicación. No hay editoriales que tengan líneas, colecciones de libros vinculados a este tipo de cosas. Ahora, en todos estos años hemos dado una gran tarea para que esto se empiece a ver. Hay una avidez enorme de parte de los productores visuales: artistas, fotógrafos, etc. Decenas de fotógrafos en todo el país, que sienten que tienen que ser más formados en torno a su trabajo, a las consecuencias de su trabajo, las distintas miradas. Entonces empieza a haber un movimiento también en el mundo editorial. Y en el mundo universitario, acá en Córdoba las materias que da David en la UPC. Lo que nosotros hacemos en la UBA. Lo que hace Julio Pantoja en Tucumán. Hay algunos núcleos pero todavía faltan años luz de desarrollo que hay en otros lugares respecto a estos temas. Y por otro lado también, muy a pulmón remando también sobre, ¿qué hacer metodológicamente con las imágenes? Y vos decís vivimos rodeados de imágenes. Yo te diría, vivimos rodeados de clichés, más que de imágenes. Es decir, de miles de imágenes que nadie analiza, que son estereotipos visuales, ¿no? Ahí hay una diferencia. Entonces a mí lo que me gusta es, en esa vorágine, decir bueno agarro ésta, es decir la quito de esa línea de montaje y me detengo a verla. Es un acto político, también lo hago como un acto de intervención en la coyuntura, porque no concibo un trabajo académico por fuera de la realidad en la que vivo, y la fotografía de prensa la estudio porque me permite estar en contacto permanente con lo que sucede en la actualidad. Me encanta la fotografía histórica, y trabajo sobre eso. Pero hay un acontecimiento y yo salgo a mirar qué están mirando las y los fotógrafos sobre eso. Y en ese caso digo, acá hay una y detenerte. Ahí hay un método a desarrollar, y ¿en qué te basas? No es que hay una regla, es tu propia mirada y tus potencialidades y limitaciones en el decir... pero también es, ver que hizo John Berger en mirar, qué hizo Sontag en sus libros, Roland Barthes, Peter Burke en sus libros, de ahí tengo un método. Yo leo a Gisele Freund y digo, yo quiero escribir *la fotografía como documento social*. Cuando hago mi tesis de doctorado, va a sonar re soberbio pero, yo la escribo porque quiero escribir *la fotografía como documento social*. Jamás voy a escribir como Gisele Freund, pero decía bueno vamos a ver el caso Argentino. Entonces, hay un mundo por hacer y no hay métodos, yo empecé a escribir cosas de metodología porque me topé con tanto desorden en mi propia reflexión que yo necesitaba ordenarla porque no tenía en qué basarme. Estamos todavía en un campo en emergencia, y todavía nos pasa de que hay pocos con quien dialogar. Yo por ejemplo no tengo con quién dialogar que haga lo mismo que yo en Argentina. Conozco alguien que lo hace en Brasil, alguien que lo hace en México, buenísimo. Me junto con esos dos, pero no es fácil hacerlo hoy. Pero leo sus libros y voy, a partir de ahí, armando mi propio camino.

**M: Me interesaba profundizar en la idea de la construcción noticiable del acontecimiento, si es posible pensar acerca de la construcción visual del acontecimiento a partir del fotoperiodismo.**

**Creo que es más fácil entender desde el sentido común que un acontecimiento se construye desde lo escrito que desde lo visual. ¿Qué piensan en torno a esto?**

C: Creo que las fotografías cumplen las mismas normas que el texto para las condiciones de noticiabilidad, con más exageración. Las fotografías cuando más espectaculares, mejor. Cuanto más raras, mejor. Y eso atenta contra los acontecimientos, porque muchas veces la más espectacular no representa en nada lo que sucedió. Las marchas del orgullo gay, me acuerdo. Sacan lo más extremo de la marcha, la foto más espectacular.

D: O también, muchas de las fotos que circularon de las mujeres.

C: O de los encuentros de las mujeres. De nuevo, eso tergiversa, hasta cuantitativamente cuál es la representación que hay en esos acontecimientos. Entonces hay algo ahí en los criterios de noticiabilidad visual que atenta contra la información más fidedigna del acontecimiento. Creo que ese es un problema que tenemos con la fotografía de prensa.

D: Sí, de hecho si ves la cobertura que hacen de todas las chicas ahí en la calle del museo de antropología, con una pantalla para seguir la votación. Vas a ver las fotos, y el estereotipo de esas imágenes atenta contra el mismo reclamo de esas chicas. Hay una paradoja que se produce, y es la que reproduce la voz del interior. Un tema aparte ese medio por toda la tradición fotográfica que tiene, con el antiguo jefe de fotografía que no está más, el mono Carrizo. Hay una cuestión muy curiosa de cómo hay que contar las cosas, ¿no? Y me parece que muchas veces esa forma de contar está por encima de lo que está pasando. A veces no tiene nada que ver. Creo que si vos analizas las fotos del mono Carrizo en la primera época, las fotos de los 80/90 de él, y ves las fotos que producen los reporteros mientras estuvo él como jefe, que se les imponía hacer vas a ver que es la misma escuela. ¿Cómo puede ser que no haya variado en 20 años? Que las mismas manifestaciones, un accidente, un político, se siga contando de la misma manera. Que haya una manera de contar por encima de lo que pasa, me parece que eso es un problema. Si vos hacés un chequeo rápido de LVI te vas a dar cuenta que es todo igual. ¿Cómo puede ser que se cuente de la misma forma?

C: Y es un poco esto que yo mencioné ayer en la charla que me parece muy importante: frente a la imagen cliché, la imagen que se hace automáticamente y sin reflexión, que sabés que el medio va a publicar, frente a eso, empezó a surgir una cantidad de imágenes que muestran un otro visual. Una otra visual. Yo ayer mostré un paneo de mujeres distintas, que antes directamente no se veían. Y ahora hay decenas de fotógrafos y fotógrafas buscando mostrar esos otros que no responden a esos clichés visuales, que no son los reales. Tampoco es la vida eso. Si bien con dificultad de circulación, con otros circuitos, hemos empezado a ver, y lo miro de manera muy optimista, en todos estos años otros tipos de imágenes que antes no teníamos posibilidad de ver. Y también es por la aparición de medios cooperativos, por la aparición de fotógrafos con búsquedas distintas...

D: Con posiciones políticas declaradas...

**M: ¿Y se busca una interpelación distinta con el sujeto fotografiado?**

D: Claro, y se hacen cargo también. Yo miro desde este lugar, esta es mi posición política. A mí me parece bárbaro eso. Porque eso te permite me parece, acompañar o resistir. Si yo no quiero ver esto, o no estoy de acuerdo, paso a otra cosa. Me parece que las imágenes cliché que dice Cora, están completamente desactivadas, y desactivan los hechos. No podés conocer algo a través de las imágenes. No tienen capacidad de contar, ya las vimos...

C: Sí, ya son obvias. Esas sí que son obvias...

D: Me parece que los ejercicios de resistencia vienen por el aficionado, las cooperativas. Ahí empieza a haber un poco de aire también.

C: Y además empieza a haber otro imaginario visual. Ayer mostré esas chicas jugando al fútbol todas embarradas. No sé si la vieron a esa foto. Me encanta esa foto. Esa foto habla tanto del hoy, las mujeres, las chicas...

D: Las adolescentes viendo el teléfono, la que mostraste.

C: ¡Esa! Son maravillosas esas fotos. Y son fotos que no podíamos ver en ningún lado. Y que nadie iba a ir a sacar. No encontrabas esos lugares donde sucedían esas cosas. Y ahora, a todo eso está corrido el velo. Decenas de fotógrafxs buscando y tomando fotos. Y gente auto fotografiándose y pudiendo mostrarse también de otras maneras. Y al mismo tiempo, estos nuevos espacios de horizontalidad y compartir, que permiten eso, con todas las limitaciones...

**M: Claro, y me interesaba profundizar en esto que dijiste ayer ya que no hubo tiempo, del juego entre modos de saber y modos de ver. ¿Qué más podrías decir en torno a eso?**

C: Me parece súper interesante que estudiemos eso. Como no hay un método para estudiar imagen, y yo vengo de las teorías de la comunicación, a mí me sirve mucho venir de otras áreas para pensar la imagen. Mi recorrido docente y de investigación viene de otras áreas. Y siempre está bueno eso, especializarse sólo en una cosa te limita. Entonces como yo vengo estudiando teorías de la comunicación, pensar desde Raymond Williams y Foucault y Benjamin, no es que sólo tengo lecturas de los cánones visuales. Y nada, vos lees las palabras y las cosas de Foucault, y él se pone a pensar eso: ¿cómo es que pensamos? ¿Cómo funciona el conocimiento en una época dada? Y entonces ahí se ve una conexión entre el pensar, el decir, y el ver. Lo que pasa es que mucha gente y muchos autores, se olvidan del ver. Entonces yo cuando lo leo, lo leo en clave de también ver. Entonces, cuando están hablando de que la palabra amplía nuestras formas, yo digo "y la imagen". Y por ahí ellos estaban pensando en otra cosa, y no de la imagen. Pero cuando yo le pongo la imagen cuaja perfectamente. Porque es siempre imagen y palabra. Y no hay una sin la otra. Tampoco la imagen sola. Uno mira una imagen y ya estás mirándola con palabras en la cabeza, las digas o no. Entonces, mi comentario de ayer tenía que ver con eso. Todo régimen de visibilidad implica una posibilidad de ver. Si vos amplias el régimen de decibilidad sobre esa visualidad, amplias también lo que vas a ver. Por eso digo, nosotros tenemos que ver a Macri bailando en el balcón, pero eso te lo meten. ¿Qué idea de política y gobernante te da? Eso te marca desde el poder un intento de régimen de visibilidad. Ahora, si vos le pones otras palabras a eso, se amplía lo que ves, aún, con las mismas fotos producidas por ellos. Entonces yo digo, ahí hay una pelea para dar, en la producción de imágenes de "esas otras", esas pibas con los teléfonos el día de la votación, es una pelea en la producción. Hay otra pelea que es en la recepción, que es bueno miremos la foto de Macri en el balcón, pero no sólo la miremos, ¿qué podemos decir de eso? ¿Qué le podemos decir a otros para que la miren? Para que la miren de otra manera. Un poco ese es el trabajo que me doy en facebook, o en un libro, es decir bueno, yo quiero mostrar cómo puedo leer yo una imagen, que tengo la posibilidad de poder sentarme durante dos horas, habiendo leído un montón. Yo laburo de eso, entonces vamos a abrir el juego para que otros miren también así.

**M: Y este régimen de lo decible sobre lo visual, rescato una pregunta que vos te hacías en tu escrito sobre "la reconstrucción de la historia del fotoperiodismo argentino" vos te preguntabas en un**

**momento que importa más: ¿la memoria del fotografiado, del fotógrafo, del editor de la foto?  
¿Cómo entra en conjunción todo eso?**

C: Yo aprendí que hay que analizar en cada caso en particular. Hoy recorriamos las calles de Córdoba y encontramos un mural por Malvinas donde está pintada una fotografía. Y yo ahí, que es la fotografía de la rendición. Yo, con esa foto, ¿qué había priorizado en su momento? El fotógrafo, que me cuente la historia y cómo circuló esa foto. Pero yo después con mucho tiempo pude encontrar al fotografiado, o sea al inglés que se rendía. Me cambió toda la visión de la historia, me complejizó un montón la foto y su análisis. O sea, en cada foto hay algo que te está diciendo desde dónde agarrarla. No hay una regla general. Sí hay parámetros generales, y yo soy de la idea de hacer lo más posible. Si podés ver al fotógrafo, si podés ver al editor, la circulación, lo fotografiado, la técnica con la que se tomó, si podés ver qué paso en la recepción, a mí me encanta verlo todo. A veces no se puede. Y además todo es un montón, si vos me decís a mí, bueno, lo más que se pueda contar. Pero con las imágenes que valen la pena, no cualquiera.

---

**Entrevista 4 | David Schäfer**

Museo de Antropología (Av. Hipólito Yrigoyen 174)

Miércoles 2 de octubre de 2019

**La idea de charlar con vos era tener un contacto con las personas que participaron en el proceso de selección de estas fotografías. Yo lo he conversado con Sebastián Salguero cuando lo entrevisté, entiendo que esto no surge de un proceso de curaduría sino de selección, de una cantidad determinada de fotos por fotógrafo que fueron enviadas en función de temáticas preestablecidas (deportes, conflictos, etc.) Me interesaba que me comentés sobre el proceso, qué recordás...**

D. A mí me invitaron a participar de la selección, yo creo que no hecho una curaduría ni mucho menos. No he tenido ninguna participación en cuanto a la presentación de la exposición. Sí a la selección de las obras, que en realidad termina siendo una selección que la comisión de ARGRA Córdoba termina por finalizar. En el momento en que a nosotros nos invitan a participar, que nos juntamos en el CEF con Anbal Mangoni, Alicia Cáceres y yo; estaba Sebastián como veedor, porque él dice que tiene obras. Pero nosotros a las obras las seleccionamos de manera anónima. Unos días antes nos pasaron todas las fotos que habían presentado los fotógrafos.

**¿Te acordás de qué cantidad de fotos eran aproximadamente?**

D. No pero te lo puedo decir, las debo tener en algún lado. De ese total de obras nosotros hacemos una selección, lo que plantea Sebastián es que se haga una selección anónima y nos pregunta por un criterio. ¿Cuál es el criterio, que todos tengan una participación o seleccionar las mejores? Entre los tres decimos que seleccionaremos las que nosotros creíamos que podían estar. Luego, hacemos la selección. Él nos manda un mensaje diciéndonos que había notado que habían quedado tres socios de ARGRA sin representación. Nos pregunta qué opinábamos acerca de que ellos estén representados por una foto. Es decir, una foto que no estaba seleccionada si la queríamos incluir. Yo no contesto ese mail, lo dejo pasar, y después me doy cuenta que deciden incorporar obras que nosotros no habíamos seleccionado. Que son, no recuerdo cuántas pero imaginemos tres socios. Yo no digo nada a eso, pero me parece que mi trabajo llega hasta ahí. No sé qué habrán dicho Anibal y Alicia Cáceres de eso, yo fui más respetuoso de la decisión que se tomó entre los tres en ese momento. Entonces hay fotos, que no te puedo decir cuáles son porque no me las acuerdo, de socios que yo por lo menos no elegí. Entonces, me parece que hay un esfuerzo por parte de la comisión, de incluir a la mayor cantidad de gente posible, pero más allá de lo que nosotros podamos decir. Casi que en ese momento lo que me surgió fue la modalidad de

cuando trabajaba en el diario, que es bastante curiosa y que tenía que ver con que vos podés hacer un montón de fotos, tomar decisiones sobre hasta qué parte del hecho mostrás, pero llegabas y si te tocaba que te tenías que ir antes, el que quedaba ahí hacía lo que quería con tu trabajo. Entonces era como un poco mentiroso o paradójico, ¿no? Por un lado había un aliento y una idea de que nunca perdieras el hambre y trajeras todo lo posible y que eras libre de hacer y decidir lo que quisieras, pero a la hora de decidir o de tomar las decisiones, "la decisión la tomo yo". Entonces vos decís pero, ¿cuál es mi parte? No, no consensuamos nada, la tomo yo. Entonces me pareció que era reproducir la misma forma, a mí no me gusto eso. Pero bueno, yo tampoco contesté ese mail, ¿no? Por ahí el silencio implicó que yo acepté eso. A mí me quedó esa sensación.

**¿Y es la primera vez que te encontrás con todo el resultado de esa selección montado en su conjunto? ¿Qué te atraviesa o despierta cuando las ves?**

D. Me parece que son fotos muy diversas. Me parece que hay fotos para mí interesantes, inteligentes. Hay otras que simplemente ilustran. Pero creo que tiene que ver con la forma de trabajo que tienen los reporteros hoy en día y, quizás, en el contexto local. Sobre todo en La Voz del Interior, que bueno, desde que cambió el jefe de fotografía quizás esté más aliviado, pero me parece que la forma de trabajo o la búsqueda sigue siendo la misma, ¿no? Y me parece que una búsqueda mucho más restrictiva, donde la creatividad pasa simplemente por buscar un artificio que te transforme una foto distinta. Yo creo que también la repetición y el trabajo diario te agotan. Te repetís a vos mismo. Pero también tuvieron ellos un jefe de fotografía que estableció un patrón y, cuando digo esto, hablo de él como patrón, figura dentro de los obreros o empleados; y también como patrón del modelo a seguir y ese es el cánón y eso hay que hacer.

**Y de qué forma ver también...**

D. De forma de ver y de contar. Pareciera que esa es la única forma de contar, ¿no?

**Me pareció, tal vez, que podía pensarse un paralelismo entre fotos que muestran y otras que cuentan, y son pocas las que cuentan y más las que muestran, en el sentido ilustrativo digamos. De presencia del fotógrafo o autor en la imagen, obviamente que lo hay en todas, pero digo, en subjetividad manifiesta en la imagen.**

D. A mí me parece que hay fotos que son hallazgos, que funcionan bien en un momento y que está bien, pero son fotos que a largo plazo mueren, son cosas y datos curiosos que aparecen. Encuentros curiosos que por ahí tiene el fotógrafo, alguien que entraba justo y te pasó esto, y es algo irreplicable, y por ahí escapas de ser representativo de la historia. Pero yo soy de la idea de que la imagen tiene que ser más densa. De hecho, es más densa y más compleja, ¿no? Entonces por ahí cuando simplemente se apela a esa cuestión más del hallazgo, la foto única o la viveza o maña para introducirse en un lugar, o posición que permita ver algo que no se vio, pero es un rasgo que dura un par de días. Me parece que yo soy más de la idea de la imagen que te quedas viendo, y por ahí de acá a un par de meses la volvéis a ver y le encontrás otra cosa, y pasan los años y le encontrás otra... Yo creo que es muy difícil trabajar esa imagen hoy en día, por la misma dinámica del trabajo.

**Y esa complejidad de la imagen, a partir de qué la ves, ¿al cruzarla con otras narrativas?**

D. Sí, totalmente. Cruzarla con otras narrativas. Y también de que el hecho no está en la imagen. El problema que tenemos es ese: el hecho no está en la imagen. El acto fotográfico no es reductor del hecho. En el momento en que vos captas una escena, se gesta una imagen, sí... pero implican un montón de cosas. Es interesante pensar que esa imagen que vos obtuviste es una huella de lo que pasó, no

solamente porque la grabaste en la cámara sino también porque estuviste ahí. Y si estuviste ahí, direccionaste la mirada, y con eso estuviste atravesado por un montón de cosas que hicieron que vos sacaras eso, y no esto otro. Y no estás hablando de la situación, sino de lo que vos hiciste. En muy pocos casos se habla de lo que uno hizo, cuando de hecho es mucho más fácil hasta por los mismos medios decir, nosotros estuvimos ahí, como que "el estar ahí" implica conocer, saber, tener una opinión más o menos entendida de lo que pasó. Cuando en realidad, lo que pasó implica un montón de cosas. Me parece que el reportero trabajando así, con esa dinámica, con el apremio del tiempo, pasando de hacer un ensayo de un ballet en el teatro San Martín, un accidente donde hay tres muertos y después un partido de fútbol, su cabeza implica que pase por un montón de emociones y tenga que razonar de maneras muy diferentes. Eso también implica que esas sean las imágenes que construye, yo cuando digo que por ejemplo a veces las imágenes son desechables, no tiene que ver con la capacidad de los fotógrafos de La Voz u otros fotógrafos, me parece que tiene que ver con la dinámica de trabajo, lo que opera, lo que se consume. Es una imagen que se consume y se tira. Para mí, no todas, pero me parece que esto también habla de cómo es (la muestra). Muchas de las imágenes que ves acá, son imágenes simpáticas, pero no sé si te cuentan un montón de cosas, no sé qué capacidad tienen de hacer que vos te preguntes cosas sobre eso que están mostrando.

### **De despertar preguntas, digamos...**

D. Claro, porque la imagen es como si te masticara todo, ¿no? Y te lo da para que vos hagas la digestión. Me parece realmente un uso pobre de la imagen en ese punto. Pero no son los fotógrafos a los que les pasa esto. Los fotógrafos son parte de ese dispositivo que también consume, el diario es un dispositivo de consumo. Te hace a vos como lector que consumas esa información. No sé cuántas veces te paras a reflexionar.

**Y hay intentos, tal vez desde trabajos como este (señalando la serie sobre Ramadán), de ir un poco más allá en contar ciertos hechos sociales. ¿Te parece que se logra eso o uno se queda en el camino? ¿Cómo te interpela?**

D. Yo creo que están los esfuerzos e intenciones. En algunos casos me parece que hay trabajos muy buenos, que te hacen pensar o reflexionar, y otros trabajos en los que seguimos en el modelo del diario, bajo el modelo del Mono Carrizo, esas historias ya contadas.

### **¿Estas "formas de contar" o tradiciones del viejo fotoperiodismo?**

D. Sí y con modelos ya conocidos. Parece que falta un poco de silencio. No todo tiene que ser digamos, impacto, adrenalina. A veces los silencios funcionan. A veces el trabajo con la luz funciona muy bien para recrearte un ambiente o un gesto para contarte cosas. Y no hace falta este artificio de poner la cámara en un lugar raro, o centrar la composición, o jugar con las líneas que hace como libros casi como de manual... Pero esas son opiniones mías. Yo, vuelvo a insistir, me parece que lo que estoy diciendo, es algo que he pensado durante todos estos años, y me parece que no sé si se puede llevar a cabo. Porque la dinámica del diario te come la cabeza. Es muy difícil pensar por fuera de eso. Porque es un corset que tenés ahí...

**Como mucho es darte tiempo por fuera de tu espacio de trabajo para buscar otras narrativas. ¿Cómo salís de esa presión sino?**

D. Sí, pero para salir de eso necesitas de alguna manera producir un giro en la concepción de la imagen, en qué es la imagen para vos. Porque, yo digo que es más fácil haber trabajado en proyectos de creación personales, en proyectos digamos artísticos, en el sentido de más reflexivos, trabajar sobre el tema en

profundidad, e ir al fotoperiodismo; que del fotoperiodismo, hacerlo al revés. Porque de ese lugar es casi ponerse práctico, entrar como en la dinámica de decir, cuál es la lógica del diario, es esta. Esto necesitan, que yo haga ésta imagen. Yo la hago. Pero del otro lado, vos haces una imagen que no sabes si es la imagen del diario o la imagen tuya. Y estás a veces en una confusión permanente. Porque no sabes qué imagen te impuso el diario y vos ya la naturalizaste como la imagen tuya, y qué imagen estás haciendo vos. Ese es el problema que tiene el diario, porque ahí vas todos los días. Ves todos los días imágenes, elegís las mismas imágenes todos los días, las ves publicadas todos los días. Tu éxito y tu fracaso pasan por las imágenes que están en lo cotidiano...

### **Y que responden a esa lógica que te imponen...**

D. Exactamente, entonces, cómo haces vos para dar un paso al costado y decir "giremos y miremos desde este lado", es muy difícil, muy... Mira las imágenes que tenés ahí al frente, te vas a dar cuenta cuántas veces las viste. Y hay otras que son hallazgos, entonces parecen interesantes. Pero por otro lado, también es cierto, que las imágenes producen efectos. También es cierto, como sea. Mirá las tres imágenes que censuraron, ¿no? Y te metes en ese lío, por esas tres imágenes.

**Esta cuestión de la censura recae entre medio del proceso en el que yo elijo trabajar con estas imágenes. Entonces trato, por momentos, de no esquivarlo y tomarlo en consideración, más allá de que uno puede pensar en cuestiones políticas por detrás de elegir mostrarlas, de un sindicato que predispone un lugar para exponerlas. Tal vez teorizar sobre la censura es algo más academicista y difícil de pensar y, es más fácil, decir "che, no pongan estas fotos acá" y no necesariamente "te vamos a censurar esta foto". Pero, ¿qué pensás sobre ese acto o el poder sobre las imágenes?**

D. Lo que me parece como un rasgo o gesto interesante, es que a alguien esas imágenes les molestaron. O esas imágenes molestan. Y me parece más interesante, porque si esas imágenes molestan me obligan a mí a preguntarme por qué y, a partir de ahí, empezar a analizar la situación. ¿Qué hace que esas imágenes molesten? No por la imagen misma. Esas tres imágenes, te habilitan a construir una polémica. Pero las imágenes no son polémicas ni nada, son las imágenes que hizo un fotógrafo, de hecho yo vi una crítica bastante destructiva que hacen sobre la imagen de Mestre llevándola (a Michetti), no sé si la viste en Facebook. No sé si es en la página de ARGRA o un grupo en el que anduvo dando vueltas, hay un fotógrafo que dice que la imagen es mala, descalifica al fotógrafo. También eso es interesante, ¿no? Cómo esa imagen habilita a juzgar a alguien por esa búsqueda. Volviendo al tema de la censura, me interesa más el efecto que puede provocar la misma censura, la imagen como disparador de un montón de cosas, más allá de valorar a las imágenes estas a nivel del contenido que tienen, si merecen o no, ser censuradas. Yo creo que lo interesante es que a alguien le molestó. Casi lo que te quiero decir es, valorar más el síntoma que el acto en sí. El acto en sí me parece que queda como en un segundo plano.

**Yo me preguntaba en estos días, después de haber visto todas las fotos en su conjunto, ¿qué códigos compartidos tienen? Pensaba: cómo atravesarlas a partir de una misma línea, y me surgía la idea de un mismo código estético, como respuesta a estas escuelas o modos de ver, "lo que debe ser" la fotografía. Se me ocurría eso, como un eje para atravesarlas, que a la vez tiene que ver con una idea de ética en la profesión a partir de la cual se posicionan los fotógrafos, que responden a esta escuela arraigada que mencionas. Se me ocurría un código compartido entre las imágenes que puede ser ese. Me interesaba preguntártelo a ver qué opinabas vos, si estás de acuerdo...**

D. Yo creo que hay una lógica de esta frase de un periodista, que decía "la imagen periodística es testimonio y acción". Y es lo que de alguna manera durante todos estos años se viene reproduciendo. Cuanto más tenemos ese entre, entre un movimiento que no alcanzo a completar, entonces se me ve el cuerpo un poco dislocado o atravesado por un imposible. La jugada esa de fútbol, esa de rugby, esta

idea de que justo el ojo encaja al lado de la pelota, que aparece dentro del terreno del hallazgo también. Porque es muy fortuito. Todo eso es lo que sigue llamando la atención. Pero esa es la imagen que se consume. La imagen rápida.

### **¿Una imagen cliché?**

D. Ni siquiera cliché. Es una imagen rápida, de consumo. Una imagen para que yo te la muestre, la tenga en el celular y te digo ¿viste esto? ¡wau! ¡qué bárbaro! y pasamos a otra porque listo, no me va a contar más cosas. No voy a indagar mucho más que eso. Pero esa es una imagen que está en todos lados, no solamente acá. Y por otro lado sí veo, como estas imágenes, la del obrero aquél, la de Tosco y otras que son imágenes con códigos como bastante repetidos. Pero son las imágenes funcionales al diario y les funcionan. Y me parece que, si me pongo del lado del reportero, hace bien su trabajo. El tema es también pensar si pueden contar más cosas que esas. Porque también, en este punto hay que ser honestos, a veces las cosas pasan muy rápido y simplemente tener un poco de reflejos y un buen equipo que reaccione a tiempo basta. Entonces, también preguntarse sobre eso. La de Schiaretto, el momento en el que se seca la transpiración. Bueno esta era toda una secuencia que tenía el fotógrafo, no recuerdo quién es. Pero digo, aparece ahí como esta idea del código que se repite. Para mí está en las imágenes del hallazgo, que es un nombre que le puse yo, y por otro lado, están estas imágenes que pretenden contarnos una historia o sumergirnos en una situación quizá social, que es una realidad distinta a la nuestra (señalando las de la serie del Ramadán). Ahí me parece que confiamos demasiado en las imágenes para contar eso. Yo creo que las imágenes cuentan una parte, pero esto que decías vos antes como de un cruce con otros lenguajes, hacer quizá un discurso más denso también ayude. Porque sino caes en confiar demasiado, que a través de la foto vas a contar cada parte de eso que está pasando. Cada momento. A mí me parece, vuelvo a insistir con los silencios...

### **Y con lo abstracto también, ¿no?**

D. Sí y asumir que no puedes contar todo, asumir de que la imagen es simplemente alguien incompleto, que es un disparador. A ver, si vos pudieras provocar con las imágenes que sacas todos los días lo que provocaron estas tres fotos en el gremio, para que sean censuradas en el sindicato, me parece que estaría buenísimo. ¿Con cuántas imágenes alguien reacciona? No reaccionamos con las imágenes porque estamos adormecidos, porque están desactivadas, porque son códigos desactivados. Por eso creo que más que pensar en qué códigos yo creo que domina eso, la imagen del hallazgo, la repetición de formas de trabajo, la confianza absoluta en que vos como reportero puedes contar muchas cosas. Yo creo que también hay que pensar en el límite. Hay que hacer también un trabajo casi como quienes hacen ciencias sociales, permanentemente viendo desde qué lugar está viendo el mundo. Enfocado más en el proceso de captación, que en la imagen que empieza a circular. Por lo menos para saber dónde estoy parado para contar. Estos trabajos pueden hacer eso (fotos del Ramadán), ¿no? Esto de introducirse a un universo y desde ahí.

**Pero a la vez responden a esta misma lógica de como si el fotógrafo no estuviera ahí, yo las veo y pienso en eso. Digo, no hay búsquedas de interpelación a partir de un retrato, como si fuera que se busca no aparecer...**

D. Igual, en algunos casos sí. En otros el fotógrafo está ahí en la niña que lo mira. El fotógrafo está ahí siempre. Está, por ahí preguntarse cuál es el lugar que vas a ocupar vos como fotógrafo es también una pregunta muy compleja de resolver. Si es simplemente mirar, voy a participar, me voy a hacer cargo de que estoy acá. No quiero participar pero obviamente estoy alterando toda la situación. Hay que ver, yo no sé cuánto tiempo le dedicaron. Son personas que yo aprecio mucho el Facu y Pedro, pero no sé cuánto tiempo dedicaron. Creo que logran imágenes fantásticas pero yo no sé si uno logra conocer eso a partir de las imágenes. Me parece que no deja de ser registro un poco rápido de la situación, y capaz

que le llevaron mucho tiempo. Pero creo que ese es un problema en sí de la fotografía. Hay un francés que dice que la fotografía como este instrumento de la modernidad, tiene esa lógica positivista, y si fracasó la lógica positivista y la modernidad, por qué seguir contando cosas a través de las imágenes como si estas pudieran contar verdades y tener un registro más o menos transparente de lo que pasó...

### **El carácter ilustrativo de la imagen.**

D. Totalmente. ¿Por qué no desactivarlas? Por qué no empezar a pensar que cuento historias desde el lugar que puedo. Desde el lugar que quiero. Y que las imágenes me sirven para unas cosas y para otras no. Yo creo que calificar alguno de estos trabajos como un reportaje clásico o no, yo no sé si puedo hacerlo. Sí puedo decir de que me parece que a veces hay demasiada confianza en el ojo del fotógrafo, en lo que el fotógrafo captó, y a veces poca reflexión desde ese lugar, desde donde se construyó esa confianza. El lugar de decir, cómo hablé con las personas que fotografié, cómo estuve ahí, qué pasó, preguntas así.

### **La fotografía como el proceso, ¿como una mediación entre lo que buscabas y lo que encontrás?**

D. Claro, pero es una mediación en la que en algún lugar tenés que ubicar al espectador ahí. No es solamente vos con el hecho. Yo lo que viví, lo que sentí en este momento fue esto. Acá están mis imágenes y son un puente para contarle al otro todo eso que viví. Pero sin embargo decimos no, lo que vamos a contar es el hecho. Pero la idea de la experiencia, muchas veces se resigna. No digo, vuelvo a insistir, de que el trabajo que tienen, esta impronta del reportaje, yo pueda decir que "está pasando esto", porque no lo conozco. Pero sí puedo decir que es muy difícil trabajar desde esa lógica. Porque lleva mucho tiempo. El tiempo que no te permite el diario. Por eso está atravesado por ese modelo, esa forma de contar. Yo creo que también hay que desmitificar mucho la figura del reportero, del ojo del reportero, siempre soy bastante crítico con Salgado, en realidad desde un punto de vista más provocador que otra cosa, con mis estudiantes. Hay un ejemplo que suelo dar siempre, uno de los avances en la película La Sal de La Tierra, donde durante todo el avance la voz que narra te va diciendo como que no es ir y sacar una foto sino que hay que estar ahí, permanecer, conocer al otro, compartir posiciones. Te lo está poniendo al fotógrafo en un esfuerzo para llegar a ese lugar, construir un lugar donde se pueda dialogar con el otro, que sería esta comunidad de los pueblos originarios con las que él trabaja, de una manera lo más horizontal posible. Porque desde ahí se llega a la esencia, la verdad. Y la imagen que va ilustrando eso es él, arriba de una montaña mirando hacia abajo, con un tele muy grande. A mí, lo que él mira, y lo que a mí me cuenta, yo no me lo puedo creer. Porque él es el protagonista, y él tiene el ojo, y el talento. Desde ese lugar yo no puedo dialogar desde una manera horizontal. Es casi para quedar bien, ni él mismo se lo está creyendo. Ni Wenders se lo está creyendo. Creo que esto un poco pasa, no le pasa a él solamente. Les pasa a los fotógrafos. Este lugar del yo ver, del yo tener esa "capacidad de". Que estaría bueno ponerlo en discusión a eso me parece. Es un poco complicado, por el modo de trabajo, lo que te exigen los medios. Y el estar tan metido adentro de un medio.

**Yo un poco notaba en las charlas con ciertos fotógrafos de prensa que ellos mismos ven a veces como poco profesionalismo dentro de su propio ámbito de trabajo. En el interior. A partir de esta convocatoria se toma mucho como ejemplo esto de que muchas fotos enviadas no estaban retocadas, no tenían nombre, referencias, sólo el nombre de archivo por defecto y nada más. Me sorprendía esta propia idea hacia adentro de que está poco profesionalizado el oficio. ¿Cómo lo ves a eso?**

D. Yo opino de que hay muchos fotógrafos que se forman con la escuela del ensayo y el error. Aprenden de lo que ven, de leer el manual de la cámara. De hacer algún curso, y tienen su talento y sus habilidades y trabajan de esa forma y se van haciendo un lugar. En algunos casos no se exige mucho, digamos. Y sí, puede ser. Yo me acuerdo de esa conversación cuando estuvimos evaluando lo de la muestra. Y me

parece que sí puede ocurrir eso, de hecho ocurre, en las fotografías del interior sucedía eso. Sebastián contaba que había tenido que mandar varios mails diciendo "decime de qué es la foto que mandaste". Sí, puede ser eso. Igual creo que hay una generación muy preocupada por debatir sobre la profesión y por revisar lo que está pasando. Ellos mismos hacen como su autodiagnóstico, estamos en esta situación. Entonces, queremos profesionalizarnos, aprender. Poner en discusión cosas. Creo que si en este momento, la gente que trabaja, no son ellos capaces de alguna manera de meter ese soplo de aire, no sé quién lo puede hacer. Porque, me parece que con el lugar cada vez menor que el reportero tiene adentro de los diarios, va a ser más difícil todavía.

**Me llamaba la atención de estas fotos, sobre los desalojos y estas también (las del Ramadán) son autorías colectivas. Se sale de la idea de la autoría personal. Es común eso dentro de los medios, ¿o no?**

D. No te lo podría decir yo. Yo tuve mi paso, no sé si llegué a los tres años. Y era impensable hacer algo colectivo. Pero impensable a nivel organizativo. No me hubiera pasado nada a mí, si me decían tenés que hacer algo con otro fotógrafo. Sí es curioso del nombre y del peso de la trayectoria del fotógrafo dentro del diario, y yo no sé si todos aceptarían trabajar con cualquiera. Porque el trabajo colectivo cuando diluye la autoría. Es un poco contradictorio. Si yo pongo todo el énfasis en mi ojo, mi capacidad para ver algo que quizá la gente, el fotógrafo común no ve, y construyo mi lugar, disputo mi lugar en base a eso, esos son mis recursos, difícilmente pueda renunciar a que soy yo el de los recursos, si comparto un trabajo con vos que quizás tengas otros recursos pero no los que yo creo que son los válidos. Yo veo que ahora aparece, Facu y Pedro yo no sé si tienen otros trabajos hechos así. Ahí me parece que aparece casi como un equilibrio. Es difícil también no pensar el tema de la autoría dentro del diario, porque la autoría es casi lo que puede sostener la fuente de trabajo. Porque si no tengo nombre, es más fácil sacarme. Creo que la autoría está ligada al talento y lo que soy capaz de hacer, pero sobretodo también no deja de ser una estrategia para conservar la fuente de trabajo, de permanencia... Un poco complejo eso de decir, bueno qué significa hacer fotos juntos. No solamente implica compartir la autoría sino ver qué lugar ocupamos en el medio los dos para saber si eso lo podemos hacer. No sé si esto se daría con un fotógrafo que recién entra. A mí se me escapa eso. Pero sí me parece interesante pensar la noción de autoría desde ahí. Si lo que se busca es una mirada neutral, para qué poner el nombre del fotógrafo, no? Cuando pongo el nombre le doy una identidad a ese ojo y ese ojo es el que me contó. Pero al mismo tiempo el fotógrafo le gusta que se lo reconozca pero al mismo tiempo le gusta también que en ese reconocimiento se diga qué es lo que pasó. Que él captó lo que pasó. Hay una paradoja ahí. Por eso digo, la noción de autoría viene por ese lado, pero también por el lado de la fuente de trabajo. Se me reconoce a mí, soy yo el que cuento las cosas, ¿como después salgo a decir que eso es lo que pasó? Porque fui yo. Vuelvo a insistir con la idea de experiencia, que es una idea que no se discute.

**¿Conocés algún intento de sistematización de fotografía de prensa hubo en Córdoba?**

D. En un momento, un grupo de fotógrafos en el que me acuerdo que estaba Daniel Cáceres, habían conseguido unos fondos para hacer un libro, no sé quién les iba a pagar, y andaban pidiéndole a los fotógrafos notas o fotos que ellos consideraran importantes en su carrera y querían hacer una especie de, imaginemos como darle un pequeño lugar en la historia del fotoperiodismo de Córdoba a cada uno de los fotógrafos. Después me parece que está el tema del Cordobazo, cuando se hizo como esa recuperación de los archivos, que se invitó a todos los fotógrafos. Y después no sé.

---

## Entrevista 5 | Alicia Cáceres

Museo de Antropología (Av. Hipólito Yrigoyen 174)

Miércoles 9 de octubre de 2019

**Me interesa a partir de mi trabajo rescatar la fotografía de prensa como una herramienta de investigación académica. Yo lo que planteo es la posibilidad de generar un anuario, a partir de estas fotografías que nos rodean, que permita su sistematización y archivado. Aún no está definido el soporte, pero trabajarlas en conjunto. Para ello me interesaba mucho rescatar la visión de las personas involucradas en el proceso de selección, aprovechando que las fotografías están expuestas alrededor nuestro, es una dinámica interesante (hablar sobre ellas). Por lo tanto, es rescatar aportes tuyos. Si podes empezar presentándote y contando cómo fue el proceso de selección.**

A. Mi nombre es Alicia Cáceres, soy docente hace ya casi veinte años en la UNC en la carrera de cine, allí estoy como asistente en la cátedra de foto, y como titular en la cátedra de montaje. Eso en la carrera de cine. En la Spilimbergo, en Ciudad de las Artes (UPC), he ido rotando por un montón de materias hasta que di con el placer de elegir la que me gusta. Entré desde teorías fotográficas, laboratorio, pasé por un montón de lugares. Estoy en un taller de segundo año que se llama prácticas fotográficas II, donde el eje es producir experiencias de prácticas colaborativas, allí vamos probando esquemas de agencia, de intervención artística. Vamos jugando. Como parte de eso juega la Noche de los Museos digamos. Y en otra materia de tercero, que es un taller de fotografía documental. Además también, en términos de producción, hago fotografía y hago cine, producción audiovisual.

**Y con respecto al proceso de selección de las imágenes de esta muestra, qué recordás acerca de las que quedaron seleccionadas, las que quedaron afuera, ¿cómo fue esa dinámica?**

A. Bueno, hay algo que seguro lo estás abordando con otros interlocutores más pertinentes, pero lo recupero como marco, que me parece re importante, que es la decisión de la muestra y la idea, surge como un modo de dar visibilidad a la producción, pero de darse visibilidad para sí mismos y para el resto y la comunidad en general, de la producción de la fotografía periodística del momento. Yo lo llamo, aunque creo que nadie lo llamó en esos términos, lo pienso como la idea de una pantalla abierta, como una foto en clave de muestra, una instantánea de lo que está siendo el fotoperiodismo en Córdoba hoy. Y eso en algún sentido tiene el anclaje, en términos de horizonte político e intencionalidad, en la comisión de ARGRA, que estaba replanteando un modo de manejarse de ARGRA (nacional), dentro de Córdoba. Era una comisión nueva, una comisión transitoria, reorganizando algunas cuestiones más del orden de trabajo y reglamento. En ese esquema, es que surge la idea de una muestra. Entonces, había ahí un punto que a mí me tensionó, en el buen sentido de la palabra, desde el principio, que era que si se hace una convocatoria abierta para darle visibilidad a la producción, está bueno que todos los fotógrafos que mandaran sus fotos tengan algún modo de presencia. Eso no fue un criterio inicial, cuando comenzamos a organizar la selección, pero sí fue un criterio que se recuperó después. Nosotros cuando cerramos la selección propusimos, insistimos, mis compañeros acordaron eso que yo llevé como una inquietud al inicio del encuentro. En ese sentido hubo algo que finalmente la comisión recupera. En esa primera selección hubo algunos fotógrafos que no habían quedado con fotos, y el horizonte no era decir 'vamos a hacer la selección'. De hecho eran cien fotos, era una muestra hiper amplia. Que se podía pensar en dobles formatos, más pequeños según las salas. Poder pensar exhibiciones más reducidas y más grandes. Entonces no era que ahí había una cuestión de la selección desde las mejores.

### **Claro, era más representatividad.**

A. Claro, pensando en que todos son laburantes que están en la calle. En ese punto, es toda gente con experiencia la que mandó fotos y en eso tenés una base común. Pero me parece que el horizonte en términos de búsqueda tenía que ver con armar una postal de lo que estaba siendo el fotoperiodismo. Y que eso sirve también, no sólo para una postal de que todos veamos qué se está produciendo en Córdoba, sino para consolidar también algunas de las relaciones, identificación de cada uno con su colectivo, ahí había también una cuestión que me parece que, después habría que revisar en términos de impacto, ¿no? Y que también seguramente mucha gente quedó disconforme como pasa en todos los lugares donde hay algo que se selecciona y gente que no acordará con los criterios. Más vale que todo eso estará igual, digamos. Pero me parece que había una intención que tenía que ver con un tipo de muestra, que no son todas las muestras, con ese criterio. No era un concurso, no era 'vamos a ver quiénes somos los mejores' de la producción local, sino decir 'bueno, aquí estamos, este somos el colectivo que produce, somos los que nos encontramos en la calle todos los días'.

### **Estamos haciendo esto...**

A. Claro. Me parece que eso estaba, que era una preocupación de la comisión. En la comisión estaba Facundo Luque, Sebastián Salguero, Irma Montiel, y no recuerdo quién más. Pero había una pregunta sobre el qué hacer en torno a pensarse como colectivo de trabajadoras y trabajadores, y esto tenía que ver con eso. Más allá de que después queda un material que está buenísimo, y que se hace visible y, paradójicamente, generó todo este revuelo con los sindicatos. Pero era un lugar donde hacer visible el colectivo de trabajadores y trabajadoras de prensa.

### **Y de alguna forma funciona como un intento de agrupamiento o sistematización de la fotografía de prensa en Córdoba, ¿vos conocés algún intento previo, desde ARGRA o alguna otra experiencia que recuerdes?**

A. Pasa que también hay una cuestión entre lo territorial, digamos. Habitualmente todos van todos los años. Hay convocatorias anuales de ARGRA casa central digamos. Que es para armar el anuario, el catálogo anual. Ahí sí el criterio es de tipo de concurso, qué es lo más efectivo, efectista, uno puede mirar desde muchos puntos con qué criterios se seleccionó. Y que tiene muestras en salas importantes, hay toda una cosa en torno al fotoperiodismo habitando los espacios de lo artístico. Como jugando esos lugares. Me parece que hay otra disputa de sentido ahí que tiene otro orden, que es esto. El fotógrafo que queda en el catálogo está jerarquizado, estás en las muestras en Buenos Aires, tenés el catálogo. Me parece que ahí hay otro circuito, más clásico si se quiere. Más tradicional, en término de cuáles son los recorridos, a ver veamos quiénes son los mejores y bueno, unos dicen quiénes son los mejores. En esta producción me parece que no era eso lo fuerte, igual conversamos un montón sobre las fotos, vimos también que ARGRA convocó a través de algunos tópicos, géneros, temas... Y después también revisamos un poco eso porque nos encontramos con que no había sido tan homogénea la presentación en los distintos ejes. Había muchísimo material en retratos y casi nada en medio ambiente, entonces había que revisar.

### **¿Recordas cuáles eran esos tópicos que se habían definido?**

A. Había, no sé si eran estos los nombres, algo como actualidad o la noticia del día, retratos, espectáculos, deportes, vida cotidiana, medio-ambiente o cuidado del ambiente, algo de ese orden... algo de ruralidad, y me acuerdo particularmente de esta de medio-ambiente que eran dos fotos, suponte.. Entonces con eso fuimos revisando que la idea no era que apareciera 'este es el panel de vida cotidiana' y este el de retratos. Aunque sí hay algo de eso que uno puede leer. Había algo que era series también,

ahora que veo estas me acuerdo (mirando las fotos del Ramadán). Pero bueno, también somos medio salvajes en eso porque, pienso por ejemplo, había dos series que tenían que ver con el desalojo en Juárez Celman, dos presentaciones. Nosotros salvajemente, porque ahí con todas las licencias armamos una serie que nos cerró mezclando dos autores, y no son dos autores que inicialmente presentaron. Esto de Pedro y Facu sí (el trabajo sobre Ramadán), eran en coautoría. Esto resultó en coautoría en el montaje digamos.

**Me interesa un poco ese aspecto. El tema de las autorías colectivas es algo que por lo menos a mí me es más fácil ver o pensar desde colectivos más nuevos, medios alternativos, pero pensar la autoría colectiva en fotografía a partir de medios tradicionales es algo novedoso, ¿cómo lo ves?**

A. Sí, sobretodo porque el trabajo es muy solitario. El trabajo del reportero o el fotógrafo en general, pero del reportero en particular es un trabajo en mucha soledad, que se puede resolver individualmente. Yo pienso, lo publicitario es solitario hasta que tenés una producción grande, y necesitas equipo sí o sí. Hay cosas que te marca la cancha la dinámica, pero el laburo del reportero es esto: mucha intuición, mucha lectura de situación, poder anticiparse a lo que pueda suceder y en eso también hay como un olfato o dinámica que se va construyendo individualmente. De todos modos, ¿dónde aparece lo colectivo? Cuando se editorializa, cuando se construye sentido en clave de ensayo, en clave de reportaje, pero donde hay una intencionalidad, donde hay licencias también. No en cualquier medio se puede publicar (colectivamente): Manifiesto, MAFIA, Subcoop... Ahí tenés que tener también una articulación entre el colectivo que produce y el espacio donde se edita... Pienso, muchas de las fotos grosas de la Irma Montiel o de los fotógrafos de La Voz, son fotos que nunca asoman a la luz de la edición, y a lo mejor esas fotos son las que después circulan en catálogos de ARGRA, concursos u otras cosas. Hay otras que sí, hay otras que cierran con todas sus formas por lo noticiable, por el impacto, por la síntesis del acontecimiento. Pero hay muchas otras fotos que son más potentes en términos de cuánto expresan la subjetividad del autor o autora, pero que no tienen cabida en la cobertura de la noticia con los criterios de prensa. Nosotros todavía seguimos teniendo medios locales donde la foto "ilustra" noticias. Donde no construye un sentido, donde no disputa, sigue siendo algo que ilustra lo que pasó. Yo a veces como que busco con esfuerzo qué noticia está jugando otro sentido, acá en lo local y en lo nacional también. Página 12 habilita otro juego en caminos de construcción... pensando en diarios tradicionales. Los fotógrafos tienen un margen distinto de construcción de sentido, que no quiere decir que los que están hoy trabajando para los medios más tradicionales en el circuito local no estén pensando en la construcción de sentido, sino que digo cuánto de eso accede al circuito de lo visible, o en dónde circulan. Pienso en La Voz, porque mi compañero labura ahí, pero ahí hay cosas que salen en lo digital que no salen en papel, porque lo digital tiene también ese carácter de lo efímero que habilita una licencia más... Es como para ir analizando todas esas dinámicas, ¿no?

**Yo pensaba de qué manera las imágenes generan preguntas, de qué maneras se construyen sentidos a través de la imagen, y pensando esta muestra como la idea de una "instantánea" del fotoperiodismo acá en Córdoba, también es una instantánea de las formas de trabajo (o construcción de sentido) que habilitan los medios acá en Córdoba. Esto de poder entrar en profundidad en el hecho. Tal vez son más imágenes que ilustran de las que cuentan, ¿porque no les da el tiempo?**

A. Claro, exactamente. La cobertura en la noticia es eso, vos salís con el listado de noticias y volvéis con todo eso sí o sí. Pero el margen de este tipo de trabajos, de los reportajes fotográficos, ahí les da un margen distinto. De pensar la serie, pensar las fotos en relación de sentidos con otras fotos, con un texto propio, hay como algunas licencias que pueden ir construyendo sentidos. Pero pienso, veo aquella de Irma, que empuja (señalando la imagen de Mestre empujando a Michetti tomada por Irma Montiel), esa imagen seguramente, ni siquiera lo tengo presente, esa imagen es una que no entraría en un circuito así.

## **Y menos en papel...**

A. ¡Claro! Yo pensaba, después de esta imagen, después de esta muestra, mucho después, se fractura Cambiemos en Córdoba. Ahí tenías la imagen editorial de esa noticia. Obvio que no la vuelven a poner en ese juego, pero esa imagen donde está Mestre casi tirando por la escalera a la Michetti, digo bueno, cuáles de esas imágenes se pueden volver a poner en juego en términos de archivo y en términos de licencias discursivas, irónicas y demás.. no hay medios en Córdoba que hagan eso. Pienso en La Tinta. Ahí sí se podría dar ese juego. Pensando en publicaciones.

**Claro. Y es una tarea también la de agarrar las fotografías y atravesarlas con otras variables. A mí, y esto es una opinión personal, me da la impresión de que hay más imágenes que ilustran y pocas que cuentan en profundidad pero tiene que ver con el tiempo de trabajo y la dinámica...**

A. Sí, el fotoperiodismo es eso. Y hay sobre eso, montones de tensiones y disputas sobre los lugares políticos y éticos que tienen que ver con eso. La cobertura de la noticia trabaja sobre lo efímero y la dinámica diaria de que un fotógrafo por turno esté en la calle y el otro editando. Incluso en La Voz del Interior, un diario que ha reducido su planta brutalmente. Entonces digo bueno, ahí lo que se cruza es la precarización laboral con varios cruces en términos de lo que se puede hacer, lo que se puede disputar...

**Y también en un contexto en el que los fotógrafos de prensa van perdiendo más peso en las redacciones. ¿Cuál es tu opinión? Rescatando que vos y tu compañero están muy metidos en esos debates... Siempre anclándolo desde Córdoba.**

A. Claro, creo que hay un sentido común que mencionan muchos reporteros locales que es que el fotoperiodismo está muerto. O que ya muere. Somos los últimos. El fotoperiodismo no va a vivir. Eso se dijo también del cine, de todo lo que está mediado por algún modo de tecnología. Muchas veces hemos escuchado eso. Me acuerdo cuando estudiaba cine, "el cine ya muere" porque era analógico. Pero yo sí disputo y discuto políticamente con muchos fotógrafos locales porque para mí hay algo que es central y que hay ejemplos en países europeos donde esa disputa se da de manera fuerte que es: lo que hay que disputar son las condiciones de trabajo. Y éstas tienen que ver con normativizar, más allá de todas las fragilidades que nos atraviesan, el modo, el pago, los estándares de publicación, con cada foto que accede digamos a una dimensión de publicación. Tengo un amigo exiliado en Suecia, que nos facilitó un montón la legislación de los suecos. Ellos tienen, por cada foto que se publica hay un monto mínimo (de pago). Después bueno, la jerarquía del fotógrafo puede ser que habilite mayores honorarios. Pero foto que se publica, por lo menos tiene que tener el comprobante de pago mínimo, que no es bajo en relación a costo. Entonces, pensémoslo en los diarios acá. Entre meter la foto que mandó el vecino, de la nieve en la mañana que nevé asomado por la ventana en su casa en pantuflas y tiró tres fotitos y... bueno, no mando a nadie para no pagar ni el remis. Total tengo esas tres fotos. Si esas fotos de baja calidad, precaria en su composición y demás, cuestan lo mismo que mandar al fotógrafo que tenés en planta permanente, el problema está resuelto. No van a publicar la del vecino salvo que la de vecino sea el incendio al que no llegaron, la noticia a la que no se accede. Porque con el discurso de que "todos construimos la noticia" pienso, no sé, canal ocho, el doce...

## **Esta idea del periodismo ciudadano...**

A. Exacto.. Se construye ese relato que en realidad es precarizar. Pero ahí me parece que la disputa tiene que ver con legislación, como en todo. Ahí lo que hay que disputar son políticas públicas. En la medida en que uno tenga esas certezas se habilitan posibilidades de traccionar otras disputas en términos de cómo se construye sentido, de qué usos tiene la fotografía, de cómo interactuar...

## **Y de cómo banalizamos todo el tiempo la imagen, ¿no?**

A. Todo, porque digo incluso, hay fotógrafos que van a cubrir una noticia, va el fotógrafo y tiene que pedir el teléfono para que el periodista haga la nota por teléfono, y otras veces va el periodista a hacer la nota y tira la foto con su celular. En la precarización es así. Entonces en la precariedad y fragilidad del laburo necesitan demostrar lo útiles que son, y otros lo hacen porque les mandan a hacerlo. Pero de cualquier modo se desdibujan todos esos límites del trabajo que tienen que ver con los reconocimientos de las especificidades. Después hay otra dinámica que también es compleja, pienso la lógica de trabajo de La Tinta, que arranca con manifiesto como colectivo. Manifiesto principalmente lo que proponían era una construcción política de coberturas con dimensión política, construcción del sentido explícito y demás. Pero en su momento germinal ellos se planteaban que vivían de otra cosa y no cobraban por su trabajo. También ahí hay una tensión, después se fue reconfigurando hacia lo que es La Tinta y hoy cobran por su trabajo. Y siempre en los circuitos más periféricos se establecen acuerdos distintos. Pienso en el cine y también pasa, igual trabajo igual salario. Los colectivos funcionan con esas dinámicas, ¿no? Pero bueno, ahí hay todo un juego que tiene que ver con que muchas veces las prácticas militantes también atentan sin querer contra las prácticas profesionalizantes, entonces hay como tensiones.

## **Y las búsquedas también son distintas... Pienso en las imágenes como resultantes de condiciones de trabajo o producción. Si uno ve las condiciones (o dinámicas) laborales del fotoperiodismo, tal vez en estas imágenes hay búsquedas de objetividad que en otros tipos de medios se plasman en una subjetividad manifiesta del fotógrafo en la imagen, ¿vos qué pensás de eso?**

A. Totalmente. A mí me gusta un texto de Nichols que se llama la realidad representada. Un texto sobre documental de cine, de audiovisual. Lo que plantea es una sistematización de modalidades de representación de lo documental. Yo lo trabajo mucho en foto pero porque a mí me parece que sirve mucho para pensar la foto también. Lo que plantea es que hay códigos de representación que pretenden dar cuenta de una construcción de imagen que alude a mayor objetividad donde no la hay. Pero desarma la idea del pretender acercarse a la objetividad, sino que es un código que lo que dice es que el enunciador es invisible o más visible, o muy visible. En ese juego trabaja, una modalidad que la llama observacional que sería cuando el enunciador no es visible entonces nosotros como espectadores entendemos que ahí no intervino. Sobre eso para mí construye un montón el fotoperiodismo. Después hay otra modalidad que también se relaciona, que es la expositiva, la más argumentativa cuando aborda ya el ingreso de la construcción de un significado un poco más editorial digamos. Pero para mí ese texto aborda el análisis de lo ya hecho. Te sirve para pensar la producción pero recupera un montón de producciones con regularidades y sobre ellas establece estas categorías. Pero básicamente el eje que articula ese texto es que una modalidad u otra responden al modo o cuán visible es el enunciador en la imagen, ¿no? Entonces en ese sentido sí, un diario hegemónico fantasea con hacernos creer que es invisible, que no interviene. Esto sucedió así, nosotros no hicimos nada, nadie modificó nada y te lo muestro tal cual es. Y después te escribo cualquier cosa a la par de esa foto. Ahora, otros medios que se posicionan como enunciadores parciales, intencionados, situados, con disputas explícitas, y en eso meto en la misma bolsa página12 y La Tinta, por decir, con estructuras distintas. En esos esquemas ahí hay un montón de licencias, rápidamente se te abren un montón de licencias narrativas, discursivas, estéticas, te habilita un montón de eso.

## **¿Y qué pasa con este tipo de trabajos para vos? (señalando el trabajo del Ramadán) ¿quedan entre medio de un reportaje clásico y un acercamiento a lo documental?**

A. Para mí sí hay una representación documental. Lo que pasa es que si uno piensa en la continuidad de esos trabajos, pensando en La Voz en particular, son trabajos que no disputan sentidos centrales. No lo digo por este en particular, pero pienso Nicolás hizo unos laburos de un luthier, hermoso trabajo,

pero no le disputa nada a nadie. En esos lugares tienen licencias, hacen todas las fotos que quieren, escriben el texto que quieren, se los publican con flores y qué se yo. Pero yo no tengo presente de que ninguno de estos trabajos, que sí tienen un tiempo distinto de producción, pueden ir varias veces, tienen esa licencia en el medio que está bueno...

### **Y tal vez ahí está la diferencia...**

A. Claro, exacto. Que les permite ir y tener otro tipo de contacto. Pero el tipo de trabajo que se abordan son más perfil cultural, ni social te diría. Poniéndole cortes brutales a eso digamos. Pero eso ahí donde políticamente es bien visto por todos los sectores, la Córdoba que lee y compra LVI no problematiza nada. Esto no es un reportaje de ese espacio.

### **Me interesa mucho lo que me contabas de que hicieron esta selección (hablando de las fotos del desalojo), porque pensaba que el medio había mandado a Nicolás y al otro fotógrafo a cubrir juntos, y digo, qué interesante que se comiencen a dar estas dinámicas...**

A. No, y por eso digo que es una salvajada porque Nicolás no se ofendió, no sé cómo lo recibió el otro (risas)... pero tiene su modo heavy que te amontonan las cosas... lo que pasa es que en esas series había como una reiteración de algunas de las imágenes de cada uno, y los dos habían puesto el foco en personajes distintos, entonces eso permitía como diversificarlo en un solo reportaje fotográfico. Pero eso no pasa. En general no es lo que hace ningún medio ni jurado ni selección de nada. Pero el tipo de muestra habilitaba eso, porque el objetivo era ese. Quiénes somos qué estamos haciendo. Eso es lo que iba de fondo.

### **Y a la vez, en las entrevistas que hice a algunos miembros de ARGRA, era interesante cómo daban cuenta de cuando se hizo la convocatoria para esta muestra, muchas de las fotos que venían sobre todo del interior de Córdoba, no tenían nombre ni referencias geográficas. Eso daba cuenta de un cierto "poco profesionalismo hacia dentro de la profesión" en palabras de ellos mismos. ¿Vos cómo lo ves?**

A. Lo que pasa es que tiene que ver con las estructuras, yo pienso si en los medios de Córdoba, el fotógrafo va y cubre la noticia y busca el teléfono, vuelve, edita las fotos... Es absolutamente comprensible que en los medios más chicos... eso es precarización. Y creo que eso es aprendizaje, en un rato, no se cambia. Lo que sí se cambia es esto, que vos veas tus fotos con las de otros tipos que están en la calle tal vez ocho horas, sí te cambia. Me parece que estar formando parte de esta serie sí, produce mucho más. Lo otro bueno, es administrativo. Es más engorroso ordenarlo, pero no más que eso. Pero sí me parece que se pueden referenciar los distintos fotógrafos de distintos medios y de distintas estructuras de producción en un mismo colectivo me parece que sí, es clave y es un aporte. También pienso que, no tengo idea en qué anda la comisión en este momento, no sé si harán otra convocatoria...

### **Tengo entendido que ya empiezan a pensar en otra convocatoria y selección...**

A. Claro, porque también pienso que esto (la muestra) está bueno en la medida en que no sea algo cristalizado y permanente. Es esto, es una instantánea de ese año. El año que viene vemos en dónde estamos. Y el otro, y así...

### **Por otro lado tenemos la cuestión de la censura y los sentidos que se prohíben circular a partir de estas fotos. ¿Qué pensás de eso?**

A. Me parece buena la reacción (de ARGRA), es también marcar la cancha a otros espacios. Para mí está buena la reacción de decir, ¿sabes qué? Desmontamos todo. Que es un bajón desmontar cuando ya montaste pero me parece que estuvo bien, que fue una reacción rápida. Que se viera un impacto fuerte, que después se fueron conociendo algunas de las hipótesis de porqué no querían que se montaran esas fotos.

### **Y que posibilitó otros espacios de circulación...**

A. ¡Claro! Pero también pienso, no tiene que ver con la muestra, en algunas de las tensiones de ARGRA... nosotros organizamos unas charlas en la UPC este año, unas jornadas de fotografía. En la charla de prácticas profesionales dentro de la fotografía, hubo algunas preguntas de gente que estaba muy incómoda con los reporteros, porque eran recientes los despidos en Clarín. Ahí se cruzaron un montón de tensiones porque bueno, quien estaba antes a cargo de ARGRA era uno de los despedidos y había mucho malestar. Había mucho cruzado. Pero de cualquier modo, yo pienso que ahí durmieron, porque en realidad a vos no te importa todo lo que corra, lo que les correspondía era reaccionar rápido. Y les corresponde porque son un colectivo que representa, sino no representan nada. En ese punto, más allá de que no sean un gremio, te corresponde pronunciarte. No se tiene que consensuar, ese día argumentaban que no hubo consenso. Eso no se consensúa, debería ser un protocolo instantáneo, yo no necesito preguntarles a todos los reporteros si están de acuerdo que nos pronunciemos en contra de los despidos.

### **¿En ese momento no hubo ningún comunicado oficial?**

A. No hubo y el reproche inmediato fue ese. Y está bien, que los tensione. Y me parece que esta respuesta de bajar la muestra tiene que ver con un aprendizaje luego de eso, les implicaba tranquilamente poder haber bajado dos fotos, si uno lo piensa en términos de practicidad. Pero está bueno que bajen la muestra, que se repudie eso. Más cuando el circuito era de sindicato, no está bueno. Está buenísima esa itinerancia que iban a tener en tres espacios, que terminaba en la CGT. Pero bueno, me parece que la práctica a todos nos va tensionando, modificando, posicionando. Me parece que estuvo re bien como respuesta, porque sino las fotos que molestaban al SEP eran invisibles, no iban a tener ninguna relevancia...

### **Y saliendo del espacio físico e ingresando al espacio virtual, tuvo una repercusión importante...**

A. Claro, y en el SEP con la circulación acotada de un sindicato, que son tus afiliados y un poco más... Ahí me parece que durmió el SEP. Me parece que está bueno marcar la cancha igual a sindicatos que tienen esas prácticas.

### **Me interesa retomar lo que conversábamos recién, a raíz de los despidos que hubo de los trabajadores de Clarín afiliados a ARGRA en Córdoba, ¿en ese momento no hubo un pronunciamiento entonces?**

A. Se pronunció ARGRA nacional. No se pronuncia Córdoba. De todos modos hubo una reacción de ARGRA, pero a mi criterio yo decía cómo no va a repudiar la comisión local. Sí, te corresponde. Y ante cualquier amenaza eso debería ser un protocolo, ante eso se reacciona así y no hay individualidades en eso. Lo que se defiende es la fuente de trabajo, las condiciones de la profesión y su reconocimiento. Me parece que ahí hay una cuestión que debería saltarse, puentear todas las tensiones que uno trae de las relaciones interpersonales con otros. Me parece que eso ya es como otro plano. En relación a la muestra, me parece que ahí sí funcionó. Más allá de los autores de las fotos que se iban a bajar, ahí hubo una reacción rápida, ni se consultó, se tomó la decisión entre quienes estaban montando, y ya. Y funcionó.

**Y esta muestra, ¿te parece entonces que es un intento de potenciar ese reconocimiento de los trabajadores de fotógrafos de prensa? cómo dan pelea al periodismo ciudadano y al reconocimiento laboral...**

A. Es que para mí es el modelo de país. Es la presencia del Estado. Para mí no hay una disputa individual, menos con un gremio frágil como es el CISPREN. Pienso en todas las veces que hubo acciones más fuertes perdieron los trabajadores, en COLCECOR hace unos años, en otros medios donde los trabajadores que dieron más la disputa terminaron en la calle la mayoría. Entonces digo, no es un gremio fuerte que va a bancar y respaldar. No es ese el contexto. Además de que siempre ha sido un gremio pequeño. Pero más allá de eso es un gremio frágil. Me parece que sí hay una disputa a construir, que es un resguardo legal. Que claramente no es este el contexto, sí me parece que hay un trabajo pendiente de los fotógrafos, que es ir pensando la forma de eso. Creo que el Mariano Paez es el que más le interesa ese espacio de construcción. Pero me parece que ahí hay un camino a disputar, a construir, y que tendrán que ir consolidando viendo cuáles son las necesidades que tienen como colectivo sobre la marcha y para mí el horizonte es ese. De cualquier modo, si bien es cierto que la muestra ayuda para la visibilidad en la comunidad y en determinado rango de la misma, porque también son circuitos de salas, muestras, museos, es acotado... A mí me parece que hay un impacto a medir que puede ser más importante en términos de consolidación interna, no por esta muestra porque me parece que puede ser un comienzo de eso y uno puede reproducirlo en futuras ediciones y demás. Pero me parece que ahí hay un horizonte para pensar que cuando rebote para adentro también va a rebotar para afuera. Ahí hay algo que tiende a ligar más el colectivo en los mutuos reconocimientos, a limar esas distancias o esas asperezas... Un montón de cosas que tienen que ver con la precarización, y me parece ahí hay mucho laburo para hacer. Reconocerse y valorar positivamente todos en su propio trabajo y con el del otro. También lo individual implica mucho estrellato, hay perfiles re distintos... pienso mi otra área fuerte es el cine, que habilita otras prácticas grupales que tienen que ver con que uno no filma solo nunca, salvo que hagas cine experimental. Y es una cosa constitutiva de la práctica, entonces en lo fotográfico para mí si bien, en los reporteros, hay un cuidado común en la calle, que para mí eso es un valor en lo colectivo. Tanto si no tenés una foto y te paso una, como en el resguardo cuando las situaciones son más densas, como bancar las esperas cuando tenés que hacer dos horas de espera hasta que venga algún personaje... todo eso creo que sí genera este clima de camaradería y solidaridad que es la potencia a laburar en términos de reconocerse como colectivo.

**Y pensando en actividades organizadas desde ARGRA, la muestra anterior de intervención en espacio público "No Somos Enemigos" no apuntaba a esta conciliación como sí apunta esta. ¿Son distintos usos de las imágenes?**

A. Claro, la otra muestra respondía directamente al después de esta foto (señalando la de Emanuel Balbo cayendo de la tribuna de Belgrano), y a la disociaciones entre los que están en piso y redacciones y los que están en la calle. Había un nivel de exposición que generaban todos los muñecos que hablaban en pisos y redacciones y no estaban en la calle, que fragilizaba un montón, el rol del reportero y muchas de esas cosas puestas en juego. Y estaban pensando eso, cómo trabajar la idea de violencia no solo en el fútbol, me parece que ahí hay algo, un trasfondo de eso. Pero esta me parece que responde muy al momento de decir, a ver qué hacemos, quiénes somos, qué queremos, y que por momentos tienen como más claro, visible esos horizontes y por otros no tanto. Pero tiene que ver con eso, con ir construyendo un lugar común.

**¿Y es posible pensar de qué forma se idealiza un receptor ideal de estas imágenes? Pensando que son hechas desde medios tradicionales.**

A. Sí, suponte esta era parte de una serie (señalando la del Alzheimer). Quedó esa foto suelta y no la serie. Entonces había una cuestión en la que uno puede pensar a quién apunta más claramente.

**Pero algo así por ejemplo (las fotos del Ramadán) no vuelve a la comunidad de la cual surge...**

A. No, para mí eso está pensado para un público... abrir a la ciudadanía en general un plano de intimidad que puede pensarse ahí, pensarse allá (fotos del desalojo en Juárez Celman), que es a lo que uno accede de lo íntimo, de lo particular.. Que no es ese el horizonte en general de los medios, digo, algunas licencias te habilitan eso. Y también aquella serie, la de Jorge Rojas (de Sebastián Salguero) digo ahí también había algo que recuperaba este detrás de escena, la cosa más íntima y menos espectacular de los personajes públicos. En ese caso es un personaje súper público pero el ojo está puesto en algo de la intimidad, el detrás de escena, lo que él sostiene más allá del show. En esto no (fotos del desalojo), pero es algo a lo que no accedemos, salvo que milites en algún espacio que funcione como soporte de eso. Y acá (fotos del Ramadán) porque es población minoritaria, la intimidad de la comunidad a la que no accedemos y de los que no participamos... en ese punto me parece que está puesto. Pienso algo de Urkupiña había, ahí también aparece pero que en general se piensa en un público estándar. Pienso yo, que no accede cotidianamente a esa realidad, que no forma parte. Más allá de que si formas parte te ves y la identificación funciona, pero en general están producidas para acercarle a un otro distante una realidad de la que no participa. Que en alguna medida si le quitamos un montón de sensibilidades de por medio, la noticia también pretende eso, te muestro de primera mano de lo que vos no participaste. En algún punto ahí, sintético, despojado de todo, pero entre eso y lo documental con más acceso a las subjetividades de los retratados y demás, hay una línea que los reúne: acercar realidades y compartirlas con otros.

**Y a la vez es interesante porque la propia labor de los fotoperiodistas en los medios tradicionales imprime una forma de contar y ver las cosas, que no sé cómo se trabaja eso en la búsqueda de una mirada personal. ¿Cómo pensás que puede salirse de ese canon establecido para contar las cosas? Es como un modelo impuesto...**

A. Yo en mi experiencia docente lo abordo en términos de cuándo el enunciador comienza a ser protagónico. Me parece que uno puede pensar, protagónico no porque se coma la realidad pero sí en la medida en que de algún modo el sentido que se construye es la explicitación de una mirada sobre la realidad. Y esa se puede construir con resoluciones estéticas particulares o con modos de aparecer en cámara, o con criterios de diseños compositivos particulares, lo que sea... ahí tenés mucho para laburar en términos de recursos. Pero me parece que entre un reportero que va a cubrir una noticia y cubre la noticia de síntesis que incluye contexto, temporalidades, sujeto y acción; también tira en el mismo momento algunas fotos...

**Para uno mismo...**

A. Claro, ese "para él" son fotos que bueno, a veces entran algunas, a veces se cuelan algunas y otras no. Todo el tiempo uno está tirando esas fotos, lo que pasa es que un reportero no puede volver al diario sin las fotos que le garanticen la noticia en sus modos clásicos de síntesis de la realidad. Me parece que ahí hay algo para laburar y que sobre todo es lo que te da una posibilidad de una construcción más estilística si se quiere o más autoral, me parece que tiene que ver con el tiempo y la madurez que uno puede ir habilitando en los propios temas. Aunque el tema te surja después en edición. Muchos de los grandes reporteros han tenido ensayos que no es que lo lograron como un "ensayo", sino que encuentran esas recurrencias en sus coberturas y después eso se constituye como una obra. Y laburaron todos los días cubriendo noticias a los bifés, pero en el archivo personal aparecen líneas de continuidad que pueden dar otro sesgo, otra subjetividad o sensibilidad puesta sobre alguna realidad. Hay otros trabajos que uno labura yendo ochenta veces al territorio, voy ochenta veces sin cámara para construir un

vínculo, después saco la cámara.-. Son trabajos en los que uno puede dedicarle un tiempo. En la misma prensa, pensando en la labor del reportero, hay muchos ensayos clásicos como Elliot Erwitt suponte, que sus ensayos salen de edición fotográfica. Encuentra recurrencias en su producción, evidentemente había algo más inconsciente que cubría siempre algunos temas en particular. El ensayo de los perros y sus dueños, ese sale de archivo, no es que el busca... se encuentra con que tiene muchas fotos de perros con sus dueños, y eso después es un libro. Hay mucho de eso que pueden ser temas que resuenan, que emergen de distintos modos, por ahí algo de eso se puede ir haciendo síntesis, que no es el mismo modo de alguien que labura sólo la práctica documental como elección, pero me parece que no es algo que esté imposibilitado para un reportero... Porque además el serlo te da un intuición, un manejo intuitivo con el equipo que no te lo da ninguna otra práctica. Estar muchas horas con el equipo, te da una resolución intuitiva y eso es alevoso... Ser reportero o hacer sociales. Yo siempre insisto en que hay mucho desprecio por la cobertura de sociales en el estudiantado y yo digo que eso te da una práctica que no te la dan otras cosas, en ese punto para mí, y no es uno debe conceptualizar y después ver qué hace con el equipo, el equipo debe ser algo que te fluya. El equipo, lo retórico, y todo lo que lleva con él. Entonces me parece que hay como esos dos juegos.

**Y una última pregunta, ¿vos conocés intentos o instancias que hayan buscado sistematizar o trabajar con fotografías de prensa en Córdoba? Algún intento de armar un libro, alguien que haya intentado juntar fotos de prensa para algo en particular. Experiencias trucas o que se dieron...**

A. No sé particularmente como recorte específico de prensa o de foto de prensa, pero pienso, yo trabajé varios años en los inicios en los archivos del CDA, Centro de Documentación Audiovisual de la Nacional, que tienen colecciones fotográficas y recuperan períodos de canal 10, del Ocho, del Doce, colecciones de fotógrafos, han recuperado lo fílmico, pasado a digital, a video o foto. Y mantienen los archivos con criterios de conservación. Y eso se ha constituido como un espacio de referencia en términos de que hay mucha gente que va llevando sus materiales, que arrancó con el trabajo específico de "Tres años de noticias televisivas de canal 10"; después del Doce, van haciendo convenios con distintos canales. Pero hubo un trabajo primero que fue sistemático de recuperación de archivo fílmico, y luego se empezó a recuperar fotos, y luego se fue constituyendo como un lugar a donde el que tiene un archivo personal lleva y deja el archivo como patrimonio del CDA a cambio de unas copias digitales. Hay como distintos acuerdos, no en términos de libros. Ellos han publicado algunos pero no conozco que tengan algo que pretenda ser abarcativo, pero sí me parece como un espacio de producción y reflexión en torno a la conservación y recuperación de materiales. Es un foco, un faro... Después solo me acuerdo algunas muestras de ARGRA, pero que son las muestras donde había locales integrados a la nacional... No me acuerdo de otras experiencias específicamente sobre fotoreporteros... Después tenés otros espacios en la Nacional, muestras de la carrera en Cine... pero no es prensa y es estudiantil, es otro perfil como recorte.

---

**Entrevista 6 | Pedro Castillo y Facundo Luque**

Sábado 2 de noviembre de 2019

P: Pedro Castillo

F: Facundo Luque

**Me interesa conocer de ustedes cómo ingresan al diario o al fotoperiodismo, más allá del medio actual en el que trabajan, cuáles son sus inicios con la fotografía de prensa.**

P. Yo me vine a vivir a Córdoba en 2004, soy de Catamarca. Estudiaba física en el FAMAF, hasta que un día me crucé por La Metro, pasé por ahí y me llamó la atención el edificio. Resultó que ahí daban fotografía, y siempre me había gustado la foto desde algún punto de vista pero nunca me había decidido a estudiar. Así que ese año 2006, me anoté en un curso. Venía medio con un quilombo en la cabeza por la facultad y di con un curso de fotografía, con Elsa Torres, y la verdad que fue una bocanada de aire. Terminé el curso y dije: quiero hacer esto, me quiero dedicar a esto. Así que al año siguiente me anoté en la carrera de foto, y la cursé. En 2010 terminé de cursar y en el transcurso de 2008 nos conocimos con Facu a través de un foro de fotografía. En 2010 para el trabajo final hago una caminata campesina, en la que Facu se une conmigo y ahí empezó un poquito el tema de la fotografía documental. Ese fue mi trabajo final de la carrera. En 2010 ya venía confeccionando un portfolio, después de haber tenido con David Schäfer clases de fotoperiodismo, ahí me di cuenta que eso era lo que iba a hacer de fotografía. En septiembre u octubre de 2010 llevé el portfolio a La Voz del Interior, a una entrevista con el jefe, el mono Carrizo. Y bueno, lo vio al portfolio y le gustó. Me dijo que quizás me llamaban para el verano, una suplencia. En noviembre me avisaron que iba a hacer pruebas para ver si estaba todo bien. Y así fue, entré con una suplencia de 4 meses. Y el 31 de marzo se terminó, ahí quedé sin trabajo unos meses hasta agosto, que se jubiló un fotógrafo y me llamaron a mí. Hugo Allende se jubiló y me llamaron y quedé trabajando. Así fue el comienzo.

F: Yo arranco, como te dice él con una carrera muy parecida. Yo arranqué haciendo cursos, estudiaba abogacía. Como él, mi novia un día me dice que quería hacer un curso de foto y la acompañé. Después seguí haciendo cursos, y todo autodidácticamente, pasé por todas las escuelas de Córdoba haciendo algo siempre. A Pedro lo conocí y hubo mucha afinidad porque a los dos nos gustaba el fotoperiodismo, la foto documental. Los dos éramos muy fanáticos de la fotografía junto con otros amigos que tenemos en común. Nos juntábamos una o dos veces por semana a hablar de foto, salíamos a la calle a imitar fotógrafos que nos gustaban. Yo también empecé a armar mi portfolio de fotoperiodismo y me inscribí en la Spilimbergo, hice un año y mi señora quedó embarazada. Yo estaba buscando laburo, trabajaba en dos estudios jurídicos. En eso me entero que él había ido al diario a presentar portfolio, me comentó cómo era. Y dije bueno, yo me tiro al lance ahora porque necesitaba laburo porque ya iba a ser padre. La verdad que no me veía listo, estaba recién empezando la carrera. Y bueno, me mandé. No me fue tan bien como al Pedro, el mono (Carrizo) me destruyó el portfolio. Yo pensé que no iba a entrar. Y ese verano nos llamaron a los dos juntos a hacer la suplencia. Hicimos cuatro meses y empezamos a querer laburar juntos.

### **Y cuando ingresan a esa suplencia, ¿eran los más jóvenes dentro de la planta?**

F. Sí, seguimos siendo los más jóvenes. Somos los últimos. Los más jóvenes deben tener 50 años. Antes estaba Martín Baez, que debe tener 45 años. Yo entré por el Seba Salguero, que se fue del diario. Ellos fueron la última generación que había entrado, después entramos nosotros. Pero hicimos una suplencia. Yo entré en marzo de ese año (2011) y después Pedro en agosto. Y después no entró más nadie desde diciembre de 2010.

P. Esas fueron las últimas incorporaciones a la planta de fotógrafos de La Voz. Y no creo que vaya a haber más...

### **¿Y cómo fue su adaptación a la estructura del medio? Hay un modo de contar las cosas, un modo de producción de fotos atado a un discurso mediático y a cánones de cómo mostrar la realidad... Que tal vez no es el mismo que la forma que tiene uno de contar las cosas por fuera del medio...**

F. Fue un choque muy grande. En realidad si te pones a ver, el medio en sí no te pide nada raro. Pero a la hora de hacer foto no te piden nada específico. No tan explícito. A nosotros nos pasó de tener un jefe muy particular. Este guaso sí te achataba, no por una cuestión del medio sino de él, de su estética, de su

forma, lo que habrá aprendido él. Empezó limpiando pisos, y fue haciendo una carrera dentro del diario, y de pronto fue jefe de fotografía. Su visión era absolutamente nada que ver a la nuestra. Nosotros venimos con otra cabeza, más del estudio, de mirar, de la calle, de tener otro contacto con la gente. Él tenía otra concepción de la fotografía.

### **¿Y cuál era esa concepción de la fotografía?**

P. Él tiene una visión muy arcaica, de cómo aprendió. Él como que se tropezó con la fotografía digamos. No es que fue a buscar la fotografía porque era lo que quería hacer. Él estaba limpiando vidrios y uno de los fotógrafos dijo vení pibe te vamos a enseñar un oficio, y bueno. Entonces su visión es desde una mirada vieja, si vos agarras los diarios viejos de La Voz, es muy conservadora su mirada. Y tiene algo que a mí siempre me hizo mucho ruido, de esa cuestión de la pobreza, no sé qué problema tendrá pero como que a todo le imprimía esa cuota de lástima. Es como que la resaltaba siempre por sobre la dignidad de la persona.

F. Y después tenía una cuestión de armar la foto, todo el tiempo. Si vos hablas con él te va a decir que no, pero la verdad era lo que nos pedía.

P. Nosotros cuando veíamos las fotos de él, en cierta forma uno lo admiraba, veías el diario y decías ¿cómo hizo esto? Pero cuando lo conocimos, en mi caso particular, fue poco a poco una decepción, como fotógrafo y como persona. Me fue decepcionando.

### **¿Él ya se jubiló?**

P. Sí, ya se jubiló. Ahí te cae la ficha y decís, ah esta foto que está tan buena, la armaste, así cualquiera te hace una buena foto. Básicamente él tenía un recetario digamos, lo cual te achata. La marcha se cubre así, la conferencia de prensa, así, los retratos son así. Entonces él tenía ese recetario para resolver las cosas y quería que vos lo apliques siempre. De hecho, vos ibas a una conferencia de prensa y era la típica foto de costado con los tipos al lado, ibas a una entrevista y el tipo siempre posando, nunca espontáneo. Los brazos cruzados, mirando a cámara. Ibas a una marcha y había que levantar la cámara, y así. Siempre tenía su recetario y él no salía de ahí. Era algo que lo aplicaba hace 30 años. Nosotros veníamos de ver muchos autores no sé, Martin Parr, veíamos que había un nuevo documentalismo, un nuevo fotoperiodismo si se quiere, los libros de ARGRA, y entonces chocábamos. Ibas a una marcha y estabas preocupado porque tenías que hacer la foto que convenza a tu jefe. Por lo menos a mí, me costó muchísimo la forma de poder romper con eso. Y empezar a hacer cosas que me gusten a mí en la medida en que estoy trabajando. Creo que el último año, recién pude empezar a hacerlo.

### **Eso iba a preguntarles, cuándo creen que encontraron esos "respiros" o esos espacios donde salirse de los moldes del diario.**

F. Hago una salvedad. En el fotoperiodismo, cuando vos tenés un trabajo tan diario y tan rutinario, parece que no pero es bastante rutinario, vos te haces de esa herramienta de decir, bueno esta nota ya sé cómo la resuelvo, la foto es ésta. Era lo que él nos imponía. Lo que pasa es que vos llegas a un lugar y lo primero que haces es asegurarte una foto como para tenerla. Después de ahí vos ya empezás a buscar otra cosa. Antes nos quedábamos en eso, la receta y nada más. Pero es como que te da esa herramienta, la tienen todos los fotoperiodistas. Decir bueno, cómo resuelvo esto en pocos segundos y ya que tengo esto asegurado, me pongo a ver si encuentro otra cosa, si hago la diferencia.

P. Nosotros tenemos el ejemplo de Seba Salguero. Él podía, quizás en ese momento tenía la cantidad suficiente de años que nosotros tenemos ahora en el diario. Tenía como 10 años. Él iba a la nota, la hacía y traía otras cosas que le gustaban a él.

### **Y esas otras fotos, ¿no encontraban espacios de publicación?**

P. Y él buscaba, como que lo puenteaba al jefe, y hablaba directamente con el editor de la sección ciudadanos, por ejemplo. Le decía che tengo esta foto. Por ahí lo convencía, y la publicaban. Y ese puente al jefe...

F. Y se fue por eso el Seba, esa dicotomía de no poder hacer eso que él quería y ni siquiera proponer. Ahí nos encontramos nosotros, que veníamos con todas unas ganas y nos encontramos con esa pared, tradicionalista. Nos afectó, hasta inclusive corporalmente. En la salud.

### **¿Cómo fue eso que les afectó en cuestiones de salud?**

F. Yo estuve con picos de presión alta, muy estresado. Y después estábamos en un momento en que no queríamos saber más nada con la foto, si nos decían andá y atendé un kiosco vas a ganar la misma plata, íbamos. Estuvimos re mal. Nos juntábamos acá a hacer terapia. Entre nosotros. Cada vez que nos juntábamos era para hablar de lo que nos había pasado en la semana, del Mono.

P. Nuestros amigos no se querían juntar con nosotros porque era sólo hablar de eso y hacer catarsis. Estábamos muy asfixiados, con la cabeza quemada, no queríamos saber nada con la fotografía. Yo estuve con bastantes problemas de salud, físicos y mentales. Recién ahora estoy empezando a superar esas cosas. Dos años y medio ya.

### **¿Carrizo se fue entonces cuándo?**

P. Marzo del 2017.

F. Ahí pasa otra cosa. Nosotros entramos justo en medio de una transición del diario. Porque nos tocó vivir todos los cambios del diario. Lo más rápido. El primer gran cambio fue cuando los fotógrafos pasaron de analógico a lo digital, por decirlo así. Los fotógrafos venían del laboratorio y se chocaron con la era digital y fue una cosa complicada. Cuando nosotros entramos al diario, todavía se mantenía esa estructura que era el jefe de fotografía, el editor de fotografía, después estaba el co-editor, y después los fotógrafos. Nosotros llegamos justo cuando empezaban a sacar las fotos con el celular, para mandarlas rápido al diario, con las transmisiones. Inclusive a los dos años que entramos nosotros empezaron con el tema del video y editarlo, que también fue una ruptura grande. Un cambio y una estructura a romper. Que no que sí, y bueno, bueno un poco más de plata por ese tipo de cosas. Hace dos años el diario, por el tema de la caída de las ventas y la especie de mutación en la que se encuentra el diario en sí con la web y el papel que ya no se vende y no va a salir más. Se le empieza a dar más bola al video, y se empieza a menospreciar un poco más nuestra profesión. Se empieza a dar mucho más valor a la figura del "corresponsal espontáneo", del choreo de la foto, la "gentileza". Entonces se empieza a deteriorar nuestra profesión, y a menospreciar. Se crea un departamento de video, que antes eran los mismos fotógrafos. A gente que ya estaba en el área de fotografía pero se dedicaba más al video, lo sacan de nuestra sección y lo ponen en otra sección, con gente de video en un estudio de video. Y a nosotros, el mono Carrizo se jubila, lo jubilan o lo que fuere. Y ya no tenemos más jefe de fotografía. Sino que pasamos a estar dentro de una sección que se llama arte. Tenemos una jefa, Soledad Solís que es jefa de arte.

P. Cabe destacar que esa sección de arte, es un área de dos en las cuales está dividido el diario. Es producción y la otra directamente arte, que normalmente no producen.

F. No nos consideran generadores de contenido, ni nada. Está en los otros, ahí está video y la redacción. Nosotros, por otro lado, no seríamos generadores de contenido.

### **¿La fotografía no genera contenido informativo hoy en día para el diario entonces?**

F. No. Sí, lo generamos. Pero ellos no lo consideran. Nosotros lo hacemos.

### **Claro, yo hablo desde las estructuras que se generan desde el diario.**

F. Sí, yo hago la aclaración porque vienen los jefes de otras secciones y te piden a vos que generes. ¿Trajiste el dato? ¿Hiciste esto, lo otro? Es hasta una exigencia pero en los papeles, nosotros no generamos contenido.

### **¿Y qué incluye la sección de arte?**

F. Arte incluye diagramación, video tipografía, diseño, calidad y corrección, y archivo. Ahora publicidad y clasificados.

P. Y fotografía está ahí, con diseño, con clasificados, archivo. Las demás secciones no serían en principio generadoras de contenido. En esa mega sección, que se llama arte, está fotografía. Del lado que no genera contenido. Del otro lado, sí está video, redacción y tiempo real...

F. También el diario web, porque es como que se separa un poco. Y después están todas las secciones de Vos, mundoD. Que son como dos secciones aparte de la A: política, internacionales. Después está mundoD, la revista de deportes; y Vos, la revista de Cultura. Todo eso es redacción, incluido Redes, Tiempo real y Video.

P. Toda esa sección, en los papeles, genera contenido. Y nosotros los fotógrafos fuera de los papeles generamos mucho más contenido de lo que genera video. Video te hace uno cada seis meses.

F. No solamente que nosotros le producimos toda la cuestión de imagen y media a los distintos grupos, aparte de marketing, porque también hacemos cosas para ellos. Nosotros laburamos para todo el diario. Aparte de eso, generamos nuestro propio contenido. Traemos información nueva que no estaba en el diario. Producimos el contenido. Para MundoD, vas y haces un partido, pero aparte le traes una historia de vida. Traes algo que consigas vos...

### **¿Por ejemplo el trabajo de Ramadán o los boxeadores?**

F. Claro, eso ni hablar. Estamos muy menospreciados. Ahora hace unos meses empezó a cambiar un poco porque se han dado cuenta que producimos mucho contenido. Y han empezado a ver el tema de la calidad fotográfica. Hasta hace un tiempo no importaba la calidad fotográfica sino la inmediatez.

P. Cuando se va el Mono, retomando eso, se va y nosotros quedamos con una jefa, la de todo arte, esa mega sección, y una coordinadora que vendría a ser la jefa de fotografía específicamente. Las dos cambiaron ese chip de hostigamiento que tenía el Mono para los fotógrafos. Ahora directamente te mandan a hacer la nota, te la asignan y no te dicen nada.

F. A lo sumo se coordina algo propio de la nota.

P. Antes te decían Nota con Vanesa Durán, la que tiene joyas. Ella tiene un lugar donde tienen todas las joyas, metete ahí y vas a ver un lugar con todas las joyas colgadas, que abra las cadenas y saque la cara por ahí. Y vos veías que la foto era horrible verdaderamente.

F. Había hasta lugares que no conocía y te hacía la foto imaginándose cómo era el lugar. Pero vos llegabas y todo eso que te decía no existía.

### **Estabas obligado a reproducir esa forma de contar...**

P. Sí, y a veces no había forma de hacer eso que él quería, y después no se lo podías explicar. Yo estuve treinta años en la calle te decía, entonces frente a eso no podías hacer nada.

F. Al final siempre usamos los espacios para hacer catarsis (risas). Ahora cambió con la jefa de fotografía, confían en que vos vas a hacer tu laburo, que sabes hacerlo porque sos un profesional. Entonces confían en vos. A lo sumo hay un arreglo, te dicen che, de los 5 entrevistados hay sólo tres a los que tenés que hacerle fotos nada más. Ese tipo de cosas.

P. Claro, pero ya no sobre cómo tenés que hacer la fotografía. Eso fue muy interesante, porque uno estaba tan acostumbrado a esa manera en la que teníamos que hacer foto, que te digan cómo hacerlo, y estar sugestionado yendo a la nota preocupado porque sabes que no vas a poder hacer lo que te piden, que a mí me costó empezar a probar algo distinto. De a poco iba empezando a probar cosas nuevas hasta que agarrás ritmo con eso, salís y traes otra cosa. Lo de Ramadán, vamos a hacer esta nota.

¿Cómo surgió lo del Ramadán? ¿Fue un encargo o propuesta? ¿Cuáles fueron los tiempos de la producción? Dentro de la muestra se podía ver como un trabajo con tiempos distintos a los que te impone la rutina de la inmediatez del diario...

F. El Pedro fue a hacer una nota a la mezquita de Cofico y cuando vino de ahí me dijo che no sabes la luz que hay en ese lugar. Pegó buena onda con el sheik, me mostró fotos y nos enamoramos de la luz. Eso caracteriza a la estética de la serie nuestra.

P. Cuando fui a hacer la nota de Ramadán, un año antes de la serie, aún estaba el Mono...

F. Pasa que a nosotros se nos ocurrían millones de ideas, y siempre chocábamos con él. Siempre había un no como respuesta. Después, al año cuando nos dijeron que nos iban a dar más tiempo para hacer cosas, el Pedro propone que hagamos algo sobre el Ramadán, que nos había gustado por la luz. Nos dijeron que sí, fuimos a la Mezquita a hablar y al principio no entendían bien cuál era la idea. Y ahí arrancamos a laburar, un mes y un poquito más.

P. Empezamos unos días antes del Ramadán, porque fuimos a hablar. Ponele una semana antes. Y después estuvimos yendo todo el mes del Ramadán, inclusive hasta el último día.

### **¿Y hacían fotos los dos juntos en el lugar?**

F. Vendimos todo el combo completo con foto y video, entonces los dos hacíamos foto, y los dos hacíamos video, y los dos hacíamos entrevistas. Nos entendemos muy fácil, porque sabemos laburar juntos.

P. Fuimos puliendo una forma de trabajar. Él sabe más o menos qué me gusta hacer a mí, yo sé más o menos qué le gusta hacer a él. Nos vamos complementando casi sin hacer una planificación.

F. Gran parte de nuestro portfolio lo hemos hecho juntos. Los dos trabajamos con las mismas focales, 35mm los dos. Usamos poco tele, ya cada uno se para en un lugar y sabemos quién tiene la mejor luz, quién tiene la mejor toma. Ese se dedica a hacer la foto y el otro hace un poco de video. Lo que se ve en la muestra es la parte de la Mezquita, pero el trabajo también abarca tres personajes: el Sheik, Zuzú y una pareja, que ambos son convertidos ahora hace poco. Con los tres estuvimos en su intimidad, a la hora de la oración, de romper el ayuno, también estuvimos laburando ahí los dos juntos. Una sola persona para hacer todo eso es un bardo, nosotros estamos acostumbrados pero no igual no resolvés todo bien.

P. El trabajo de la muestra es una versión muy acotada, porque el trabajo original no fue tanto sobre Ramadán sino sobre las intimidades de estos personajes en el mes de Ramadán. Cómo lo viven ellos, acompañábamos los caminos a la Mezquita.

### **Y ese trabajo encontró un lugar para publicarse dentro del diario.**

F. Sí, dos páginas del número cero, el suplemento de cultura del diario. Producciones culturales desde el diario. Escriben escritores, se arman ensayos. Ahí, la jefa del Número Cero, es muy abierta con estas cosas y le copan, entonces ella nos da dos páginas, que es mucho en un diario, muy significativo. Y bueno, el laburo se explyea en lo que es internet, el video...

¿Y respecto al uso de los textos con las imágenes, es usual que las fotos siempre van acompañadas de epígrafes? ¿O hay una predisposición a dejar que la imagen cuente por sí misma sin necesidad de un anclaje textual?

F. Está muy menospreciada la foto, es muy testimonial. Pocas veces, y algunos editores lo entienden que la foto cuenta algo por sí misma. Hay una tendencia en el diario a elegir siempre la foto más testimonial.

P. A mí forma de ver, un error al que se incurre demasiado en el diario, es que el epígrafe siempre te está contando lo mismo que te dice la foto. Entonces, es como redundante. Y eso pasa siempre. Y ahora, surgió una pequeñísima sección, que se llama En Foco, con fotos curiosas que podés hacer en el mismo día. Primero era solamente en el newsletter, vendían a los suscriptores y ahora sale en la Página 2, en una porción pequeña del diario. Y ahí, hay una editora que se encarga de ponerle un epígrafe, por lo general es siempre un chiste que hace o alguna cosa así. Y la verdad que es bastante feo cuando ves la foto. Le ancla un sentido que podría ser totalmente otra cosa.

F. A nosotros nos da bronca eso, a veces colocan unos textos que te querés morir. Una foto que deberían destacar de los fotógrafos del diario... muchas veces te cambian el color, te la ponen en blanco y negro. Primero eso, y segundo te ponen un texto que a veces es más grande que la foto, que dice cualquier cosa que nada que ver. Yo casi no participo y me da bronca porque les destrozan las fotos. Para mí es un menosprecio total. Las fotos deberían salir publicadas grandes y sin texto. O un texto que no repita lo que dice la foto o trate de agregarle un sentido que no fue la intención del fotógrafo, porque ni siquiera es él el que lo escribe.

P. Ese es el tema, si te dijeran entregame la foto y buscá un epígrafe, bueno. Buscas la vuelta para no poner algo zonzos. Pero el epígrafe lo escribe alguien que ni siquiera sacó la foto, muchas veces ni sabe. Esa cuestión debería dejarse sola para que la complete el lector cuando ve la foto, que complete e interprete la idea como quiera.

F. A veces también renegás porque pegan lo que quieren en la web. Pero las galerías de fotos las hace uno, vos haces el laburo de elegir las fotos, ordenar, cortar y dejar con la composición justa, porque la web tiene otra relación de aspecto. Y ahí sí le podés poner los epígrafes que vos quieras, ahí se respeta un poco más.

P. También por lo general, los cargadores de notas en la web son más nuevos, entonces a veces pasa que por alguna razón te cambian el orden de la foto. Vos le habías puesto un orden pero las suben como ellos querían.

F. En ese sentido, la jefa nuestra se encarga de modificarlo cuando pasan esas cosas.

P. Creo que los medios en la versión papel intentan economizar espacio. Es muy raro que te den dos páginas, por el costo que conlleva. Desde que tenemos una jefa nueva, si vos tenés un trabajo que lo desarrollas por tu cuenta, lo valoran y te dan un espacio. En la web bueno, en la web vale todo. Si querés video, galería con fotos, no hay costo. Entonces se valora el trabajo que podés hacer.

### **O se potencia con otras narrativas.**

P. Si, como que todo va hacia una nueva forma de contar las cosas. Si vos innovas en ese sentido se valora mucho, Facu con los videos que hace lo valoran bastante porque tiene una vuelta de rosca que no se ven en los videos del diario en general. El papel hoy por hoy es caro para el diario, está casi muerto, y nosotros ya empezamos a apostar más para la web, pensando en eso.

F. A nosotros hace un año en las reuniones de fotografía nos pedían inmediatez, no importaba la calidad. La idea era sólo inmediatez. Vos, donde estés, sacá con el celular y mandá. Mandame cualquier cosa pero mandame ya. A nosotros en un principio nos daba cosa, tratábamos de pasar la foto de la cámara al celu y mandar eso pero ya era una cuestión nuestra de cada uno, porque abajo sale tu nombre. Pero eso, a medida que pasó el tiempo y más cercano a esta fecha, ha cambiado esa directiva de la empresa. Ahora la directiva es cuidemos la calidad. No descuidemos la inmediatez pero cuidemos la calidad, manden fotos hechas con la cámara, tomense un tiempo para editar en el teléfono y mandar lo que va a salir. Va empezando a cambiar la concepción, y a partir de trabajos como los que hemos estado haciendo, hemos reivindicado a nuestra profesión como productores de contenido. A mí me parece que está cambiando un poquito cómo nos mira la redacción a nosotros.

**Respecto a la idea del periodismo ciudadano, esta dinámica que a muchos medios le interesa de publicar la foto del teléfono antes que mandar un fotógrafo a cubrir algo, ¿ustedes qué opinan desde su visión como trabajadores del medio?**

F. Yo creo que la mirada hacia nosotros está cambiando desde la redacción, eso no quiere decir que todo eso no se use ni lo valoren. Si vos tenés una foto del fuego apagado, más allá de que la composición sea buena, y tenés una que te mandó alguien, aunque esté movida pero con el fuego prendido, seguramente van a publicar esta última.

P. El tema del corresponsal espontáneo es como que trasciende a La Voz del Interior y a todos los medios. No se puede ir contra eso. A veces uno tiene que tratar de estar en todos lados y de ir. Creo que el mayor desafío de los medios no es luchar contra el corresponsal espontáneo sino con que el fotoperiodista esté en la calle el mayor tiempo posible. Porque de esa forma tenés más posibilidades de llegar a un lugar. Pero bueno creo que no se puede pelear con eso porque a veces la foto espontánea tiene más fuerza y punto. Es así, e inclusive a veces tiene un valor testimonial diferente por esta cuestión de lo espontáneo, pero los medios están empezando a cambiar la cabeza de a poco y darse cuenta que la calidad si tiene valor. Por ahí si tiene las dos fotos, del periodista y el corresponsal espontáneo, y van a ir por la del fotoperiodista. Eso está bueno porque antes no pasaba, importaba más la que llegue primero. De hecho me acuerdo, cuando fueron las inundaciones salió una página entera toda con fotos de corresponsales, una contratapa entera. Eso ahora está empezando a cambiar.

F. Nosotros tenemos un nicho de suscriptores distinto a los diarios de Buenos Aires. Nuestro diario es otra cosa. Particularmente de Argentina y Latinoamérica, le llegan más tardíamente las oleadas que se dan en Estados Unidos y Europa, Si cuando allá cerraban diarios directamente y los pasaban a la web, acá estaba todo normal. También es cómo se está dando acá en Córdoba y en La Voz. Porque no sé cómo se está dando en Clarín, hace poco echaron todo el plantel a la mierda, de un día para el otro.

P. Desde el punto de vista económico los medios se están achicando y quieren acortar gastos, eso es algo que se ve en todos lados. Pero no así están resignando la calidad. Hay menos plata, pero queremos más calidad. Con menos dame más, no sé cómo. En ese momento estamos.

F. Los medios han empezado a entender que en las redes sociales, lo que prevalece es la imagen. Una sola foto nuestra tiene tres mil me gusta, para el diario eso es un montón. Entonces nos empiezan a valorar por otro lado. Empiezan a decir "Ah, la imagen sí vale, ahora nos estamos dando cuenta".

P. El diario busca muchas veces los click, los me gusta, porque en la base de datos sirve para poder vender después la web y publicidad. Entra en ese juego. Por eso valoran muchas veces que con una foto se estallen los clics.

F. Nosotros hablamos bastante con los compañeros y la comisión de ARGRA, de que no estamos en contra de que la gente haga fotos y las mande. Porque es una mecánica muy difícil de desarticularla, los medios también promueven eso. Y se viraliza todo ahí nomás porque no tenés control de lo que pasa con esa foto, y menos si no estás en el tema. Lo que planteamos desde ARGRA, en conjunto también con Buenos Aires, es empezar a pelear porque el autor de esa imagen también se lo considere autor al que hizo esa imagen. Y que se tenga que pagar lo mismo. No que no la haga a la imagen, sino que la haga y la cobre de alguna manera.

## ¿Y cómo son esas discusiones desde ARGRA sobre esto?

F. Está planteado un proyecto al estilo SADAIC de imágenes, donde el diario tenga que presentar a fin de mes un detalle de las imágenes utilizadas, donde se vea cuál pago y cuál no. Presentar ese promedio, y no le va a pagar al autor sino a una institución que va a repartir la plata entre la gente que sí hace imágenes. También creo que hay una cuestión ligada al arte con la fotografía, se la liga más a los derechos en la cuestión artística, y nosotros estamos apuntando a algo más práctico. Nosotros no nos consideramos artistas, somos fotoperiodistas, obreros de la imagen. Nosotros vivimos de lo que hacemos y cobramos a fin de mes, entonces para nosotros hay que modificar la legislación en ese sentido, hacer una especie de SADAIC, un órgano de control de esas cuestiones que pueda recaudar fondos.

P. En relación a la comisión directiva de ARGRA sede Córdoba, fue producto de la votación de los socios de Córdoba, que una noche que hicimos una asamblea éramos un montón. Tiene una validación de votos de la gran mayoría de los socios de Córdoba, cuestión que no sucedía con el representante anterior, Daniel Cáceres. Ahí nace la comisión en Córdoba.

¿Y eso fue cuándo?

P. 2016 debe haber sido.

F. Una vez que se elige esa comisión, empezamos a laburar. En ese momento éramos cuatro: Seba Salguero, Irma, Miguel Pereyra y yo. Paso el tiempo, seguimos laburando, se volvió a convocar a una asamblea para generar una comisión directiva más estable, y volvimos a quedar los cuatro por votación. Al tiempo, Miguel Pereyra se separó de la comisión, y desde aquél entonces seguimos estando los tres como representantes. La idea nuestra era empezar a hacer que ARGRA se empiece a conocer, así que empezamos a ir a reuniones con distintos estamentos provinciales, municipales, de la Universidad, Tribunales. Empezamos a tener reuniones, a decir quiénes somos. Había mucha gente que no nos conocía, el jefe de la Policía no sabía qué era ARGRA por ejemplo. Después seguimos con los clubes de fútbol, y ahí empezamos a trabajar por un lado para que la gente nos empiece a conocer, para laburar con nuestra credencial, porque los que son freelance o laburan esporádicamente para una agencia, no los conoce nadie. Por otro también empezar a traer a los socios de nuevo a ARGRA, de que empiecen a acercarse, a solucionarle sus problemas. En el marco de todos esos acercamientos que fuimos teniendo, surge la muestra de "No Somos Enemigos".

P. Recuerdo que hubo una discusión, sobre si lo que tenemos que mostrar era un aspecto positivo o lo crudo del fútbol: la violencia. Como la foto de Emanuel Balbo. ¿Tenemos que mostrar esto o la realidad del fútbol, que por lo general es otra?

F. Y nos topamos con otro problema, que es que a las fotos estas donde por ejemplo había dos hinchas de clubes distintos, los fotoperiodistas no le damos importancia. Sí guardamos, por ejemplo, la de Balbo cayéndose por la tribuna. Las fotos felices no las encontrábamos. Entonces fuimos a la Municipalidad, y mostramos lo que teníamos. Sí había fotos de jugadores abrazados, pero no exactamente lo que ellos nos pedían. Entonces dijeron bueno, saquemos algunas, pero quitando las fotos estaban sacando a socios que habían enviado material, y nosotros queríamos hacer la muestra para traer a los socios. Al final se armó una discusión y terminaron publicando la muestra como lo habíamos propuesto nosotros, pero no hubo mucho pensamiento atrás del tema. A mi opinión no fue la mejor calidad fotográfica, que sí tiene la otra muestra. No hubo comité editor tampoco. Pero nos fue bien, pudimos exponer la muestra frente al cabildo para que todos la vieran, las fotos juntas y el logo de ARGRA. Entonces cumplimos el objetivo. A partir de esa muestra, vimos que muchos colegas se empezaron a acercar, a proponerse para

hacer cosas. Entonces dijimos, junto con la bronca que tenemos con las muestras de Buenos Aires, que muestra muy poco de las provincias, dijimos, ¿por qué no hacemos lo que hacen allá?

P. Además hay algo muy importante, que es que las imágenes que seleccionan del interior siempre son complementos de problemas que tienen raíz en Buenos Aires. No eligen un conflicto local.

**Claro, como "esto también pasa en el interior"**

F. Sí, es así. Entonces dijimos hagamos la primera muestra anual de Córdoba. Como ya estábamos desfasados en el año, hicimos medio semestre de un año y todo el semestre del otro año. Medio del 2017 y medio del 2018. Tuvimos muchas discusiones para adentro también, porque la idea era convocar a un comité editor, que no fueran de ARGRA. La idea era que la gente participe, pero también darle una cuestión estética que sea buena. Que cuando veas la muestra digas che qué buenos laburos estos. A mí me pasaba eso siempre con las muestras de ARGRA, y me sigue pasando. Teníamos que hacer algo estéticamente bueno, entonces nos inclinamos por un comité editor compuesto por Alicia Cáceres, David Schäfer y Aníbal Mangoni. Cuando eligieron las fotos, no estaban todos, faltaban algunos. ¿Y cuál es el sentido de la muestra entonces? Que participara gente, y del interior, a la cual la estuvimos llamando y persiguiendo. Persona por persona. Entonces no podíamos dejarlos afuera. Había que hacer un intermedio entre lo que había elegido el comité y la participación de todos para que se integre ARGRA sede Córdoba. Finalmente nos inclinamos por mantener lo que eligió el comité editor, y lo que no eligió le vamos a agregar una foto a cada uno. Algunos que mandaron muy tarde el material terminamos agregando una foto hasta el día antes de ir a imprimir, así fue... A mí me gusta mucho cómo quedó, cuando la inauguramos en diciembre no tuvo tanto efecto como lo que pasó con la censura.

**Y respecto a eso, ¿cuál es su visión? A mí me interesa desde el lado de que la misma muestra se expuso en dos momentos, y en uno fue censurada en tres fotos, que a la vez en las redes se viralizaron y después volvieron a exponerse en el espacio físico.**

F. Yo creo que en todas las fotos pasa la misma historia. Vos podés hacer una foto tremenda, pero no la vio nadie, y quien tenía que verla no la vio, y esa foto se perdió. Esto es así todo el tiempo. A mí me llama mucho la atención eso, cómo una foto, cuando está impulsada por alguien que la tenía que ver, cambia toda su historia. O porque te la publique un medio determinado, más popular que otro. Vos podés tener la mejor foto, pero no la publicaron ese día y se perdió.

P. Eso creo que es un problema de edición. Vos te pones a ver el archivo de La Voz, y hay muchísimas fotos muy buenas que no se publicaron.

**Eso es interesante, ¿qué pasa con ese archivo que no se publica dentro de los medios? Porque a veces en esos archivos se encuentran los respiros que ustedes pueden hacer, por fuera de lo que el medio les imponen en base a los cánones visuales del diario.**

F. Si, pasa que como somos productores tan fuertes de foto, a veces ni nosotros nos acordamos qué tenemos ahí.

P. Imaginate que uno hace cuatro o seis notas por día, a veces ninguna, pero es una cantidad muy grande de fotos diarias, por semana, por mes, por año. Uno tiene montañas de fotos. De una nota podés hacer 15 fotos, y usas 2. El resto queda ahí.

## **Y en la muestra, ¿hay fotos publicadas y no publicadas?**

F. No hubo restricción, sólo hacía falta que fueran hechas por un reportero gráfico de ARGRA. Pero volviendo a la pregunta inicial de la censura, no me sorprende que haya pasado, porque es la historia que pasa siempre: por un hecho particular esas tres fotos volvieron a ser, o fueron, prioritarias para la sociedad. Me encanta que pasen esas cosas porque cumple la función que el fotoperiodista quiere con la gente a través de la imagen: relacionarse con la imagen a través de la reflexionar, a hacerse preguntas. Y después pensar, ¿qué diría Menéndez si se viera así expuesto en un sindicato? Y después algo que me dijeron también un día, de la figura del "poder humanizado". Tres figuras que concentran mucho poder, en situaciones muy humanas. Entonces pienso, mira vos lo que generó la censura, para que la gente debata y razone sobre la fotografía.

P. A mí me paso de que me genera la pregunta contraria, por qué paso que cuando se inauguró en diciembre en la Casona municipal, no fue casi nadie, y es la misma muestra. Cómo el hecho de la censura hizo que se viralice, en los medios, en las redes. ¿Por qué la gente necesita de esa instancia para interiorizarse con la foto? ¿Por qué no puede acudir a la fotografía desde el simple hecho de la inauguración de una muestra? A mí me quedó eso. Me da la sensación de que hay muy poca educación en lenguaje visual general por parte de la gente. Como decís vos, esa idea de lo que te llega a través de la imagen, eso. No está el ejercicio de cuestionarse, ¿qué estoy viendo? Espero que eso pase, que la gente empiece a cuestionarse sobre las imágenes, porque a nosotros nos va a poner en otro lugar al momento de trabajar.