



# FOTOGRAFIAR EN UNA ERA POSTFOTOGRAFICA

Un análisis del grupo autogestivo rosarino POSTEO

Agostina María Berneri

Directora: Dra. Leticia Rigat

Licenciatura en Comunicación Social

Facultad de Ciencias Políticas y RRH

Rosario, 10 de septiembre 2020



**UNR** Universidad  
Nacional de Rosario



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA  
Y RELACIONES INTERNACIONALES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

*Agradecimientos:*

*A mi familia, por darme la posibilidad de estudiar, por el apoyo y el amor constante  
Especialmente a mi papá por las horas de lectura y corrección.*

*A mi tutora Leticia, por su tiempo y dedicación durante este trayecto.*

*A mis amigas y todos aquellos que me acompañaron durante mi paso por la Facultad.*

## ÍNDICE

---

### INTRODUCCIÓN

#### CAPÍTULO 1: EL FOTOPERIODISMO

- Una aproximación al mundo de la fotografía
- Principales debates sobre la imagen fotográfica
- La génesis de fotoperiodismo y su caracterización
- La fotografía y su aparición en los medios

#### CAPÍTULO 2: UNA ERA POSTFOTOGRAFÍA

- Una época de superabundancia de imágenes fotográficas.
- Circulación de la imagen fotográfica: el gran cambio en esta nueva era

#### CAPÍTULO 3: LA AUTOGESTIÓN FOTOGRÁFICA EN ARGENTINA. UNA TENDENCIA DE LOS GRUPOS INDEPENDIENTES DE FOTOPERIODISTAS

- Los inicios y el desarrollo de los primeros grupos autogestivos del país.
- Conformación de grupos independientes en los últimos 9 años

#### CAPÍTULO 4: POSTEO, UN ANÁLISIS DEL GRUPO AUTOGESTIVO ROSARINO

- El grupo y sus orígenes
- Caracterización del formato de POSTEO
- Las publicaciones: características de cada edición
- La autogestión: modos de financiación y de organización del proyecto
- La materialidad del fanzine: su búsqueda y desarrollo.

### CONCLUSIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

### ANEXOS

# INTRODUCCIÓN

---

Actualmente vivimos un momento en el cual las imágenes abundan, nos acorralan, ya que las encontramos en todos lados y las recibimos desde una gran cantidad de dispositivos móviles o plataformas virtuales. Imágenes que nosotros mismos producimos, gracias a los avances tecnológicos que nos permiten tener a nuestra disposición teléfonos celulares o cámaras digitales, convirtiéndonos en fieles retratistas de lo que nos acontece. Hoy en día, una imagen se vuelve viral en cuestión de segundos, es decir que recorren los espacios virtuales a una velocidad inimaginable gracias a que nos encontramos inmersos en un mundo globalizado, hiper-mediatizado y postfotográfico.

Se considera que un punto clave de esta nueva era postfotográfica, son las grandes transformaciones que se fueron dando de manera progresiva en las tecnologías, produciendo así un cambio en el modo de circulación de las imágenes. Esta transformación repercute en el mundo de la reportería gráfica, ya que se comenzó a hablar de una supuesta “muerte del fotoperiodismo”. Se considera que esta nueva democratización de la fotografía, genera un reemplazo de la labor fotoperiodística, por ciudadanos que con sus teléfonos móviles registran sucesos del día a día. Muchos fotorreporteros empezaron a notar que no eran los únicos capaces de tomar una fotografía, y que sus imágenes no solo se iban a encontrar en un medio materializado, sino que comenzarían a navegar por la web. Por lo cual hoy en día, ya no es necesario comprar un diario para ver las fotografías de los sucesos acaecidos, ya que, mediante un dispositivo con acceso a Internet, es posible tener conocimiento de las últimas novedades.

En Argentina, desde los años 90 se vienen conformando una gran cantidad de grupos independientes de fotoperiodistas. Actualmente, se encuentran varios colectivos que buscan en la autogestión, una salida para poder mostrar sus fotografías. Cada agrupación posee sus particularidades y fundamentos con respecto a lo que quieren comunicar, pero en general todos coinciden en una misma característica: mostrar e interpelar a los demás, a partir de sus fotografías. Imágenes que representan luchas, que simbolizan la incesante búsqueda de reivindicación de derechos civiles, que visibilizan lo que sucede en el día a día en las calles. Fotografías que son realizadas principalmente para estos espacios independientes y que no son publicadas en medios

empresariales. Actualmente, muchas de estas agrupaciones encontraron favorable la visibilización que le otorgan las redes sociales, y es por ello que utilizan estos espacios como sus medios principales de comunicación y exposición. Pero en la ciudad de Rosario, se encuentra una agrupación que rompe con esta digitalidad efímera, y revaloriza la publicación de imágenes en espacios materializados: POSTEO.

Este grupo presenta sus imágenes en un fanzine, revista de culto producida por aficionados, que se caracteriza por tener un número de tiradas reducido. POSTEO tiene la particularidad de que cada edición es diferente, ya que pasan por diversas temáticas en cada uno de los tomos. Por lo general, son temas que interpelan a sus productores, y que representan una búsqueda en particular. Cada imagen seleccionada tiene un tratamiento especial realizado por los integrantes del grupo, con el fin de obtener coherencia al estilo de cualquier publicación en formato libro o revista. Buscan que la acción de trajojar tenga un significado, y genere una identificación de las imágenes representadas. Es así cómo pretenden que sus publicaciones interpelen a sus lectores, como un material que perdura en el tiempo, evitando ser reemplazados por la cantidad de información que circula en la web.

Mi primer acercamiento con el grupo fue en una charla denominada “Imágenes para leer, cuando las fotos se vuelven libros” en la biblioteca El Sur Rosario. Como representante de POSTEO, asistió Franco Trovato Fuoco, uno de los tres integrantes del proyecto. Durante el encuentro, pude notar como este grupo logró traspasar las barreras de lo digital, y recuerdo que una de mis principales preguntas hacia Franco fue, por qué sus imágenes no se encontraban en las redes sociales. En ese instante el fotoperiodista me comentó que para ellos sus fotografías tenían un gran valor, y consideraban que no debían navegar por la web, ya que en estos espacios virtuales sus fotografías quedarían totalmente olvidadas, y reemplazadas por imágenes más actuales. Por sobre todo este proyecto, como expresan sus autores, es una “cápsula del tiempo”, que lucha contra la constante circulación de imágenes en esta nueva era digital.

Frente a esta realidad, que se caracteriza por un fuerte desarrollo de los espacios virtuales y las tecnologías digitales, este trabajo pretende explorar y analizar el surgimiento de los grupos independientes de fotoperiodismo en Rosario, a partir de los

cambios que surgieron en las comunicaciones en la contemporaneidad. Tomamos a POSTEO como un caso particular, ya que en esta era postfotográfica el grupo publica en formato fotolibro, sirviéndonos para analizar el proceso de circulación de las imágenes y la labor del fotoperiodista. En esta línea de análisis y frente a esta problemática indagamos: ¿Ha muerto el trabajo del fotoperiodista? ¿Qué relación existe entre los fotorreporteros y los medios? ¿Qué sucede en la prensa actual con respecto al tratamiento de las fotografías? ¿Qué lleva a que se desarrolle la autogestión y la búsqueda individual? ¿Por qué la utilización de nuevas herramientas para dar a conocer ciertas fotografías?

En relación a estas preguntas, se busca comprender el estado en el que se encuentra el fotoperiodismo en la actualidad, y a su vez vislumbrar los grandes cambios que se desarrollaron gracias a la aparición de las tecnologías digitales. Bajo el objetivo de reflexionar sobre el surgimiento de los grupos independientes de fotoperiodistas, a partir del auge de los medios digitales, y los cambios en las comunicaciones de la contemporaneidad, se plantea el desarrollo de los siguientes objetivos específicos para poder abordar la investigación de una forma más apropiada y completa:

- Reflexionar sobre la aparición de la fotografía en los medios y reconocer las particularidades del fotoperiodismo, explorando sus inicios y transformaciones.
- Identificar las transformaciones que se producen en el fotoperiodismo, tanto en su producción como en su circulación, a raíz de los cambios en las comunicaciones por la emergencia de los nuevos medios de comunicación con base en Internet.
- Explorar sobre el fanzine POSTEO, producido por un grupo independiente de fotoperiodistas rosarino. Reflexionar sobre su modo de trabajo en el nuevo contexto de la cultura digital.

Para el desarrollo de la siguiente investigación, se consideró necesario realizar una lectura interpretativa de diferentes autores, para poder analizar las características principales del fotoperiodismo, y su relación con los medios, lograr explorar los diferentes grupos independientes que existen en Argentina, y comprender los principales cambios que se produjeron tanto en este género periodístico, como en las

comunicaciones en la contemporaneidad. Para ello se consultó una bibliografía seleccionada, en la cual se toman teorías establecidas por autores como Mario Carlón, Silvia Perez Fernandez, Pierre-Jean Amar, Ulises Castellanos, Boris Kossoy, Miguel A. Hernández Navarro, Joan Fontcuberta, Leticia Rigat, Oscar Colorado Nates, Giselle Freund, Philippe Dubois, Rosalind Krauss, Roland Barthes. A través de la lectura de estos textos se logró construir un corpus con diferentes posturas, sobre las cuales se posicionará esta investigación.

Se realizaron entrevistas en profundidad con los integrantes del grupo POSTEO, quienes dieron a conocer la historia del proyecto. Gracias a estos encuentros, se logró un acercamiento, que nos permitió obtener una gran cantidad de material, para elaborar un análisis con información que provenía directamente de los creadores del fanzine. Las entrevistas fueron estructuradas para conocer las razones del surgimiento del grupo, las características de las publicaciones, describiendo cada tomo por separado, las posibilidades de financiamiento del fanzine, la relación del proyecto con la materialidad del mismo, en el contexto de la era postfotográfica e hipermediatizada. Las entrevistas desgrabadas, se pueden consultar en los anexos de esta investigación.

# **CAPÍTULO 1**

---

## El fotoperiodismo

Para poder comprender la estructura y las bases del fotoperiodismo, en principio es necesario realizar una lectura de las particularidades de la imagen fotográfica, para lograr identificar sus rasgos más distintivos, que a su vez la diferencia de otros tipos de imágenes. Según Kossoy (2001) la fotografía es:

“Una representación plástica (una forma de expresión visual) indisolublemente incorporada a su soporte y resultante de los procedimientos tecnológicos que la materializaron. Una fotografía original es, así, un objeto-imagen: un artefacto en cuya estructura es posible detectar las características técnicas típicas de la época en que fue producida” (p.33).

Este autor explica que para la realización de una fotografía, son fundamentales tres elementos: el asunto, el fotógrafo, y la tecnología. A través de ellos y mediante un proceso, un “ciclo que se completó en el momento en que el objeto tuvo su imagen cristalizada en la bidimensión del material sensible”, se obtiene la fotografía deseada en un espacio y tiempo determinado. “El producto final- la fotografía- es entonces resultante de la acción del hombre- el fotógrafo-, que en determinado espacio y tiempo optó por un asunto en especial y que, para su debido registro, empleó los recursos ofrecidos por la tecnología” (Kossoy, 2001, p.31).

Para poder situar los inicios de la fotografía se debe volver casi dos centenios atrás. La fotografía nace en el año 1826, con el daguerrotipo, dispositivo que formaba la imagen sobre una superficie de plata pulida como un espejo. Una de sus características principales era la imposibilidad de reproducción de las fotografías tomadas. “La novedad que traía la fotografía era poder fijar las imágenes en una sustancia fotosensible, es decir, transformar la luz en materia” (Rigat, 2018, p.27). Rigat (2018) explica que, a diferencia de la fotografía, el cuadro era el resultado de un largo proceso aditivo y creativo, en cambio la imagen fotográfica obtenía su valor de la inmediatez debido a un proceso óptico, químico y mecánico.

La fotografía, es considerada uno de los inventos más importantes del siglo XIX, y se originó por la necesidad del hombre moderno de poder fijar o congelar momentos de la realidad, de poder reproducir sucesos irrepetibles, y que no quedaran solo en la

memoria. Rigat (2018), expone que el hecho de alcanzar una imitación aparente por medio de la luz, significaba que el hombre podía cumplir su antiguo deseo de lograr la reproducción del mundo creíble, mediante la utilización de un dispositivo que permitía la producción automática, sin la intervención directa de la mano del hombre. Este factor dejaba a la pintura como un proceso aditivo y creativo prolongado, y a la fotografía como el resultado de un proceso óptico, químico y mecánico que le proporcionaba su valor de inmediatez.

Este proceso de fijación de luz con cámara oscura, fue creado por Louis Jacques M. N. P. Daguerre. El pintor francés se había sentido fuertemente inspirado en los inventos de su socio, Nicéphore Niepce, quien había creado un método fallido para producir imágenes, ya que poseía tiempos de exposición muy largos y legibilidad restringida. Según Freund (1983), fue François Arago quien dio a conocer este invento, exponiendo detalladamente los procedimientos en la Academia de Francia en Ciencias.

“Aunque solo brinda imágenes únicas (como hoy las Polaroid o la diapositiva), el proceso genera una calidad excelente: finos detalles y un muy buen registro de tonos grises. Además, a partir de 1842, un minuto de exposición resultaría suficiente para obtener una imagen...El daguerrotipo se utiliza prácticamente en todos los países del mundo” (Amar, 2005, p. 11).

Si consideramos a la fotografía como un “documento social” (Freund, 1983), se puede establecer que el daguerrotipo “será el testigo de la historia” (Amar, 2005, p. 13). Rigat (2018), plantea que la fotografía desde sus inicios estuvo ligada a la idea de registro directo de lo real, sin la intervención directa de la mano del hombre. Es por ello que desde esta perspectiva, a la imagen fotográfica se la considera como una evidencia de los acontecimientos. Es así como Amar (2005), plantea que a diferencia de la historiografía clásica, la fotografía “es un medio de reproducción sincrónica con el momento del suceso. Es lo que le otorgará su estatus de prueba irrefutable: la cámara y el fotógrafo no pueden mentir, estaban allí” (p. 14).

En sus primeros años, el retrato fue la primera forma de fotografiar a las personas. Eran realizados por antiguos pintores, grabadores, miniaturistas, y finalmente fotógrafos. De

esta manera, se representaban las personas que poseían un suficiente poder económico como para costearlo. Es así como obtenían una imagen fotográfica, que no solo los representaba, sino que les aseguraba el poder ser recordados por sus familiares y la sociedad. “En un principio se vio adaptada por la clase social dominante, la que tenían en sus manos el poder verdadero: industriales propietarios de fábricas y banqueros, hombres de Estado... Y poco a poco, fue descendiendo a las capas más profundas de la media y mediana burguesía” (Freund, 1983, p.24).

Según Rigat (2018), la fotografía surge en la Modernidad, momento en el cual se considera al perspectivismo cartesiano como modelo dominante, y en un contexto marcado por el realismo, racionalismo, la racionalización del mundo y la técnica. La inserción de esta práctica en la sociedad, trajo consigo una serie de transformaciones en cuanto a la representación de lo real. (p.30). Desde los orígenes de la imagen fotográfica, se encontró la fuerte discusión de si esta era considerada como una forma de expresión artística, o si solo servía como un dispositivo técnico, capaz de reproducir momentos de la realidad de una forma puramente mecánica. Hasta ese momento, las representaciones visuales estaban en manos de la pintura, y la llegada de la fotografía vino a romper con la exclusividad de las artes plásticas.

“Quienes defendían a la fotografía como un auténtico medio de creación artística argumentaban que en ella el gesto artístico del operador intervenía en la composición y en la iluminación del tema, por lo cual, la simple elección de un punto de vista, el encuadre que supone no solo lo que va a mostrarse sino también de lo que va a excluirse, implica la subjetividad del fotógrafo” (Rigat, 2018, p.31).

La gran controversia de si la fotografía es o no un arte, continuó durante toda la primera fase de la fotografía, y fue un debate que resurgió varias veces consecutivas durante el siglo XX, es por ello que en el siguiente capítulo se retoma este debate de forma más detallada y precisa. Según Freund (1983), “el progreso técnico no es de ningún modo, en sí mismo, enemigo del arte; al revés, podría secundarlo. Pero dadas las circunstancias, privó al retrato fotográfico de todo valor artístico durante medio siglo” (p.47).

La primera fase de la fotografía toca su fin quince años después del invento del daguerrotipo, y según Freund (1983), los fotógrafos comienzan a darle lugar a aquellos que convirtieron a la fotografía en su profesión, poniendo el foco en las futuras ganancias y no en la calidad de la imagen. En 1854 la fotografía tomó un nuevo rumbo con la tarjeta de visita, inventada por Disderi, el parisino que llevó la fotografía a todos los sectores de la sociedad. En este formato la fotografía poseía un tamaño de aproximadamente de 54 x 89 mm, y estaba montada sobre una tarjeta de 64 x 100 mm. Al ser más pequeñas y realizadas con un procedimiento que reemplazaba la placa metálica por una placa de vidrio, Disderi reducía los costos hasta cinco veces del precio original de la época. Tomando de nuevo el concepto de la fotografía como documento, este invento permitió, no solo que todas las clases posean un retrato como forma de representación y de recuerdo, sino que también sirvió a otros sectores. Algunos de ellos son los teatros, en los que las obras y sus actores comenzarán a hacerse más conocidas, logrando llenar las salas de un público diferente en cada espectáculo; el ejército fotografiando a cada regimiento para lograr un registro de los soldados que formaban parte de los mismos; el arte mediante la reproducción de las obras, acercándolas a los sectores más populares y llevándolo a todas las clases.

Sin embargo, como explica Freund (1983), fueron los avances en la industria de la fotografía, con la innovación de las nuevas cámaras fotográficas a fines del siglo XIX (como lo que fue en su momento la aparición de cámara kodak n° 1 en 1888<sup>1</sup>), lo que terminó con el trabajo del fotógrafo retratista, ya que aquellos que recurrían al servicio de un fotógrafo profesional para retratarse, comenzaron a fotografiarse ellos mismos. Este suceso llevó a que se impulsara la fotografía de aficionados, y que se inauguraran tiendas de fotografía en todos los barrios urbanos. Por lo general, estos nuevos

---

<sup>1</sup> La Kodak N°1 fue creada por George Eastman y fue una revelación en el mundo fotográfico. No fue su primera cámara, pero con ella inició la estrategia de utilizar película en rollo. Poseía un mecanismo de obturación sofisticado, utilizaba visor en forma de V en la parte superior de la cámara. El obturador se disparaba pulsando un botón al costado del dispositivo. Luego se usaba una llave para recorrer la película hasta el siguiente fotograma. La cámara estaba hecha con cartón recubierta de piel, lo que resultaba ligera y fácil de llevar, y costaba \$10. Se vendía con un rollo de 100 exposiciones redondas con un diámetro de 65mm. La publicidad de kodak proclamaba "Usted presiona un botón, nosotros hacemos el resto". Esto implicaba que una vez realizadas las fotografías se enviaban por correo a la fábrica donde se revelaban por 25 centavos cada exposición. Esta idea llevo el éxito a la marca Kodak.

Recuperado de [https://issuu.com/oscarenfotos/docs/4\\_la\\_masificacion\\_de\\_la\\_fotografia](https://issuu.com/oscarenfotos/docs/4_la_masificacion_de_la_fotografia)

comercios eran propiedad de fotógrafos retratistas, ya que el único ingreso seguro del momento eran los trabajos que llevaban los aficionados, y la venta de cámaras o accesorios.

## Principales debates sobre la imagen fotográfica

---

La aparición de la fotografía, trajo consigo una serie de teorías en las cuales se debatía el principio de realidad, característico de la relación entre la imagen fotoquímica y el referente, el valor documental de la fotografía y sus usos sociales. La primera posición comenzó a plantearse a principios del siglo XIX, en donde el discurso que predominaba sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, “la fotografía como espejo de lo real”, según Dubois (1994):

“La fotografía ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma automática, objetiva, casi natural ...sin que intervenga directamente la mano del artista” (p. 21).

Durante este periodo se vivió un momento en el cual se desarrolló una fuerte contradicción entre arte y fotografía, muchos simpatizaban con la imagen fotográfica, y otros han sido fuertemente excluyentes con sus declaraciones sobre la fotografía. Esto llevó a que sea necesario marcar las diferencias entre la pintura y la fotografía, dejándolas totalmente separadas una de otra. Como explica Dubois (1994): “La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario.” (p. 27). A grandes rasgos, este primer momento se caracterizó por ver en la imagen fotográfica una reproducción mimética de la realidad, es así que “la foto es concebida como un espejo del mundo, es un ícono, en el sentido de Ch. S. Peirce”. (Dubois, 1994, p. 51).

Si nos adentramos en la teoría de Peirce (1897), podemos destacar que para el filósofo un signo o representamen es cualquier cosa que existe para alguien, en lugar de otra cosa por algún aspecto o capacidad. Este signo siempre va dirigido, lo cual crea en la mente de esa persona un signo equivalente o más desarrollado. En este proceso que lleva a cabo Peirce, se hacen presentes tres elementos que componen una triada: representamen, interpretante y objeto.

Para Peirce existen tres tipos de signos: ícono, símbolo e índice, que varían según la relación que posee el representamen con el objeto que representa. Cuando hablamos de ícono, Peirce destaca que el signo se relaciona con su objeto por razones de semejanza, ya que se parece al objeto que representa. El símbolo es el signo que es simplemente arbitrario, es decir que tiene significado por una ley de convención establecida arbitrariamente, y el índice posee una relación con su objeto, debido a que se conecta directamente con él, es decir que se establece una relación por contigüidad física con respecto a la realidad.

Es a fines del siglo XIX cuando muchos fotógrafos comienzan a ver a la fotografía, no sólo como un medio de reproducción de la realidad, sino como una obra de arte en sí misma. Es así como surge el pictorialismo, el primer movimiento fotográfico en cual se buscaba que la fotografía sea considerada una obra de arte, y para ello los fotógrafos fueron desarrollando técnicas para acercarse a los efectos de la pintura. Según Dubois (1994) la propuesta de los pictorialistas era la de:

“Tratar la foto exactamente como una pintura, manipulando la imagen con todas las maneras: efectos sistémicos de indefinición <<como en un dibujo>>, puesta en escena y composición del tema, y sobre todo, intervenciones innumerables, a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos. El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, negativamente, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX” (p.29).

Rigat (2018), explica que el pictorialismo fue el movimiento que abrió camino a la fotografía dentro del mundo del arte, realizando las primeras muestras de exposiciones

fotográficas, pero reproduciendo las dualidades del sistema del arte. Igualmente, con el cambio de siglo, se siguió viviendo la resistencia al momento de clasificar a la fotografía como una obra de arte. “Su aceptación en la mayoría de los museos, galerías, y escuelas de bellas artes fue posterior, en un contexto de profundos cuestionamientos al discurso del modernismo y con la influencia de los postulados del formalismo y el expresionismo” (Rigat, 2018, p.37).

A principios del siglo XX se desarrolla la segunda posición, en donde se comienza a debatir la idea de la transformación de lo real, por parte de la fotografía. Posiciones que como determina Dubois (1994), “subrayan que la foto es eminentemente codificada (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etcétera.)” (p. 33). Estos debates fueron pasando por varios análisis. Por un lado se encontraba Rudolf Arnheim, quien realizó una enumeración de las diferencias que se percibían en la imagen en relación a lo real. El autor establece una serie de observaciones, que están fijadas en la técnica fotográfica y en los efectos perceptivos. Como explica Dubois (1994), lo que el filósofo plantea es que las fotografías que observamos, ofrecen una imagen que está determinada por un ángulo de visión, que es elegido por el fotógrafo, por una distancia respecto del objeto, y por el encuadre. Por lo tanto, estas fotografías “reducen la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional, y por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre el blanco y negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio- tiempo y es puramente visual...” (p. 35).

Existieron otros análisis, de carácter puramente ideológico, que debatían la neutralidad de la cámara oscura y la pseudo-objetividad de la imagen fotográfica. Autores reconocidos como Hubert Damisch y Pierre Bourdieu, han analizado la cámara oscura, y ambos sostuvieron que no es “neutra ni inocente, sino que la concepción del espacio que implica es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista”. (Dubois, 1994, P. 36).

“Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con

las apariencias de un “lenguaje sin códigos ni sintaxis”, en resumen, de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Cuatrocientos” (Bourdieu citado por Dubois, 1994, p. 37).

Pero la última categoría de estos análisis, en relación a las transformaciones de lo real, se basó en la codificación de la imagen fotográfica, es decir que la foto no representa lo real empírico, sino que es un conjunto de códigos, “un dispositivo culturalmente codificado” (Alan Selkulla en Dubois, 1994, p. 39). En esta última categoría, se plantea que las imágenes son analizadas como una interpretación, una transformación de lo real, como una creación cultural e ideológica que está codificada. Si se lo piensa desde la teoría peirciana, la foto es un símbolo, es decir una representación por una convención general.

En este momento se da un rechazo a los ideales de los pictorialistas, ya que como explica Rigat (2018), “Se comenzó a indagar en la naturaleza pura del medio (un ideal del modernismo), reivindicando la producción de fotografías directas a partir de no intervenir sobre las escenas, los negativos y las copias impresas.” (p. 37). A su vez también, en este período se desarrolla el proceso de institucionalización de la fotografía, a partir de la revisión de las dicotomías, que antes habían servido como modo de exclusión de la fotografía dentro del arte. Los museos mostraron cada vez más interés en las imágenes fotográficas, y esto produjo que empiecen a generar nuevos espacios, para la realización de muestras y exposiciones fotográficas.

La última posición en estos debates trata sobre las diversas formas de abordar el realismo fotográfico, y se encuentra fuertemente relacionada, con el hecho de considerar a la fotografía como perteneciente al orden de lo que Pierce denomina como Index. “La imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y solo por este: huella de una realidad” (Dubois, 1994, p. 43). Es decir que resulta imposible separar a la foto de su referente, de la huella, del acto que la funda. Se entiende por índice a los “signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de copresencia inmediata”

(Dubois, 1994, p.56). En relación a esta última definición, podemos citar a Charles S. Peirce quien explica que

“Una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objetivo, necesariamente una contigüidad espacio temporal. Así, los “objetos inmediatos” son la sustancia del Índice de la cosa contenida en el signo a través de aquél: es puro “significante” en sustancia dotada de una forma diferencial respecto de otras formas posible” (Peirce citado por Murillo Ligorred, 2018, p.210).

Es así como podemos decir que la foto es un index, un verdadero signo indicial que muestra la literalidad de su referente. Como explica Dubois, es debido a esta característica, que la imagen “puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 1994, p.51).

En referencia a este último posicionamiento, Roland Barthes (2005) deja muy en clara su posición de que: “el nombre del noema de la fotografía será pues: <<esto ha sido>>” (p.120). Esto significa, que para el autor al igual que Dubois, la fotografía es la huella de lo real, del referente, que se encontró delante del dispositivo fotográfico, y que sin ella sería imposible obtener una fotografía. “Llamo << referente fotográfico>> no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo, y sin la cual no habría fotografía.” (Barthes, 2005, p.120). El autor ve a la fotografía como una prueba de algo que sucedió, en un momento específico, “La fotografía dice: esto, es esto, es asá, es tal y no dice otra cosa” (Barthes, 2005, p.29). Carlón (2016), explica de forma muy clara, que si bien Barthes no utiliza en sus textos la palabra dispositivo, iconicidad o indicialidad, todo su material se encuentra basado en fotografías icónico- indiciales capaces de registrar, en algunas de sus dimensiones, un referente.

Es Rosalind Krauss (2002), quien en “Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos”, reflexiona sobre los estudios de Barthes y explica:

“Para él, la fotografía está constituida por el hecho bruto de sus estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual “no hay nada que añadir”. En este preciso instante, cuando lo que le da valor de prueba se esencializa, la fotografía cambia

de estatus, y se convierte en objeto teórico, es decir en una especie de casillas o de filtro mediante el cual es posible organizar los datos de otro campo que se halla con relación a él en una posición secundaria” (p. 14).

Esta autora realiza una reflexión sobre el estudio de lo fotográfico como objeto teórico, y comparte una visión semejante con Dubois, ya que plantea que “la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios” (Krauss, 2002, p.15). Es así como considera que el dispositivo crea imágenes que representan al referente, que se encontró en un lugar determinado, y que constituyen la huella de lo real, de ese momento específico.

Estas reflexiones y debates, son cruciales para pensar la fotografía del siglo XIX y XX, momento que tuvo como su personaje principal al dispositivo técnico, con el cual se producían las imágenes analógicas. Se considera importante retomar estos análisis, ya que las reflexiones que van a comenzar a surgir a finales del siglo XX, con la aparición de lo digital, van a centrar el foco del debate en las modificaciones que se producirán en el dispositivo, y con ello la pérdida de la materialidad de la imagen fotográfica. Planteamientos que llevan a teorías sobre el fin de la fotografía analógica, para entrar en una era postfotográfica.

## **La génesis de fotoperiodismo y su caracterización**

---

Se entiende por fotoperiodismo a, “una manera de fotografiar, es trabajar en el campo del fotodocumentalismo con una intención informativa, es buscar explicar situaciones o acontecimientos de una manera sintética; es explorar, plantear dudas y, sobre todo, motivar a la reflexión a través de imágenes.” (Francisco Mata citado por Castellanos, 2003, p.88).

Es el fotoperiodista aquel que cuenta lo que está sucediendo a través de sus imágenes, que las utiliza para causar un impacto, para mostrar una realidad, que captura a través de su lente. Es quien trabaja en exteriores, quien retrata desde personas, grupos, situaciones, hasta hechos históricos, de relevancia. Esta profesión no solo se caracteriza

por tomar fotografías en diferentes momentos de la vida cotidiana, si se lo piensa desde el lado comunicacional, cada imagen que es tomada por estos fotorreporteros representa un hecho, posee información específica sobre un suceso, que luego será publicado para ser comunicado a la sociedad.

“Es una actividad que da oportunidad de expresarse ante cualquier hecho o suceso noticioso por medio de una cámara. Es una manera de participar activamente ante el funcionar de la política y los diversos actores de la sociedad, de lo cotidiano y extraordinario. Es hacer del conocimiento colectivo un tipo de información que pueda mover a la reflexión o indignación. O simplemente, es una invitación a conocer un suceso o acontecimiento en el cual, como fotógrafo, se tuvo la oportunidad de presenciar y registrar, según la visión y experiencia particular, con la oportunidad de compartirlo, por medio de una publicación” (Luis Jorge Gallegos citado por Castellanos 2003, p.92).

Según el autor Pierre-Jean Amar (2005), se puede ubicar al nacimiento del fotoperiodismo a finales de los años 1920, cuando ya en los medios el ilustrador comienza a ser reemplazado por el reportero-fotógrafo. En este momento el fotógrafo pasa a ser considerado como un “verdadero periodista”, y es así como al igual que los reporteros utilizan la escritura como su método de expresión, los fotoperiodistas usan las fotografías para transmitir información. Amar (2005), plantea que el fotorreportero no sólo desempeña el papel de testigo y de observador, sino que también pasa a ser un investigador de la situación que se esté desarrollando frente a sus ojos. Se debe considerar que desde los inicios, fotógrafos que trabajan para diferentes medios salen a la búsqueda de lo que su empleador necesita. Es decir que las imágenes tomadas, son sobre temas o hechos específicos que el medio determina como significativo. Cada fotografía es un recorte de un momento, que tiene la intención de que aquellos que la reciban, puedan sumergirse en ella y transportarse a ese lugar o momento fotografiado, puedan percibir lo que los ojos del fotógrafo vieron. Estas imágenes siempre se encuentran enlazadas, y enmarcadas dentro de una noticia realizada por los redactores, proporcionando un marco de interpretación a la imagen fotográfica.

Según Giselle Freund (1983), la fotografía desde su nacimiento formó parte de la vida cotidiana de las personas, y está tan incorporada a la vida social que nadie la advierte. Freund explica que una de las características principales de la fotografía, es la capacidad de adaptación que recibe por todas las capas sociales y es, más que cualquier otro medio, quien “posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social.” (Freund, 1983, p.8). Pero una característica que no se puede dejar atrás es su carácter de documento, “esos registros -que fueron producidos con una finalidad documental representarán siempre un medio de información, un medio de conocimiento, y contendrán siempre su valor documental, iconográfico.” (Kossoy, 2001, p. 40).

Es así como las imágenes de los fotorreporteros forman parte de nuestro día a día, y gracias a ellas los lectores logran ver con detalle un momento exacto de la realidad. Estas imágenes revelan hechos importantes para la sociedad, permiten que los ciudadanos estén informados, y puedan ver con sus propios ojos lo que el fotoperiodista capturó. Si bien nos encontramos en un momento donde las imágenes abundan, ya que las encontramos en todos los espacios virtuales, desde un primer momento la fotografía acompañó al texto escrito. Su inserción en el mundo periodístico no resultó fácil, pero fue gracias a la lucha y movilización por parte de fotoperiodistas de todo el mundo, que hoy los fotorreporteros poseen derechos, tanto como trabajadores en el mundo periodístico, como propietarios de sus fotografías.

## **La fotografía y su aparición en los medios**

---

En el mundo periodístico fue el periódico británico The Illustrated London, quien en 1842 publicó el primer grabado que representaba a la Reina Victoria y al Príncipe Alberto, siendo víctimas de un atentado mientras transitaban en su carruaje. Esta primera imagen, fue considerada un documento informativo oficial, y fue realizada con un soporte daguerrotipo.

Como explica Amar (2005), recién el 4 de marzo de 1880 en el periódico norteamericano New York Daily Graphic, se publica la primera fotografía impresa realizada por el

fotógrafo Stephen Henry Horgan, que mostraba la situación de una villa miseria ubicada en la ciudad de Nueva York (p. 34). Debieron pasar más de veinte años, para que la imagen fotográfica se comenzará a utilizar de manera sistemática en los medios de prensa. Según Freund (1983), en 1904 el Daily Mirror en Inglaterra comienza a utilizar solamente fotografías para ilustrar sus notas, así como también en 1919 lo realiza el Illustrated News de Nueva York.

“La introducción de la foto en la prensa en 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. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares...La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finanza, los gobiernos.” (Freund, 1983, p.96).

Es importante destacar, que durante estos años la labor de los fotorreporteros no era valorada, no poseían los derechos de sus fotografías, no eran nombrados como autores de las imágenes en los diarios y tampoco eran reconocidos en la sociedad. Según Freund (1983), la historia del fotoperiodismo cobró impulso durante los años veinte en Alemania, ya que allí fue donde trabajaron los primeros grandes fotoperiodistas que dieron prestigio al oficio. “El fotógrafo no pertenece ya a la clase de empleados subalternos, sino que el mismo procede de la sociedad burguesa o de la aristocracia que ha visto menguar su fortuna o su posición política, pero que conserva su estatuto social” (Freund,1983, p.102). Como explica la autora, en este país los fotoperiodistas eran unos “gentlemen”, tenían una buena educación, buenos modales, hablaban diferentes idiomas y vestían de etiqueta, por lo cual no se diferenciaban de la aristocracia en eventos sociales de importancia.

“Desde los años veinte, revistas populares alemanas, con tiradas en torno a los 2'000,000 [...] de ejemplares, como la Berliner Illustrierte Zeitung (fundada en 1891) o la Münchner Illustrierte Presse, comenzaron a utilizar la fotografía para contar un suceso, como entidad propia e independiente del texto. Las fotografías de Salomon- que se encargaba también de redactar los textos que las acompañaban- en la Berliner Illustrierte se hicieron famosas por su habilidad para reflejar sucesos noticiables, superar medidas de seguridad y “fabricar” fotografías sensacionalistas, las preferidas del público. Stefan Lorant, redactor-jefe de la Münchner Illustrierte Presse, introdujo una novedad: no publicar solo fotos aisladas, sino contar una historia mediante una sucesión de fotografías, que llenaban varias páginas de la revista. Además, comenzó a publicar reportajes no solo sobre personajes o hechos importantes, sino sobre la vida cotidiana y las masas populares” (Gómez Mompert, J. L. · Marín Otto, E. citado por Castellanos, 2003 p.51).

Fue en Francia en 1928, donde se crea la primera revista moderna basada en fotografías: Vu. Su fundador fue Lucien Voguel, un periodista, editor, pintor y dibujante francés. Esta revista se caracterizó por su revolución en cuanto al diseño, Voguel rompió con la clásica fotografía aislada, y produjo que los primeros tomos de sus revistas fueran imponentes, ya que contenían más de 60 fotos en su interior. De esta manera, informaba a sus lectores a través de imágenes sensacionalistas de acontecimientos políticos, que sucedían tanto de Francia como del mundo. Esta revista, contó con la participación de grandes fotógrafos como André Kertész, Brassai, Germaine Krull, Robert Capa, Gerda Taro y Marcel Ichac.

La llegada de Hitler al poder en 1934, cambió totalmente la manifestación de la prensa ilustrada alemana. Todo lo que se publicaba se encontraba completamente controlado, no había libertad de prensa. Aquellos que se manifestaban en contra de las ideas del líder del momento, perdían sus trabajos o lo que era peor, quienes no podían demostrar ser de pura sangre aria, eran enviados a campos de concentración. Grandes redactores y fotoperiodistas huyeron del país en búsqueda de nuevas oportunidades de vida. “Todos los que habían creado el fotoperiodismo moderno en Alemania propagarán sus

ideas en el extranjero y ejercerán una influencia decisiva en la transformación de la prensa ilustrada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos” (Freund,1983, p.111).

En 1936, Henry Luce inspirado en el modelo de Vu de Lucien Vogel, crea la reconocida revista LIFE en Estados Unidos. En el primer número de LIFE, se enunciaba la búsqueda de una nueva forma de mirar el mundo, y de ser testigo de los grandes acontecimientos que estaban sucediendo, observando y explorando lo extranjero. Es por esto que en su interior, la primacía eran las imágenes, dando mayor participación a los fotoperiodistas, y dejando los textos como un simple complemento. Siendo las guerras uno de los temas más tratados por la fotografía de información, la revista LIFE fue una de las pioneras mostrar imágenes de la Segunda Guerra Mundial, la cual fue cubierta por veintiún fotógrafos que estaban esparcidos en los diferentes terrenos en conflicto.

Es importante tener en cuenta que antes de la Segunda Guerra Mundial, los fotorreporteros no poseían un lugar dentro del staff de una revista o un diario, sino que trabajaban para agencias de prensa que difundían su trabajo. En estas instituciones, los fotógrafos no eran dueños de sus propias fotografías y todas sus publicaciones se firmaban bajo el nombre de la agencia para la cual trabajaban. Estas agencias, “Por lo general descuentan el 50% sobre las ventas, o a veces más... El fotógrafo, que ha corrido todos los riegos materiales, no dispone medios para controlar la venta de sus fotos”. (Freund, 1983, p.141). El problema además consistía en que al no tener los derechos de sus imágenes, los fotógrafos no se enteraban a qué periódicos vendían sus fotografías y para que notas, por lo que en varias ocasiones se utilizaban fotos que no correspondían en absoluto con el tema que se quería ilustrar. De esta forma arruinaban la reputación de los fotógrafos, quienes pasaron por situaciones de demandas, y muchas agencias debieron pagar grandes sumas por fraude. Es por esto que en 1947 Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour, y otros grandes del fotoperiodismo, crean la agencia Magnum Photo. Esta iniciativa de una cooperativa les permitió a los fotógrafos, ser copropietario de su herramienta de producción. “De esta manera pudieron trabajar mejor el uso que se hacía de sus imágenes y no padecer la presión de los patrones de la prensa o de las agencias durante la realización de sus reportajes. Y, sobre todo, seguían siendo dueños de los negativos.” (Amar, 2005, p.74).

Con la aparición de la televisión, la información comenzaba a llegar cada vez más rápido, y las transmisiones en vivo se transformaban en la nueva sensación del momento. Esto hacía que la prensa vaya perdiendo su lugar, como medio principal de transmisión de información. “Entre 1960 y 1975, se multiplica prácticamente por diez la cantidad de canales de televisión y, gracias a los satélites de telecomunicación, las imágenes viajan de un continente a otro rápidamente. Resulta difícil luchar contra esa inmediatez que tendrá consecuencias enormes” (Amar, 2005, p. 90). Es así como comienza a desarrollarse un cambio en las revistas, las imágenes que muestran la vida de personajes importantes, como reyes, princesas, actrices, actores y políticos comienzan a vender más que las fotografías de guerra, o de cuestiones sociales. La actualidad ahora pasaba a ser el objetivo de la televisión. Es así como la labor del fotógrafo paparazzi era más rentable que la del fotógrafo documentalista. Por otro lado, la llegada de la televisión también produjo que gran cantidad de dinero, que recibían tanto diarios y revistas por parte de las publicidades, sea destinado a la televisión. De esta manera, disminuyó el presupuesto de la redacción y los precios de las fotografías, lo cual perjudicó directamente a revistas como LIFE, llevándola a su ruina.

El fotoperiodismo comienza a verse fuertemente afectado por evolución de la televisión, y a su vez por las diferentes transformaciones que se fueron desarrollando con la aparición de la digitalidad, a fines del siglo XX. A partir de 1990 comienzan a surgir los debates, en cuanto a la pérdida de materialidad de la imagen fotográfica en la posmodernidad. La aparición de las nuevas tecnologías, cambió la naturaleza de la imagen y comenzaron a desarrollarse nuevos espacios de circulación, que provocaron que la existencia de la profesión del fotoperiodista se pusiera en duda, en innumerables ocasiones. Frente a esta situación Amar (2005), explica que aunque los modos de difusión continuamente estén cambiando, como también la demanda de imágenes de la sociedad, es importante destacar que lo que sigue intacto es esa necesidad por parte de los fotoperiodistas de informar, de contar lo que está sucediendo en el afuera, y esa es una característica esencial para las futuras generaciones, que se enfrentarán a cambios inclusive más desafiantes.

# **CAPÍTULO 2**

---

Una era Postfotográfica

## Una época de superabundancia de imágenes fotográficas

---

Se entiende por postfotografía a “la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual.” (Fontcuberta, 2016, p.7). Hoy en día nos encontramos viviendo una realidad en la cual las imágenes nos rodean, nos habitan constantemente. Estas imágenes fueron cambiando con los años, ya no son como las fotografías analógicas, que eran tomadas con un dispositivo icónico-indicial, basado en materiales fotosensibles y procesos físico-químicos para la obtención y el procesado de las imágenes. Tampoco sus usos siguen siendo los mismos, ya que como explica Colorado Nates (2014), “Durante el siglo XX se usaba la cámara para atesorar un momento importante: la boda, la graduación, las vacaciones. Sin embargo, en el momento postfotográfico se hace fotografía de todo, todo el tiempo y en todo lugar” (p. 20).

A la fotografía analógica se la relaciona con un trabajo más del estilo tradicional y de autor, que por muchos años sirvió como certeza para comprobar que algo había ocurrido, como una forma de mostrar un acontecimiento, un hecho importante. Como explica Carlón (2016):

“En la modernidad, mientras el futuro dominaba, la fotografía sirvió principalmente para registrar apoyada en dimensiones estéticas (formales) y documentales del dispositivo icónico-indicial. Por lo tanto, sirvió para informar de una “actualidad” (de un presente que se merecía conocer o se pretendía cambiar o denunciar) o para recordar un pasado del cual, muchas veces, había que aprender alguna lección para el futuro que se deseaba construir” (p. 40).

Esta característica de evidencia y de memoria de la imagen fotográfica, comenzó a verse totalmente afectada a finales del siglo XX. Según Pérez Fernández (2013), es a mediados de 1990 cuando la tecnología digital comienza a desarrollarse de manera sostenida y masiva, generando un desplazamiento de la anterior tecnología, y aquellos procedimientos técnicos que identificaron al que hacer fotográfico durante 160 años.

Es Rigat (2018), quien explica que la llegada de la digitalización, trajo consigo modificaciones en la forma de ver la fotografía, como una representación directa de lo real, por lo tanto “la reflexión pasó de considerar una imagen analógica basada en materiales fotosensibles y procesos físico-químicos, por una imagen digital compuesta por impulsos electrónicos que se traducen en clave numérica” (Rigat, 2018, p.62). Lo que acontecía era que la materialidad de la huella, con los nuevos avances de la época, comienza a ser eliminada y con ello también su indicialidad, llevando a replantear el estatuto de la imagen fotográfica. Diferentes teorías y debates comienzan a anunciar la muerte de la fotografía, y con ello la muerte de los medios técnico indiciales. “Específicamente en cuanto a la fotografía, dichos debates estuvieron estrechamente relacionados a los cambios en el dispositivo y con ello en los modos de interpretar la imagen fotográfica como representación directa de lo real.” (Rigat, 2018, p.203).

Como explica Martin Lister (1997), se comienza a debatir sobre la posible desaparición de la función artesanal, de las habilidades y del uso social del fotógrafo, a partir de la llegada de los nuevos procedimientos tecnológicos digitales, y cómo estos producirían transformaciones en la cultura de lo visual. Pero de esta manera, se afirma que lo que se pone en juego en la actualidad, es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes. Se trataría de un cambio de Era, con nuevas formas de pensar el mundo y representarlo.

La aparición de las cámaras digitales, los computadores portátiles, los celulares, produce una etapa de transformaciones en las comunicaciones, y en la circulación de las imágenes. Según Joan Fontcuberta (2016), “Atravesamos por tanto una era en la que las imágenes, son comprendidas bajo la idea del exceso, una época en la que hablamos de producción masiva con consecuencias de asfixia más que de emancipación...” (p.32). Las imágenes nos rodean, son parte de nuestra cotidianidad, pero han cambiado de naturaleza. Ya no son aquellas imágenes que perduraban en el tiempo y que tenían cierto valor. Es debido a la revolución digital y a la tecnología cada vez más avanzada (celulares que poseen cámaras de calidad profesional), que estas imágenes por un lado aumentaron en su cantidad, como explica Fontcuberta (2016), se da una aparente “epidemia de las imágenes” (p 32), pero por el otro se vuelven más efímeras y desmaterializadas.

“En buena medida, las imágenes electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales. Aparecen en lugares de los que inmediatamente se esfuman. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de lo que no vuelve, de lo que, digamos, no recorre el mundo “para quedarse”. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio”. (José Luis Brea, recuperado de Fontcuberta, 2016, p.33).

Es José Luis Brea, quien identifica a estas “imágenes electrónicas”, dentro de su clasificación sobre los tres archivos visuales que están incorporados en tres formas de existencia de la imagen. Primero se encuentra la imagen-materia, la cual como explica el escritor e historiador del arte español Miguel Hernández Navarro (2010) en su reseña del libro, está “relacionada con los artefactos y las artes tradicionales, la imagen-objeto...Para Brea incorpora la promesa de permanencia, de memoria siempre rescatable.” (p.1). Luego le sigue la imagen- film, “la era dominada por la imagen reproductiva, impermanente y pasajera, una imagen dinámica (imagen-movimiento) que ya no vuelve a recuperar lo que deja” (p.1), y por último se encuentra la imagen electrónica, la cual se caracteriza por ser esa imagen que circula por los espacios virtuales, que “Ya no tiene ningún original. Imagen fantasma, de productibilidad ilimitada, imagen que flota ubicuamente en 1.000 pantallas y que se rige por un sistema de memoria de proceso” (Navarro, 2010, p.1). Estas imágenes son las protagonistas de esta nueva era postfotográfica, una realidad en la cual las fotografías son efímeras, constantemente reemplazadas por la nueva información que se va actualizando en estos espacios.

Es en esta realidad en la que según Fontcuberta (2016), la postfotografía nos confronta a la imagen desmaterializada, que no se puede tocar u oler. Imágenes sin información, sin cuerpo, y es esa permanencia, esa continua circulación de imágenes, la que hará que sean entidades susceptibles de ser transmitidas en un flujo incesante y frenético. Por lo tanto, podemos destacar que la postfotografía es la imagen de la era digital, de las “imágenes electrónicas” que nombra Brea, las cuales se adaptan a nuestra vida como partícipes de la comunidad online, circulando por redes como Instagram,

Facebook, Twitter, WhatsApp, entre otras. Medios que, según Mario Carlón (2016), no son “redes sociales” sino que más bien deberíamos llamarlos “redes de medios”, ya que los medios que integran estas redes son en su mayoría individuales.

Para Carlón (2016), estos medios son multidimensionales, ya que no establecen una comunicación directa de arriba hacia abajo, sino que habilitan la comunicación horizontal entre internautas semejantes. Pero sobre todo son ascendentes, ya que permiten el alcance de la circulación discursiva a todo tipo de internauta, es decir que toda la sociedad puede formar parte de esta nueva arena comunicacional. “Los internautas disponen, en las redes sociales, de verdaderos medios de comunicación, y por consiguiente de espacios propios de intervención en la vida social” (Carlón, 2016, p.45). Opinan, comentan, cargan y descargan imágenes continuamente en una red que los mantiene conectados e informados, las 24 horas del día.

## **Circulación de la imagen fotográfica: el gran cambio de esta nueva era**

---

Según Mario Carlón (2016), la principal modificación que se produce con el cambio de era, se da en el nivel de la circulación.

“Cuando hablamos de fotografía contemporánea hacemos referencia principalmente a un cambio de escala y de sentido en la circulación de las fotografías en la vida social, porque lo que se ha modificado son las condiciones de producción, acceso y recepción” (Carlón, 2016, p.46).

Como explica Carlón (2016), se da un cambio en la circulación entre la fotografía moderna y la contemporánea. Esta última se encuentra inscrita en redes como Facebook, WhatsApp, Instagram, Twitter, etc. Es allí donde los internautas suben imágenes de diferentes acontecimientos, privados o íntimos, y rápidamente reciben una respuesta o “comentario”, por parte de los destinatarios que pertenecen a su misma comunidad, produciendo relaciones horizontales entre interlocutores semejantes. Carlón (2016), expresa que de esta manera en la circulación contemporánea, la imagen se encuentra “atenazada en un breve lapso temporal” (p.46). Esto significa que estas

fotografías están relacionadas con el presente, con el “ahora”, el “esto es”, produciendo un intercambio de acontecimientos actuales. “La fotografía ya no tiene hoy un propósito de registro notarial: se ha convertido en la manifestación de nuestra presencia. Ya no se trata del “esto era así” como del “yo estaba ahí” (Colorado Nates, 2014, p. 21).

Rigat (2018), explica que son los nuevos medios de comunicación, los que permiten que se reduzca la distancia temporal entre los flujos perceptivos. Lo que se ve afectado son principalmente el tiempo y el modo en que las imágenes circulan, y junto con ello la intencionalidad del acto fotográfico. “Ya no se trataría de un registro para que perdure lo que desaparece, sino la instancia presente de participación; es un nuevo momento histórico donde el presente se ha establecido como la categoría por excelencia” (Rigat, 2018, p.65). Estos cambios se pueden observar en las imágenes de todos los individuos, ya que sus fotografías son las que comienzan a circular en estos nuevos espacios.

Es Óscar Colorado Nates (2014), Catedrático de Fotografía avanzada en la Universidad Panamericana de México, quien explica cómo las redes sociales se han convertido en una fuente de material artístico, donde no solo se da la distribución, diseminación, circulación, sino también donde las prácticas curatoriales y de edición conforman una forma de creación artística completamente nueva. La cuestión de la manipulación de las imágenes, conformó otro de los puntos centrales dentro de los debates de la época. Por consiguiente, la edición que si bien en la modernidad existió pero sólo dentro del ámbito especializado, en esta nueva era postfotografía comienza a estar al alcance de todos los individuos que posean una cámara, computadora o celular.

“El proceso fotográfico ha trascendido al botón de obturación para continuar en la post-producción –ya sea en dispositivos móviles o computadoras de escritorio- y extenderse a la diseminación por medio de las redes sociales” (Colorado Nates: 2014, p.15). Este autor comenta cómo estas imágenes buscan la aprobación “efímera y superficial del like”, en estos nuevos espacios de circulación, lo cual termina contribuyendo a la creación de un círculo adictivo para el fotógrafo, quien recibe generalmente una respuesta positiva por parte de sus seguidores, por una imagen que será vista y luego quedará olvidada.

“Y se trata de una conducta peculiar: el fotógrafo casual abre Instagram, hace la foto, aplica algún filtro y agrega hashtags para, finalmente, ponerla en circulación: todo en unos cuantos segundos. Y sin embargo esta fotografía será poco vista. Su creador puede no volver a revisarla: está demasiado ocupado haciendo más fotos. Su red de contactos también la verá y, seguramente, no le dedicará más allá de un instante y quizá le aplica el consabido like. Con apenas dos pulsaciones sobre la pantalla aparecerá un pequeño corazón: un gesto casi tan automático como parpadear. Y el observador seguirá en un interminable río de memes, fotos tweets...” (Colorado Nates, 2014, p. 16).

Como explica Leticia Rigat (2018), a pesar de que las tecnologías digitales han abierto el paso a nuevas formas de intervención sobre las imágenes, estas no les quitan a las fotografías el carácter de registro. Es decir que, si bien se está atravesando un momento en el que las imágenes llegan e interceptan a los interlocutores, principalmente a través de los teléfonos móviles, produciendo una interacción rápida, constante y horizontal, con aquellos que forman parte de su comunidad cercana, estas fotografías no pierden completamente su carácter icónico y su indicialidad. En su mayoría, siguen siendo fieles pruebas de que algo aconteció, estableciéndose un acto de registro del referente. Sin embargo, Carlón (2016) establece que, “como vivimos una época de fin de la inocencia y de crisis de la indicialidad, donde toda fotografía puede ser editada y alterada, lo que los internautas han consagrado es una fotografía de indicialidad débil, siempre a punto de ser puesta en discusión” (p.49). Esto se debe a la gran cantidad de aplicaciones existentes, tanto en los dispositivos móviles como en las computadoras portátiles (Photoshop, Illustrator, Lightroom, etc), que permiten realizar cambios y correcciones a las imágenes.

Según Rigat (2018), se destacan dos puntos que son importantes para reflexionar sobre los cambios en la fotografía contemporánea, “Las posibilidades de edición y los cambios en la circulación” (p.208). Ambos tópicos son cruciales para pensar esta nueva era de la postfotografía.

“La fotografía se abre en la actualidad a una multiplicidad de posibilidades que ha generado su expansión en la sociedad como parte constituyente de las

experiencias, e incluso como una experiencia en sí misma. La mayor cantidad de mensajes y contenidos que recibimos y enviamos a través de las redes sociales (WhatsApp, Twitter, Facebook, Instagram) son fotografías. Modificadas, retocadas, recortadas, compartidas, comentadas, cuestionadas; las fotografías se han convertido hoy en una parte imprescindible de las nuevas formas de comunicación en los medios digitales, transformándose ella misma en un mensaje”. (Rigat, 2018, p.211).

Las imágenes de hoy, constituyen un medio que permiten a los diferentes sectores sociales registrar momentos que son significativos, o no, y a su vez compartir y mantenerse conectados entre sus allegados. Esta posibilidad de poder retratar cualquier segundo de la vida cotidiana, lleva a que constantemente se esté produciendo una circulación masiva de imágenes en los diferentes espacios virtuales. Estamos viviendo una era donde las imágenes reinan, donde lo que prevalece es la acción de editar y manipular las fotografías, para que sean mejor apreciadas por la sociedad, o que lleven la impronta que los usuarios quieren mostrar en sus perfiles, y todo ello para poder mantenerse conectados y actualizados en las redes sociales, que fomentan la función comunicacional de la fotografía. Esto significa que cada imagen adquirirá un mayor valor, según la cantidad de comentarios y me gustas que obtendrá por parte de sus seguidores. Podemos establecer que mientras los diseñadores de las redes intentan fomentar los lazos sociales desde la conectividad, los usuarios se van apoderando de la fotografía, como una herramienta de uso diario que circula de forma cada vez más acelerada en estos espacios virtuales.

# **CAPÍTULO 3**

---

La autogestión fotográfica en  
Argentina. Una tendencia de los  
grupos independientes de  
fotoperiodistas

En Argentina, los 90 estuvieron caracterizados por una concentración, centralización y extranjerización del capital. El presidente Raúl Alfonsín (1983-1989), fue reconocido por haber asumido en diciembre de 1983, restaurando el estado de derecho, luego de la dictadura cívico militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). En julio de 1989, Alfonsín entrega el mando de forma anticipada a Carlos Saúl Menem, perteneciente al Partido Justicialista, debido al proceso inflacionario que vivía el país en ese momento. Según Romero (2001), este proceso se desató en abril de 1989, en julio la inflación subió a un 200%, y en diciembre todavía se mantenía al 40% mensual.

“Para Menem el riesgo era terminar como Alfonsín varado en la vorágine de un Estado en desintegración” (Romero, 2001, 271). Es por ello que lo primero que debía realizar el nuevo presidente, era descubrir la forma de recuperar los atributos del gobierno. Se pensaba que con él volvería el peronismo, pero Menem sorprendió dando un giro copernicano, sacrificando buena parte de la ideología de este movimiento. Es en agosto de 1989 el Congreso aprueba dos grandes leyes:

“La de Emergencia Económica suspendía todo tipo de subsidios, privilegios y regímenes de promoción, y autorizaba el despido de empleados estatales. La ley de Reforma del Estado declaró la necesidad de privatizar una extensa lista de empresas estatales y delegó en el presidente elegir la manera específica de realizarlas.” (Romero, 2001, 272).

El gobierno privatizó empresas como ENTEL (compañía telefónica), Aerolíneas Argentinas, y luego siguió por las áreas petroleras, los canales de televisión, la red vial, y la mayoría de los ferrocarriles. Según Romero (2001), a fines de 1989 se produjo la segunda hiperinflación, que fue caracterizada por saqueos y pánico en los ciudadanos. Es por ello que Erman González, Ministro de Economía, decide lanzar el Plan Bonex, donde el Estado se apropiaba de los depósitos a plazo fijo y los cambiaba por bonos a largo plazo.

En 1990 el Congreso autorizó la incorporación de nuevos miembros a la Corte Suprema, sumando cuatro jueces, con lo que el gobierno se aseguró la mayoría y evitó la

posibilidad de fallos adversos en casos litigiosos que podrían generar las reformas. En 1991 Domingo Cavallo asume como Ministro de Economía, y es quien hace aprobar la tan reconocida Ley de Convertibilidad, donde un dólar equivalía a un peso argentino, prohibiendo al Poder Ejecutivo modificarla y emitir moneda por encima de las reservas. Según Romero (2001), a todo esto le siguió otra decisión igual de importante: “La reducción general de aranceles- cayó a una tercera parte de su anterior valor-, que contaba con la tantas veces anunciada apertura económica y daba fe de la seriedad con que sería encarado el programa reformista”. Con resultados exitosos, al año siguiente en el marco del Plan Brady, Argentina logró acuerdos con acreedores externos, ya que volvía a ser confiable para los inversores.

Fueron años muy buenos para el gobierno donde hubo crecimiento del Producto Bruto, y de la actividad económica, una inflación que cayó de manera drástica, tasas aceptables, un consumo que se extendió debido a los sistemas de créditos, y más. Pero junto con ello también se podía vislumbrar la otra cara de esta etapa, donde se empezaron a desarrollar diferentes manifestaciones por parte de los trabajadores, debido al desempleo, ya que cada privatización venía con una elevada cantidad de despidos. Según Romero (2001), en 1993 el desempleo superó la línea histórica del el 10%, y otros sectores estuvieron golpeados por el congelamiento de haberes, como los empleados estatales y jubilados. El piquete comienza a ser el modo elegido de manifestación, y a su vez en 1996 le siguieron los apagones, cacerolazos, tractorazos, y las manifestaciones de los docentes que instalaban carpas blancas frente al congreso. Movilizaciones de los desocupados que según Romero (2001), eran violentas y a su vez reacias a cualquier tipo de organización, a las cuales el gobierno, para reprimirlas, en reiteradas oportunidades apeló a la Justicia y a la Gendarmería, produciéndose episodios de violencia, con heridos y muertos.

Es en este contexto, que en 1996 surge la Cooperativa de Fotografía Documental, formada por un grupo de estudiantes que asistían a cursos de fotografía de la Secretaría de Extensión Universitaria de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires. Este grupo surge por la necesidad de documentar, de mostrar la realidad y las problemáticas sociales que se estaban viviendo en el país. Es así como fotografiaron desde el Encuentro de Juventudes contra la Represión del Conosur, en Uruguay, hasta la Marcha

del Apagón, en Libertador General San Martín, provincia de Jujuy. Según Silvia Pérez Fernández (2007), el trabajo más importante es el que realizaban en Quilmes y en Florencio Varela, localidades que visitaban todas las semanas para documentar el crecimiento del asentamiento Agustín Ramírez. “Fotografiaron hechos de represión al asentamiento, pero también momentos de la vida social y comunitaria.” (Pérez Fernández, 2007, p.91). Sus imágenes fueron presentadas en una exposición realizada en el Parque Centenario, ya que “Entendían que los diarios no informaban sobre ciertos acontecimientos políticos y sociales. En este sentido querían mostrar “la realidad ocultada” por los medios hegemónicos...” (Pérez Fernández, 2007, p.91).

La autogestión, entendida como “la propia gestión de los trabajadores sobre su unidad de trabajo, sin capitalistas ni gerentes, desarrollando su propia organización del proceso de trabajo, adoptando formas no jerárquicas de organización”,<sup>2</sup>se desarrolló fuertemente en la década de los 90, en el ámbito de la fotografía. Estos jóvenes fotógrafos buscaban formar parte de una organización, en donde colaborativamente se comunicara aquello que sentían que no era mostrado, siendo partes de un colectivo donde conjuntamente decidían, y definían su trabajo.

Otros grupos también se formaron en esta década, como por ejemplo Fotografía de la Base. Según Pérez Fernández (2007), buscaron profundizar el carácter militante de la práctica fotográfica desde un proyecto político más abarcador. “Se trata de una crítica a los medios por el cual se tiene conciencia de un régimen de información y de una estructura de propiedad “que por definición impide el acceso de gestar a través de ellos otro tipo de relación con el receptor” (Pérez Fernández, 2007, p.92). Es así como comienzan a buscar una estrategia que apunte a la transformación, que fue tomada por otros grupos de fotógrafos militantes que fueron surgiendo.

También se encontraba el grupo Contralmagen, formado en 1997, que tuvo como objetivo informar sobre la situación que estaban viviendo los trabajadores de la clase obrera, y los conflictos que surgían en las fábricas. Sus imágenes se encontraban en noticieros, que se distribuían principalmente en sindicatos, centros culturales y

---

<sup>2</sup>Recuperado de <https://www.centrocultural.coop/revista/1415/trabajo-y-autogestion-aportes-para-pensar-modos-alternativos-de-produccion-consumo-y>

escuelas. Otra agrupación reconocida fue Ojo Obrero, que estaba compuesta por varios integrantes de Fotografía de la Base. Conformaron el Noticiero Obrero, donde al igual que en Contralmagen, el foco de su trabajo estaba centrado en los conflictos de la clase obrera y de los desocupados. Este grupo se financiaba a partir de la colaboración de sus integrantes, y de las ventas de las producciones realizadas.

El 2001 fue un año crítico para Argentina. En ese momento el país se encontraba gobernado por el presidente Fernando De la Rúa (1999-2001), líder que contaba con el apoyo de la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, denominada La Alianza (coalición entre la Unión Cívica Radical y Frente País Solidario). Desde sus inicios, el gobierno de De la Rúa, continuó con las políticas neoliberales del Partido Justicialista. “Sin duda, la opción por la continuidad de la política neoliberal de gestión de la crisis estaba fuertemente condicionada por la delicada situación fiscal y financiera del Estado, que era resultado de los desequilibrios acumulados bajo la Convertibilidad” (Salvia, 2014, p.114). Sin contar con activos para privatizar, el gobierno apeló a la mayor presión tributaria y la reducción del gasto público, realizando recortes al PAMI, a las jubilaciones, subsidios a desocupados, mientras que el aumento de los impuestos afectaba al sector de los trabajadores asalariados y autónomos.

Un hecho importante a destacar, fue la renuncia del Vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez, a menos de un año de haber asumido. Este suceso fue el comienzo del derrumbe de la Alianza, y a partir de esta renuncia la situación económica se fue agravando. A su vez se profundizó la conflictividad social, las organizaciones piqueteras y los sindicatos iban creciendo y ganando su lugar, así como también aumentó fuertemente la lucha de los desocupados. “Este crecimiento de la conflictividad fue paralelo al desarrollo de un nuevo formato de protesta, que incluía el corte (de rutas, calles, vías), el cacerolazo, el escrache, la olla popular, etcétera. Estas modalidades de protesta se combinaban con demandas que impugnaban el modelo económico o que reclamaban asistencia social y puestos de trabajo (Schuster citado por Salvia, 2014, p.124).

Una de las medidas más conflictivas y recordadas de este gobierno fue el denominado “corralito”, impuesta en diciembre del 2001, en la cual el Gobierno restringió el retiro de los depósitos bancarios y la conversión de pesos a dólares.

“Junto a la incautación de los ahorros bancarios y la inconvertibilidad del peso, el corralito generó una desaparición del dinero como medio de cambio (Iñigo Carrera y Cotarelo 2006), dada la abrupta desmonetización de la economía (Piva 2009) y el pago de salarios estatales mediante bonos emitidos por los gobiernos provinciales, que se había iniciado unos meses antes (Eskenazi 2009). El resultado fue un desplome de la actividad económica, con una caída del 15% en diciembre de 2001 (datos de INDEC).” (Salvia, 2014, p.130).

Este suceso, llevó al país a una crisis política, ya que las manifestaciones sociales comenzaron a ponerse violentas. Los ciudadanos ahora ya no reclamaban por la desocupación o la suba de impuestos, sino por su dinero, del cual no podían disponer libremente. Es así como distintos sectores sociales, se lanzaron a las calles en una diversidad de formas de protestas: saqueos, cacerolazos, huelgas, movilizaciones, cortes de calles o rutas, ataques a edificios públicos, bancos y empresas privadas, combates callejeros con la Policía, entre otras. Ante esta situación ingobernable, el presidente Fernando De la Rúa abandona el poder.

Es en este contexto que en diciembre del 2001 se conforma el colectivo Argentina Arde, que no sólo reunía fotógrafos, sino también videastas, artistas y periodistas. Este grupo invitaba a la acción colectiva a través de volantes, y todo el material fotográfico que adquirían se mostraba tanto en el periódico que producían, como en asambleas, en la calle, en piquetes y en diferentes barrios. Como explica Pérez Fernández (2007), ellos consideraban que la fotografía, además ser un documento, puede a su vez constituirse en una prueba que incrimine a asesinos y represores. “Quienes integran Argentina Arde consideran que la cámara fotográfica es una herramienta de construcción que hay que aprender a usarla para “llenarla de contenido social y responsable, en contra de la privatización de la mirada que imponen los medios hegemónicos” (Pérez Fernández, 2007, p.95). También en 2003 se compone el grupo independiente Acción Fotográfica, que se encargó de documentar la inundación que se produjo en la ciudad de Santa Fe.

De esta forma fotografiaron el deplorable estado en el que quedaron las viviendas, y lograron que estas imágenes sirvan como prueba, en los juicios de las víctimas por la inundación.

En el año 2005 se crea la Cooperativa Argentina Photos, públicamente conocido como Sub Coop. Esta cooperativa comenzó por la necesidad de los fotógrafos de poder comercializar sus producciones, sin dejar de lado la fotografía militante, es decir poder seguir haciendo fotografías en donde resalten y se desarrollen los conflictos sociales. Formaron parte de ella, integrantes de varios colectivos como Acción Fotográfica, Argentina Arde, entre otros, que se encontraban entusiasmados con la idea de la realización de fotografía callejera. “La cooperativa nace sobre la base de la continuidad del activismo de sus fotógrafos, pero estableciendo una sustancial modificación de su relación con los medios hegemónicos” (Pérez Fernández, 2007, P.96). Es así como hoy en día, esta cooperativa es una de las más reconocidas del país. En Buenos Aires se encuentra conformada por Gisela Volá, Nicolás Pousthomis, Gerónimo Molina y Verónica Borsani, y en Madrid por Olmo Calvo Rodríguez. En su página web describen como su trabajo “profundiza en la creación de una identidad colectiva y la realización de investigaciones fotográficas en el territorio latinoamericano”.<sup>3</sup>Sus publicaciones no solo se encuentran en diarios y revistas nacionales, ya que han trabajado con medios como The New York Times, Le Monde Magazine, Le Figaro (Francia), revista Petra, Der Spiegel, Die Zeit (Alemania), entre otros.

## **Conformación de grupos independientes en los últimos 9 años**

---

En los últimos años también se fueron desarrollando diferentes agrupaciones independientes de fotoperiodistas. El grupo M.A.F.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autogestionados), en Buenos Aires, se creó en el 2012 con

---

<sup>3</sup>Recuperado de <http://www.sub.coop/es/quienes-somos>

la idea de poder salir a fotografiar, sin prejuicios ni directivas, un grupo que se forma para unir diferentes miradas y compartirlas con la sociedad.

“A partir de la firma colectiva y el trabajo colaborativo, concebimos la labor fotográfica como un espacio de exploración artística que busca interpelar al espectador desde una doble perspectiva: informativa y estética. Creemos que es importante relevar los hechos desde sus protagonistas, construyendo así una mirada cercana sobre la realidad.”.<sup>4</sup>

Actualmente cuentan con aproximadamente cinco integrantes, y su gran fuente de comunicación son las redes sociales. Tanto su página web, como sus perfiles de Twitter, Instagram y Facebook, se encuentran repletos de materiales producidos por la agrupación, y de esta forma lograron un contacto directo con millones de seguidores.

Colectivo Manifiesto es otra agrupación, formada en 2013 en Córdoba capital, integrada por 12 fotógrafos que deciden reunirse para producir imágenes que interpelen a la sociedad, y mostrando la realidad que se vive en las calles. Ellos mismo en su biografía de Facebook describen:

“Nos hemos encontrado, no por casualidad, en los reclamos estudiantiles, en las luchas por la tierra y la vivienda, en las fiestas populares de nuestros barrios, en la resistencia a las multinacionales extractivistas y al atropello policial, en cada fecha importante de nuestra historia, en la calle. Cubriendo y acompañando las esperanzas, las derrotas, alegrías y sueños de nuestra gente. Y en ese encontrarnos nace MANIFIESTO”.<sup>5</sup>

Así como el grupo M.A.F.I.A, este colectivo también tiene su principal vía de difusión en las redes sociales. Su página web posee una gran cantidad de material, tanto producciones escritas como fotográficas, que recorren desde temas ambientales, sociales, de educación, género, memoria, hasta represión del estado.

---

<sup>4</sup> Recuperado de <https://somosmafia.com/wp/quienes-somos/>

<sup>5</sup> Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/colectivo.manifiesto.9/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/colectivo.manifiesto.9/about/?ref=page_internal)

En Mar del Plata el colectivo AJO, formado en 2014 por un grupo de periodistas y fotógrafos, fue una de las agrupaciones más reconocidos de la ciudad. Realizaban una revista de periodismo alternativo, donde trataban todo tipo de temáticas en forma de entrevistas, informes, columnas, crónicas, artículos, y fotorreportajes. El grupo fue tan reconocido que hasta realizaban talleres, seminarios, actividades culturales, y producciones editoriales. Una vez por año AJO se materializaba, y creaban un anuario que reunía los mejores materiales que se habían producido hasta la fecha. Ellos mismos describen en su página web que el colectivo AJO surgió:

“Por necesidad: como periodistas y como lectores, necesitábamos un medio de segunda lectura. Uno que salte la vorágine de la actualidad noticiosa para encontrar otras profundidades, otras agendas y otros tratamientos de los temas instalados. Un medio que dedique el tiempo a la producción de contenidos periodísticos que hoy ninguna empresa mediática está dispuesta a dedicar. Hacemos periodismo de largo aliento”<sup>6</sup>

Es así como este colectivo se formó para poder informar a la sociedad sobre aquellas noticias de la que no todos hablan, que no todos conocen, y darles voz mediante sus notas y fotografías. En abril de 2019 el colectivo sacó un comunicado en su página de Facebook, en el que explicaban que por razones económicas decidían abandonar el proyecto, ya que no podían seguir costearo sus producciones.

En la ciudad de Rosario también se encuentran varias agrupaciones independientes de fotoperiodistas, y fotógrafos. Una de ellas creada en el 2012 es Camarón, que realiza la creación de fotografías de manera colectiva a través de una cámara fotográfica estenopeica desmontable de 2 x 4 metros, permitiendo el ingreso de las personas en su interior. Este grupo busca en la producción colectiva, otra forma de mirar el exterior, pensar el cómo y con que se produce la imagen, realizando los revelados en un laboratorio móvil. En la descripción de su página de Facebook, los integrantes a explican que no se trata de una fotografía bella en cuanto cuestiones estéticas, sino que por el contrario:

---

<sup>6</sup>Recuperado de <http://www.revistaajo.com.ar/ajoxajo>

“Tiene que ver con democratizar y expandir la experiencia fotográfica en su sentido más político y colectivo. Hacer del momento fotográfico un momento de reflexión acerca del contexto y el aquí y ahora que nos atraviesa como grupo, como seres históricos; proponiendo nuevas formas de mirarnos, de reconocernos, de relacionarnos, y a partir de eso, producir un documento en común.”<sup>7</sup>

Esta agrupación fomenta la idea de producir una imagen, pensando en aquello que queremos comunicar, alejándonos de la vorágine del momento y la producción constante de imágenes a través de los teléfonos móviles. Es una propuesta que invita a repensar que mostrar, y la huella que se quiere dejar.

Por último se encuentra POSTEO, un grupo que comienza a formarse en la ciudad de Rosario en el 2016. Sus creadores son tres reconocidos fotoperiodistas rosarinos, Héctor Rio, Franco Trovato Fuoco y Matías Sarlo, que decidieron realizar un fanzine de fotografías que tratan diversas temáticas particulares. Según Franco Trovato, la idea de lanzar POSTEO surge, porque sintieron la necesidad de mostrar otro tipo de fotografía, una distinta a la que se presentan en los medios, que según él están llenas de prejuicios, normalizaciones y estandarizaciones. Sus imágenes son tomadas con más tiempo, dedicación, y buscan comunicar una cierta mirada. Para el fotoperiodista, el fanzine es el espacio perfecto para plasmar sus imágenes, siendo este un material que logra perdurar en el tiempo, y que traspasa las barreras de lo digital. Ellos recurren a la autogestión, para la elaboración de un fotolibro que tomo por tomo, a partir de una temática establecida, da a conocer fotografías pensadas como un hecho de un discurso.

---

<sup>7</sup> Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/camaronrosario/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/camaronrosario/about/?ref=page_internal)

# **CAPÍTULO 4**

---

POSTEO, un análisis del grupo  
autogestivo rosarino

POSTEO es un fanzine producido por un grupo de fotoperiodistas de la ciudad de Rosario. Etimológicamente se entiende por fanzine a “Revista de escasa tirada y distribución, hecha con pocos medios por aficionados a temas como el cómic, la ciencia ficción, el cine, la música pop, etc.” (Real Academia Española, 2018). POSTEO toca temáticas culturales y socialmente importantes de Argentina y los trata mediante su lenguaje principal: la fotografía.

De por sí, una foto comunica la mirada de un fotógrafo, es aquello que su lente capturó en un momento determinado, es una forma de congelar momentos, sucesos o hechos. La reconocida frase “una imagen vale más que mil palabras” tiene algo de verdadero en ella, ya que muchas veces una foto dice o expresa cosas que resultan imposibles comunicar por escrito. Este fotolibro conjuga en su interior las miradas de diferentes fotoperiodistas del país, relaciona e integra como un todo a las fotografías mediante un trabajo de edición pensado y estructurado para enviar un mensaje a aquellos que lo miran. Este fanzine comunica a través de imágenes y genera una mirada crítica en los temas que toca. Sus creadores logran problematizar sobre un hecho particular mediante la mirada colectiva, produciendo un material en el que se busca generar un diálogo que interpele a los lectores.

## El grupo y sus orígenes

---

Los fotoperiodistas Héctor Rio, Franco Trovato Fuoco y Matías Sarlo, forman el grupo que dio vida a POSTEO. Héctor Rio se desempeña como reportero gráfico desde 1999. Trabajó para varios medios como El Ciudadano, y fue editor de fotografía de dos revistas culturales, 32 Pies y Transatlántico. En 2004 recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes para realizar la publicación de su primer libro, “El Otro Fútbol”. Fue parte de la comisión directiva de ARGRA, y realizó talleres con Adriana Lestido, Carlos Bosch y Julián Germain. Actualmente trabaja como fotoperiodista para el diario La Capital. Por su parte Franco Trovato es fotógrafo autodidacta desde el año 1999, actualmente trabaja para el diario El Ciudadano, además realizó trabajos para diferentes medios nacionales e internacionales. Es uno de los integrantes de la cooperativa de comunicación La Masa y colabora con la filial de las Abuelas de Plaza de Mayo en Rosario.

Matías Sarlo trabajó para diarios rosarinos como La Capital, y El Ciudadano, así como también colaboró con diferentes agencias como Associated Press y Infojus Noticias. Sarlo dejó de lado fotoperiodismo y comenzó a realizar nuevos proyectos independientes en Lucio V. López, un pueblo rural que queda en las afueras de Rosario. Viviendo allí, Sarlo crea su propia editorial llamada Lucio V Ediciones y comienza a realizar sus propias publicaciones. Libros con fotografías que ilustran la vida en el campo, pero vista desde otra mirada, tratando de deconstruir la concepción que se tiene de la vida rural. Es allí donde comienza a vivir la experiencia de vender sus producciones en ferias, y empieza a notar cómo en estos espacios se da un contacto real con la persona que se acerca a ver sus publicaciones o viene a comprarlas. Da cuenta de la importancia de la mirada de quienes viven en el pueblo, ya que si bien muchos de ellos se sienten identificados con sus publicaciones, a otros les disgustan sus imágenes.

Según Franco Trovato, no hay una explicación exacta de porqué se da el surgimiento de POSTEO, sino que fueron varios los factores que los fueron incentivando a realizar esta propuesta tan innovadora. Uno de estos hechos fue la experiencia que vivió Matías Sarlo, vendiendo sus libros en ferias, y estando en contacto directo con los lugareños.

Es así como comienza a surgir la idea de realizar una publicación propia, un material fotoperiodístico diferente, que envuelva una visión colectiva sobre una temática en común. Que sea un objeto al cual todos puedan llegar, tenerlo en sus manos, y sobre todo que se pueda vender en ferias, para poder recibir la mirada del otro de una manera espontánea e instantánea.

“Empezamos a pensar de hacer algo dentro de Lucio V Ediciones, que tenga que ver con el lenguaje fotoperiodístico, pero tensado, llevarlo un poco al límite a este lenguaje, y en formato fanzine, es decir algo que también se pueda hacer rápido y vender barato. Habíamos hecho como una pequeña listita de cosas que podíamos cubrir y al final medio como que nunca cuajaba, no nos daba el tiempo a los dos para encarar nada.”, expone Trovato.

Otro de los factores que los impulsó a realizar el fanzine es el hecho de pensar y cuestionarse sobre la vida útil que realmente tienen las fotografías que producen, “muchas veces nuestro laburo cae en la misma obsolescencia programada que tienen las cámaras, y por culpa nuestra, porque hacemos un laburo lo mostramos dos veces, logramos que lo publiquen en otro lado, lo guardamos y queda fondeado”, expresa Trovato. También otras de las cuestiones que influyeron fue el hecho de que muchas imágenes que ellos toman por lo general quedan afuera, ya que no pueden publicarse en medios empresariales. El fotoperiodista explica que existe una cierta estructura que se debe seguir dentro del mundo de la imagen en los medios, y por lo tanto quienes son enviados al campo a fotografiar, van sabiendo que tienen que volver con una fotografía que cumpla los requisitos adecuados para cada medio.

“La reportería gráfica tiene muchas cosas lindas, pero tiene algo feo que es un lenguaje como cristalizado, o muy estructurado. Vos vas a cubrir una marcha y te van a pedir una foto desde arriba, la foto de color, el retrato, y si haces siempre eso, vas bien... Nosotros empezamos a ver que esas cristalizaciones, esas normalizaciones que hay en el lenguaje, no solo tienen que ver con una cuestión de practicidad, de decir bueno...nos manejamos con determinada normativa para cada vez que pasa algo, pero sino también vehiculizan estereotipos, prejuicios sobre todos, eso pasa mucho en reportaría gráfica” aclara Trovato.

Son esas normalizaciones, el hecho de tener que seguir un mismo modelo, lo que los lleva a pensar en todas aquellas fotografías que nadie ve por el hecho de no estar publicadas en un diario de la ciudad. Es por ello que POSTEO también nace por esta iniciativa de traspasar las barreras de lo empresarial, recurriendo a la autogestión para la elaboración de un fanzine que tomo por tomo, a partir de una temática establecida, dan a conocer fotografías que representan el “el lado b” del sensacionalismo, imágenes que están pensadas como un hecho de un discurso, y no como un insumo del discurso.

“Justo en nuestro primer número tocamos la lucha feminista...tocamos uno de los temas que más estandarizaciones, más normalizaciones, más prejuicio tiene cargado encima. Si iba a cubrir una marcha del orgullo, iban a esperar encontrar a las dos chicas trans más desprolijas, con un poquito de barba besándose entre ellas porque es la foto impacto. Y esa no es la foto impacto, es la foto prejuicio. En los límites de lo empresarial no tenés donde mechar los laburos que no tengan ese tipo de normalizaciones, o un lenguaje así tan cristalizado, entonces termina pasando que los mejores laburos se quedan afuera...y esa es otra de las cuestiones que nos llevó un poco a hacer POSTEO”, comenta el fotoperiodista.

Además, también se suma la cuestión del gran individualismo que existe en el mundo fotográfico, un hecho que estos fotógrafos veían como un impedimento y que los llevó a pensar en el trabajo en conjunto.

“La parte individual o hiperindividualista de la fotografía era algo que nos venía haciendo ruido y que lo veíamos como un límite. También porque muchas veces haces tú laburo, te lo autoeditas, pero siempre es algo artificial, terminas preguntando a 15 o 20 personas que son tus referentes, pero al final es como que escondes todo eso y lo publicas como si fuera una obra tuya sola. Y queríamos ver cómo llevar eso de lo grupal, al hecho de la toma en sí” expresa Trovato.

Fueron estos factores los que llevaron al grupo a comenzar a pensar en una nueva propuesta, una forma a través de la cual se pueda mostrar diferentes miradas, componer grupalmente, contar historias, sucesos, momentos, dejando de lado el valor de la mirada propia, las estandarizaciones de las imágenes de los medios, y las

fotografías sensacionalistas. También los llevó a pensar en un formato maleable, que tenga consistencia, peso, que sea una producción en papel que se pueda trashedojar y que mediante ella se pueda lograr un contacto más personal con los compradores o con aquellos interesados en el material, utilizando las ferias como lugar de exposición.



## Caracterización del formato de POSTEO

---

La revista tiene un tamaño de 21 cm de largo, por 15 cm de ancho, y contiene entre 44 a 52 páginas, dependiendo la edición. Hasta el momento son 4 las publicaciones existentes, POSTEO 1, 2, 3 y CERO. Todos poseen el mismo formato, pero existen diferencias en cuanto a ciertas cuestiones estéticas entre los POSTEO 1, 2, 3, y el CERO. Todos se caracterizan por su tapa y contratapa de cartulina gruesa color marrón claro.

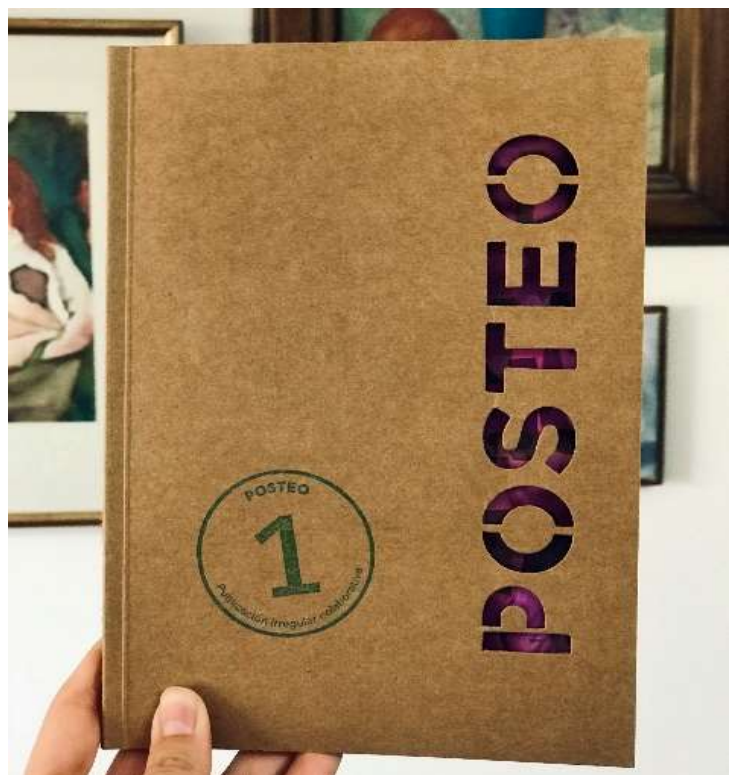
En el lateral derecho de la tapa se encuentra el nombre del proyecto escrito en forma vertical, por lo que los lectores tienen que dar vuelta el fanzine para poder leerlo de forma correcta. Los tomos 1, 2 y 3 poseen el nombre en relieve y un sello circular con el número de edición del fanzine. La edición CERO posee el número de forma escrita, el nombre está calado, y es debido a la fotografía que se encuentra en la primera página, que esta palabra contiene color y volumen. Cada número tiene un color de sello diferente, y por debajo de este se encuentra escrito “Publicación irregular colaborativa”.



Por dentro las hojas son de color blanco tipo offset, en la primera página de las ediciones 1, 2 y 3 se encuentra un hashtag con el nombre de la edición, como por ejemplo #NiUnaMenos. En la edición 0 se encuentra una imagen tomada por los integrantes del grupo y por debajo el hashtag #DelAguaLosPasosyLossueños. Luego a todas las ediciones, le sigue una página con el nombre del fanzine y con los nombres de los fotógrafos que participaron en ese tomo, para seguir con una introducción a la temática sobre la cual estará basada ese POSTEO. En cuanto a la forma en que las fotografías están colocadas, en cada edición se da un tratamiento distinto, y siempre va variando. Pueden ocupar las dos páginas enteras con una fotografía horizontal, una página entera con una fotografía vertical, o pueden estar acomodadas en diferentes lugares de la página y en distintos tamaños. Además, las imágenes están publicadas tanto en color como en blanco y negro, dependiendo la intencionalidad que quiera darle cada fotógrafo.



La única edición que fue reeditada fue la número 1, #NiUnaMenos, ya que resultó ser la más vendida de las cuatro. Por la gran demanda que tuvo este tomo se agotaron las rápidamente ediciones, y es por ello que en 2019 los fotoperiodistas decidieron lanzar la re-edición de #NiUnaMenos. Los cambios son muy parecidos al POSTEO CERO, ya que el nombre que se encuentra en la portada aparece de forma calada y ya no con relieve, como en las ediciones anteriores del fanzine. Además, en la primera página se encuentra una fotografía tomada por los fotoperiodistas, lo que le da color y otra estética diferente a la tapa.



En cuanto a la elección del formato de la revista, los fotógrafos averiguaron en distintas imprentas sobre los precios que existían en el mercado para la impresión de su fanzine. Eligieron el formato conocido como tapa blanda, o “perfectbinding”, en el cual la tapa, el lomo y la contratapa son de una cartulina gruesa, y las hojas del interior están cosidas con hilo vegetal pegadas a la tapa. Este tipo de encuadernación es el más económico dentro de las opciones que existen en el mercado, debido a los materiales que utiliza, lo cual lo hacen más práctico y maleable para transportar. Según Rio, la elección del

material se debió a que buscaban “algo neutro” y que coincidiera con la estética de la revista. También eligieron un tipo de impresión offset, el cual se caracteriza por ser un:

“Sistema de impresión tradicional que funciona con la aplicación de tinta, sobre una plancha metálica formada por una aleación de aluminio. Esta plancha se impregna con tinta en las zonas que están cubiertas con un componente que repele el agua y el resto de la plancha se moja con agua que rechaza la tinta. Con esto, aquello que se quiere imprimir se pasa con presión a una mantilla de caucho que presiona el papel para su impresión”.<sup>8</sup>

Junto con las decisiones de encuadernación y de formato fueron cerrando la identidad del proyecto. Según explica Trovato, el nombre del fanzine fue en primer lugar una idea de Sarlo, ya que pensaba en “esto de jugar con que sea un posteo de otra manera” es decir, publicar fotografías de una forma diferente, sin quedarse solamente con las publicaciones de imágenes en redes o postales digitales que hoy está tan fuertemente de moda.

“Pero entre esto, también había un ruido, que nos gustaba y no nos gustaba, hasta que se pusieron a buscar la etimología, que viene de los postes, de postal, del servicio de correo, y de un plantarse también, cierta referencia con lo holístico. Si bien un poste no es un monumento, pero es algo que está plantado, y que no se va a mover de ahí” explica Trovato, quien también remarca que este nombre les permite realizar un juego con lo irónico.

En general la palabra posteo se utiliza para hacer referencia en las redes sociales a la acción de subir una publicación, ya sea una foto, un video, un comentario, etc. Es por ello que al ponerle este nombre al fanzine juegan con la idea de aquello que no quieren hacer, que es publicar sus imágenes en espacios virtuales y que por ende queden perdidas, y de alguna u otra forma olvidadas.

POSTEO lleva una frase que resume la identidad de la revista: Publicación Irregular Colaborativa. Según Trovato, la palabra publicación hace referencia al hecho de que las

---

<sup>8</sup> Recuperado de <https://www.gureakmarketing.com/es/blog/27-marketing-relacional/206-diferencias-impresion-offset-digital>

fotografías se encuentran publicadas en una revista que tiene un formato en material, y que no van a estar circulando en espacios virtuales. La palabra irregular explica la frecuencia con la que se realizarán las publicaciones, dando a entender que no tienen fechas fijas a cumplir obligatoriamente, y colaborativo, ya que en cada edición cuentan con la participación de diversos fotoperiodistas. Por el momento ya han sido 6 los fotógrafos que colaboraron en los diferentes ejemplares. Cada uno de estos fotoperiodistas son conocidos por los integrantes POSTEO, algunos son amigos, otros compañeros de diferentes trabajos o talleres, y otros son personalidades reconocidas dentro del mundo fotoperiodístico. Los trabajos de estos fotógrafos poseían el potencial que buscaban para comunicar en su proyecto, y es por ello que decidieron invitarlos a colaborar.

## **Las publicaciones: características de cada edición**

---

En relación a la mayoría de las temáticas de POSTEO, influyó en Matías Sarlo, Franco Trovato y Hector Rio estar relacionados por la edad. En primer lugar, en el momento de pensar el porqué de la elección de la mayoría de las temáticas de POSTEO se debe tener en cuenta un factor principal. Tanto Matías Sarlo, como Franco Trovato y Héctor Rio, tienen una característica que los une, y es que están etariamente relacionados. Los tres vivieron momentos críticos del país, como la Dictadura Cívico- Militar o la Guerra de Malvinas, hechos que marcaron sus vidas y la de tantos argentinos. Los derechos civiles son una problemática que los afecta y que los llevó a la búsqueda de las temáticas referidas en sus proyectos.

“Eran todos temas que a nosotros nos atraviesan en nuestra identidad, son temas permanentes que de alguna u otra manera lo pensamos siempre... derechos, violencia, guerra, la potestad del Estado para definir tu vida y tu muerte, y obviamente hasta llegar al terrorismo de Estado, de lo que se puede hablar y de lo que no se pueda hablar. Todos esos temas etariamente para nosotros son muy importante y están siempre” afirma Trovato.

El suceso clave para el desarrollo del proyecto fue el primer paro nacional de mujeres realizado el 19 de octubre del 2016, por el femicidio de Lucía Pérez. Según Rio, este

primer tomo fue especial, y considera que es el trabajo más explosivo de los cuatro. Además, expresa que hubo una búsqueda, y que tanto Sarlo como Trovato sabían que este material tenía que conformar el primer tomo del proyecto, ya que habían estado en contacto para encontrarse a tomar fotografías ese día.

“Yo no estaba muy en la idea, de hecho, se iban a encontrar en la marcha para hacer el trabajo. Mati paso a buscar un lente por casa y me dice: “venite a la marcha”. Justo era un día franco mío, y ahí me dice: “yo voy a hacer esto, Franco va a hacer lo otro, no se ¿Qué se te ocurre?”, y le digo “no se unas doble exposiciones”, que ya lo habíamos pensado, lo habíamos hecho en otras marchas del 24. Con un negativo expones dos veces el rollo, o sea lo expones, lo rebobinas y lo volver a exponer arriba. Y yo tenía una cámara, que es la que llevo acá, una fuji que permite hacer doble exposición, una digital, y ahí fuimos”, comenta Héctor Rio.

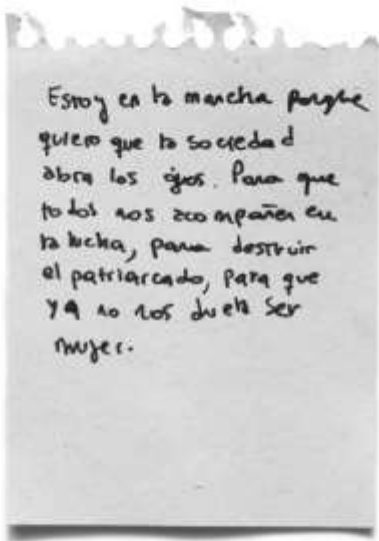
Cada uno poseía una idea diferente sobre cómo querían retratar ese momento, esa marcha tan significativa que concentró una gran cantidad de mujeres en la ciudad de Rosario. Rio realizó las doble exposiciones, en las cuales se puede apreciar una muchedumbre con pañuelos verdes, sosteniendo carteles con frases como “Nos queremos libres, ¡vivas y sin miedo!”. Imágenes que representan movimiento, continuidad, en una movilización donde algunas mujeres realizaban diversas performances, pero por sobre todo marchaban por sus derechos, exigiendo ser escuchadas.



Fotografías de Héctor Rio



Matías Sarlo llevó consigo una libreta para que las mujeres que participaban de la marcha pudieran dejar su mensaje. Estas frases escritas, fueron fotografiadas y acompañan una serie de retratos que Sarlo tomó a distintas mujeres de diferentes edades. Es así como se puede apreciar una gran cantidad de mensajes, que expresan los sentimientos, pensamientos e ideales de muchas de las mujeres que conformaron y le dieron vida a la marcha del 19 de octubre.



Estoy en la marcha porque  
quiero que la sociedad  
abra los ojos. Para que  
todos nos acompañen en  
la lucha, para destruir  
el patriarcado, para que  
YA no nos duela ser  
mujer.



*Fotografía de Matías Sarlo*

PORQUE ME QUIERO

VIVA A MI YA

TODXS

*Fotografías de Matías Sarlo*

Por mi hermana

Por mi vieja

Por las pibas

Por que las amo y

las quiero vivas

En cuanto a las imágenes tomadas por Franco Trovato, él mismo comenta:

“Yo quería hacer exposiciones largas, barridos, mostrar tiempos internos dentro de la foto, no la foto congelada típica del fotoperiodismo...busqué los barridos, pero no los encontré, pero en un momento me punzó mucho que en una parte de la marcha eran un grupo de mujeres vestidas de negro que marchaban todas con fotos de víctimas de femicidio. Yo a primer golpe de vista veo que está Paula Perazzi, los nombres más resonantes, pero había un montón de otros retratos que no conocía, no estaba el de Lucía tampoco todavía, si bien ya andaba la foto que se ve en todos lados. Y eso a mí me hizo ruido. Todavía no había adquirido ni siquiera el estatuto de un icono como Santiago Maldonado, por ejemplo. Entonces me puse a laburar con ese grupo, les pedí que le pongan el cuerpo a esa cara que estaba en el cartel, e hice una serie de retratos así”.



*Fotografía Franco Trovato*



*Fotografías de Franco Trovato*



De esta forma es cómo surge la primera temática del primer POSTEO, denominado #NiUnaMenos, a partir de la necesidad de contar un suceso de una manera distinta, con otra estética, pudiendo comunicarlo desde otro lado más artístico. Cada uno de los integrantes del grupo seleccionó 4 o 5 fotos, las intercambiaron y coincidieron en que el material tenía un potencial muy fuerte, que iba a funcionar. Igualmente decidieron agregar una mirada más, la de Lucía Prieto, fotógrafa autodidacta oriunda de Buenos Aires, que también había fotografiado el primer paro de mujeres, pero en Capital Federal. Fue Franco Trovato quien se contactó con Prieto y le comentó sobre el proyecto, que todavía no tenía ni nombre, ni fecha de publicación.

“Entonces le escribo y le digo: “che Lu vamos a hacer un fanzine, no sabemos ni cómo ni cuándo ni con qué, pero ¿vos tenés ganas de sumarte? La idea es que sea una mirada colectiva, de agarrar un hecho y cruzarlo con cinco miradas” ... y me dice: “sí, agarra las que vos quieras de las que colgué en Facebook y si necesitas más pedime”, comenta Trovato



*Fotografía Lucía Prieto*



Con Lucía Prieto ya eran cuatro los fotógrafos que publicarían sus imágenes en el fanzine. El encargado de realizar el trabajo editorial fue Sarlo, quien le dio un orden en formato lineal a las imágenes. Se consultó a todos los integrantes del primer tomo si estaban a gusto con el material editado, para dieran sus opiniones en relación al fanzine que próximamente se publicaría. Si bien a todos les gustó, estuvieron de acuerdo que a pesar de que querían que las imágenes hablen por sí solas, era necesario un texto de introducción que les dé una especie de cuerpo, para que luego las fotografías digan lo suyo. “Rita Segato había escrito algo en su Facebook, que parecía pensado para el formato que hacíamos nosotros, cortito, al pie, entonces le escribí explicándole”, comenta Trovato, quien le escribió a Segato para contar con su participación en el fanzine. Es así como en las primeras páginas del primer tomo, se encuentran las palabras de esta investigadora, escritora, y referente del movimiento feminista en argentina.

*“Veo esta foto de Lucía, y la veo, y la veo... y repentinamente al despertar, hoy, me doy cuenta de lo que me pasa: es la foto misma, la representación exacta de la femineidad. ¿Será coincidencia que ese emblema, esa modalidad del ser es lo que intentaron destruir? ¿Qué tipo de envidia feroz lleva a los hombres a no soportar la vitalidad de una existencia en clave femenina? Hace más de una década que intento atravesar la idea de que cuando se agrede a una mujer por medios sexuales, en un imaginario arcaico, por interpuesta persona, se agrede a su padre y a sus hermanos, a toda su familia, a la parentela, a la comunidad y finalmente a la sociedad y al Estado que deberían tener la capacidad de protegerla. Una mujer tomada por asalto es la Nación tomada por asalto. Por lo tanto, es iniciativa nuestra salvar la Nación.”*

Según Trovato, las fotos de la primera edición de POSTEO tuvieron una búsqueda, sabían que querían tratar la marcha de Ni Una Menos y utilizar esas fotografías para su futuro proyecto, por lo cual en el momento de tomar las imágenes tenían una idea definida, sabían que esas imágenes se convertirían en un material que se iba a publicar y mostrar. En cierta medida, para Rio sucede lo mismo con la edición número dos, si bien no planeaban que esas imágenes fueran para un futuro fanzine, el trabajo que realizó con sus compañeros en los juicios Feced I y II, Guerreri I y II, Rodríguez, Saint Amat I y II, y

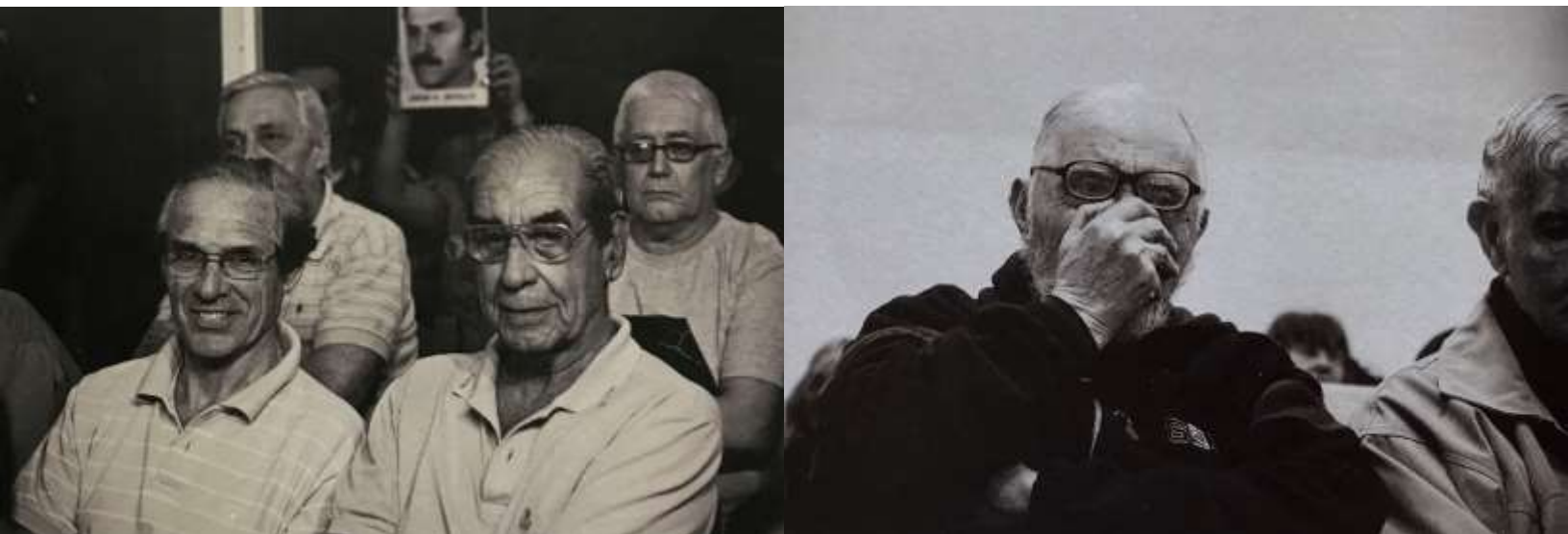
Cambiaso- Pereyra Rossi, fue pensado durante varios meses, y el desarrollo fotográfico duró varios días para poder lograr el resultado final. En cambio, para las ediciones 3 y 0, recurrieron a la reutilización de archivos. Aquellas fotografías que ellos o los demás fotógrafos que participaron, tomaron en algún momento de sus vidas y que quedaron guardadas por alguna razón. Según el fotoperiodista, esta idea aparece principalmente por el hecho de notar que la unión de diferentes miradas sobre una misma temática funcionaba, y que corriéndose del individualismo y del egocentrismo que abunda en el fotoperiodismo podían crear un material con un valor y una significación mucho más fuerte y eficaz.

En el 2017 se realiza la segunda edición, #MasQueNunca, que trata sobre los Juicios de Lesa Humanidad realizados en la ciudad de Rosario, en los cuales se juzgó a civiles y militares de la última dictadura cívico-militar, por delitos de lesa humanidad. Las fotografías que integran este segundo número, fueron tomadas por Héctor Rio, Matías Sarlo, y Leonardo Vincenti, fotoperiodista rosarino invitado a colaborar en esta edición. Las imágenes fueron tomadas en Rosario, Pergamino y San Nicolás, entre los años 2009 y 2016, periodo en el que se desarrollaron las causas Feced I y II, Guerreri I y II, Rodríguez, Saint Amat I y II, y Cambiaso- Pereyra Rossi.



En el momento en que comenzaron a desarrollarse los juicios, tanto Sarlo como Rio se encontraban trabajando para el diario La Capital, y Vincenti en El Ciudadano. Héctor Rio comenta que la necesidad de fotografiar los juicios surge porque los tres fotoperiodistas se dieron cuenta que “A los medios, sacando página 12, lo único que le importaba era la primera audiencia donde se sentaban todos, y la lectura del veredicto. Y dijimos che acá está pasando algo que no está bueno, esto es historia pura, y no se está mostrando”. Es así como decidieron retratar los juicios desde otro lugar, mostrando otra mirada, visibilizando lo que sucedía tanto adentro como afuera de los tribunales.

Matías Sarlo realizó la parte más documental, en sus imágenes se pueden apreciar diferentes situaciones de los cuatro juicios retratados, como por ejemplo el momento en que van a ser condenados el Ex-Jefe del Área Militar 212 Manuel Fernando Saint Amant y el Ex-Subjefe Federico Bossie, y detrás de ellos familiares de desaparecidos con carteles pidiendo justicia. Imágenes de madres de plaza de mayo esperando las respectivas condenas, fotografías que muestran las caras de los procesados durante las audiencias, como por ejemplo del Ex-Teniente del Ejército y miembro de inteligencia Juan Amelong, y del Ex-Jefe de Operaciones Especiales de Inteligencia Jorge Alberto Fariña, ambos mirando a la cámara y realizando una especie de sonrisa. Llegando al final del fanzine se puede apreciar, fotografías que reflejan el festejo de los familiares al saber que cada uno de los militares procesados recibió la condena merecida por los hechos de represión.



*Fotografías de Matías Sarlo*



*Fotografías de Matías Sarlo*



Las imágenes de Leonardo Vincenti, son fotografías tomadas a los centros clandestinos de detención en Rosario y sus alrededores: el Servicio de Informaciones, la Escuela Magnasco, la Calamita, la quinta de Funes, la intermedia y la fábrica de armas Domingo Matheu. Vincenti no solo retrató los espacios físicos reales, sino que también fotografió las maquetas construidas por el departamento de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Rosario, que fueron utilizadas durante los juicios. Según Héctor Rio, “Leo hizo un trabajo magnífico con los centros de detención y con las maquetas, que tienen esa cuestión de realidad y cosa inverosímil, porque es una maqueta de madera balsa, pero la iluminó de manera muy sutil”.



*Fotografía de Leonardo Vincenti*



*Fotografías de Leonardo Vincenti*



Por su parte Rio realizó una serie de retratos sobre los diferentes protagonistas que caracterizaron los juicios. Es así como en esta segunda edición, también se pueden observar los rostros de las personas que formaron parte de ese momento tan importante de la historia argentina. Rio decidió retratar a: Hermina Severini, Madre de Plaza de Mayo, su hija Adriana fue secuestrada en enero de 1977 y todavía sigue desaparecida; Maria Lucía Pollola, militante de Espacio Juicio y Castigo, integrante de Arte por Libertad; Marta Bertolino, querellante de la causa Diaz-Bessone, tuvo a su hija Alejandra cuando estaba secuestrada en el Servicio de Informaciones; Eduardo Toniolli, querellante en la causa Guerreri-Amelong, nació un mes después de la desaparición de su padre; Otmar Paoulucci, presidente del tribunal de la causa Guerreri; Ángel Ruani, testigo y querellante de la causa Fedec, sobreviviente del Servicio de Informaciones, estuvo secuestrado 7 años; Nadia Schujman, militante de la agrupación H.I.J.O.S, abogada querellante en las causas Guerreri 1 y 3, Fedec 1 y 2 y Cambiaso- Pereyra Rossi; Norma Vermullen, Madre de Plaza de Mayo, su hijo Osvaldo estuvo secuestrado en el Servicio de Informaciones y continúa desaparecido; Olga Moyano, querellante de la causa Guerreri, sobreviviente del CCD Fábrica de Armas, estuvo secuestrada 2 años, Micaela Di Pato, hija de Olga Moyano y Alfredo Di Pato, milita en el organismo de DDHH.





Rio considera que este trabajo, el cual les llevó varios meses de planificación y realización, les sirvió mucho para aprender sobre cuestiones de derechos humanos, pero principalmente sobre el proceso militar. “Al no venir de la militancia nosotros, sino de la fotografía, había cosas que nos costaba como entender, y aceptar también. O sea si vos lo fotografías a uno está bien, pero si no fotografiaban al otro no estaba bien, y bueno fue como...pero el laburo quedo, a mí me encanta ese trabajo, fue maravilloso.” expresa el fotoperiodista.

Además, las imágenes que se encuentran en este tomo se expusieron por primera vez en 2010, en la apertura de la sede definitiva del Museo de la Memoria de Rosario, y en la 5ta Bienal de Fotografía Documental de Tucumán, en 2012. Este trabajo tuvo una gran repercusión, ya que gracias a estos dos espacios sus imágenes pudieron ser vistas por cientos de personas que asistieron a ambos lugares. Igualmente, para Rio seguía estando la necesidad de que este proyecto no quedará guardado, archivado, y es por esto que surge la idea de que forme parte de la segunda edición de POSTEO. En este tomo también se encuentra un texto que introduce las imágenes siguientes, escrito por Raúl Eduardo Stolkiner (RES) reconocido fotógrafo argentino.

*“El taxista dobla por Defensa sin disminuir la velocidad, imponiendo su prioridad a los peatones. Casi al mismo tiempo, con una voz casacada por el cigarrillo, dice: << ¿A demoler las cárceles?, ¿Y qué hacemos con los chorros?>>. Reparo entonces, justo antes de perderla de vista, en la pintada anarquista que el conductor había leído y motivaba su opinión. El texto, de caligrafía negra e irregular, alteraba sustancialmente la fachada de una casa centenaria sobre la mano derecha de Caseros. El taxi se detiene en el semáforo de Brasil. Justo aquí a la vuelta hay tres baldosas que recuerdan a Alicia, a Olga, y a Enrique, militantes populares desaparecidos en 1979. Pienso en bajarme prrero vacilo y muy pronto me enfrasco en reflexiones sobre la memoria y el castigo. Ya no estoy allí.*

*Ahora camino. Ha pasado un año. Donde decía << A demoler cárceles>> puede leerse, también en negro y casi con la misma letra: <<no pintamos nada>>. He aprendido a considerar las diversas interpretaciones, a pensar*

*paradigmáticamente. Desde un punto de vista No pintamos nada porque aún no ha llegado el momento de demoler cárceles. Es que hoy, en Argentina, haber juzgado y encarcelado a los genocidas nos hace más libres porque permite interpelar la memoria sin miedo, recordar lo que estaba guardado en la profundidad, recuperar nuestra Historia.*

*Los delitos de lesa humanidad y el terrorismo de estado han quedado casi siempre impunes. En esta parte del planeta, contra los pueblos originarios, contra la resistencia del interior, contra los anarquistas, contra los peronistas...genocidios recurrentes convertidos en un modo de conservar el poder, de imponer intereses minoritarios.*

*Si ahora primó la justicia y la ley esto se debe a la fuerte opinión de millones, a la movilización de decenas de miles, al trabajo incansable de los organismos de derechos humanos y la decisión política de Néstor y Cristina Fernández.*

*Hemos sentado las bases de una nueva sociedad. Esto es más de lo que esperaba ver. Creo que estas imágenes, las de los juicios, serán cada vez más elocuentes.*

*Al parecer, pintar, pintamos.”*

Este texto siempre acompañó a las fotografías de los tres fotoperiodistas, “así lo exponamos un millón de veces, esa muestra va a ir con ese texto” afirma Rio.

La tercera edición se denomina #Malvinas y contiene una selección de imágenes que fueron tomadas tanto durante el conflicto producido en las islas entre Argentina e Inglaterra, como también años más tarde, luego de que Inglaterra ganara la guerra, y las islas pasaran a ser territorio inglés. #Malvinas se realizó en el 2017, y cuando se les ocurrió tratar el tema de la Guerra, pensaron quien de los tres debía viajar a las islas para documentarlo. Luego tuvieron en consideración, que reconocidos fotorreporteros argentinos, como Gerardo Dell’Oro, Daniel García y Diego Paruelo, poseían un material de gran valor en el cual trataban el mismo tema y contenían aquello que estaban buscando. Es por esto que Trovato comenta:

“Si ya hay autores que lo hicieron, y lo hicieron re contra bien, porque tiene que estar esta cuestión de ego, de decir: “yo voy a dar mi visión, voy a viajar a la isla”.

Nosotros ya sabíamos que Gerardo había viajado a la isla y volvió con unas fotos que no se podían creer, para qué íbamos a mandar uno nosotros, por una cuestión de créditos”.

De esta forma dejaron de lado el individualismo y el ego, que muchas veces juega un papel importante en el fotoperiodismo. Buscaron separarse de la obsolescencia programada para volver a darle vida a esas fotografías que habían sido tomadas por estos autores. Si bien cada fotógrafo tenía su propia mirada, y su forma característica de fotografiar, Trovato manifiesta que tanto él como los demás integrantes del proyecto, estaban seguros de que uniéndolas iban a crear un material valioso y lograrían darle otro sentido a estas imágenes que se encontraban archivadas.

Esta edición también posee un texto introductorio, pero en esta ocasión fue realizado por los mismos integrantes de POSTEO:

*“Contar, narrar, bucear en las condiciones de aparición de ciertos hechos o darle sentido a las consecuencias de esos acontecimientos es el proceso mediante el cual intentamos conocer quiénes somos.*

*Aquellos que nacimos entre finales de los 70 y principios de los 80 tuvimos vedadas algunas cuestiones. Indagar sobre nuestros derechos, sobre lo sucedido durante la dictadura o sobre Malvinas era en nuestra adolescencia una transgresión. La historia editada para la impunidad fue generosa en silencios y omisiones. Hoy, la sobreabundancia de datos parece ser la forma más efectiva de ocultarnos información. No hay tiempo de pensarnos colectivamente cuando la intensidad del “último momento” nos encierra en lo individual.*

**Posteo** *nace como un espacio de diálogo sobre determinados sucesos que necesitamos abordar desde nuestro lenguaje: la fotografía. Como estrategia de contra-poder nos propusimos quedarnos un tiempo más en algunos temas. Dejar un rastro físico de aquello que nos conmueve. Apelar a la memoria del futuro mediante una huella y no un monumento. Recordar desde la sensibilidad y no desde el calendario. Viajar en flete y no en fibra óptica. Reunirnos en una feria antes que da primacía a una presencia virtual. Imprimimos 300 ejemplares por número, somos una gota en un océano y disfrutamos de nuestros fanzines.*

*Queremos entender a este tercer **Posteo** como un umbral y no como un límite. Una serie de trabajos se complementa, es cierto, pero este supuesto final, lejos de ser una conclusión, abre más preguntas de las que contesta. En definitiva, creemos que la única respuesta es persistir a la pregunta. Tenemos en este mar de dudas algunas convicciones, confiamos en la valía de la labor colectiva, en la construcción entre pares y en la riqueza que implica toda mixtura.”*

Esta escritura colectiva habla sobre el proyecto en sí, sobre el motivo por el cual iniciaron POSTEO y aquello que desean comunicar, en un momento donde todas las imágenes que circulan son a través de la web. Este texto fue escrito por Trovato, y entre los tres fotoperiodistas fueron editándolo hasta llegar al resultado final. Esta introducción no refiere específicamente a la temática Malvinas, porque los integrantes se dieron cuenta que, al ser trabajos tan diferentes, un texto que hablara sobre las islas sería acorde con lo que ellos estaban buscando. Es por esto que mediante la misma, se puede entender lo que pretenden los fotoperiodistas con POSTEO, esa iniciativa de dejar una especie de huella, y que estas imágenes no sean un simple material de archivo.

En cuanto a los contactos con los fotorreporteros que participaron del proyecto, fue Héctor Río quien se comunicó con Daniel García, Gerardo Dell’Oro y Diego Paruelo, y les comentó la idea general del proyecto. Según el fotoperiodista:

“A Gerardo ya lo conocía, por el primer encuentro de reportero gráficos que se hizo que fue en Chapadmalal. Después no seguimos contactando, y a Daniel García lo conocí de algún encuentro, de la cancha, venía mucho a Rosario a cubrir partidos de fútbol... Un tipo amable, divino, el ego allá sin problemas”.

Daniel García, reconocido fotoperiodista bonaerense, realizó un viaje a Malvinas durante la Guerra, para cubrir el conflicto para la agencia DyN (Diarios y Noticias) y para Naciones Argentinas. Permaneció solo 12 horas en la isla y por orden del Estado Mayor Conjunto tuvo que abandonar el lugar y regresar aquellas fotos analógicas que había logrado sacar. “Ahí te decían, esto no se hace, esto no hace, esto no hace, y él hizo todo eso, y

le dijeron no podés estar más acá, lo mandaron de vuelta.” explica Rio. Este fotoperiodista vuelve 25 años después y toma las mismas fotografías que había realizado cuando estuvo en Malvinas en pleno conflicto. Sus fotografías no son solo una simple comparación de un antes y un después, son memoria, son imágenes que recuerdan a los soldados que fueron enviados sin ningún tipo de preparación, que sufrieron no solo frío y las extremas condiciones climáticas de la isla, sino hambre, y que muchos de ellos perdieron su vida en combate. Dichas fotografías resultan cruciales a la hora de reconstruir, conmemorar y recordar.



*Fotografía Daniel García*



*Fotografías de Daniel García*



 ENSURE PASSENGERS  
ARE CLEAR OF  
APERTURE  
BEFORE CLOSING



Fotografías de Daniel García



Gerardo Dell'Oro, es un fotoperiodista oriundo de La Plata, que trabaja para el Diario Clarín desde hace más de 20 años. Dell'Oro realizó varios trabajos reconocidos, uno de ellos es "Imágenes en la memoria" donde relata la historia de Patricia, su hermana desaparecida. Este trabajo comenzó a realizarlo entre 1996 y 1999 cuando asistía a los cursos de Andriana Lestido, pero logró darle un cierre luego de escuchar los relatos de Jorge Julio López, en uno de los juicios contra Miguel Etchecolatz. En su trabajo se pueden observar imágenes de Patricia en su juventud, que fueron tomadas por el padre de Dell'Oro, imágenes de los dibujos que ella realizaba, fotografías que Dell'Oro tomó de la hija de Patricia (tenía 25 días de vida cuando se llevaron a sus padres). Estas imágenes se unen con el testimonio de López, que el fotoperiodista utilizó como una pieza más de la muestra. Una serie que no solo narra la historia de Patricia como hermana, como esposa, sino también como madre que no tuvo la oportunidad de criar a su hija.

En cuanto a las fotos que se encuentran en POSTEO, en 2010 el fotoperiodista viajó para presenciar la primera visita masiva de familiares de caídos argentinos, con motivo de la inauguración de un cenotafio dentro del cementerio argentino en las islas. Allí retrató postales que forman parte de "Malvinas", una serie de ejemplares únicos que se presentaron en la Feria de Libros de Fotos de Autor y que fueron editados tanto en Argentina como en Francia. En el fanzine podemos ver una selección de sus imágenes que buscan reconstruir la memoria nacional, algunas de ellas muestran los restos de una aeronave que fue destruida en uno de los combates, el Cementerio de Darwin, donde se encuentran sepultados los cuerpos de los soldados argentinos, varios de los cuales todavía no se encuentran identificados, también se pueden contemplar imágenes del paisaje de las islas, con el mar en sus costas y sus planicies rocosas y extensas.



*Fotografías de Guillermo Dell'Oro*





*Fotografías de Guillermo Dell'Oro*



Por último, en esta tercera edición participa con sus fotografías Diego Paruelo, fotoperiodista oriundo de Rafaela, radicado en Buenos Aires, realizó trabajos para varios medios como el diario Critica Argentina, revistas de la editorial Atlántida, Rolling Stone, entre otros. “Diego Paruelo es un compañero que falleció, éramos como hermanos, ahora el 22 se cumple un año de que falleció. Habíamos compartido comisión de ARGRA, talleres con Adriana Lestido, y su trabajo es hermoso”, comenta Rio. Paruelo llevó a cabo un ensayo denominado “2 de abril”, que trata sobre la vida y muerte del ex combatiente de Malvinas Sergio Gasco. El fotoperiodista visitó por tres años, una vez por semana, al Ex Combatiente y le tomó una gran cantidad de fotografías en blanco y negro, en películas de 35mm. Según una nota realizada por Página/12, Diego conoce a Fabiana, la mujer de Sergio Gasco, en una reunión de mujeres de ex combatientes, y le pregunta si puede ir a visitar a su esposo para conocerlo y charlar con él.

“Fui y pegamos onda. Le tuve que contar qué quería hacer, para lograr su confianza. Le dije que quería hacer como un documental en fotos. Empecé a hacer fotos, revelar y llevarle para que vea el producto. Una vez por semana estar con él, tres años de amistad... Nunca pensé que iba a terminar de la manera en que terminó. Se enfermó y falleció. Estuve como un año y pico con las fotos guardadas”, comenta Diego en la entrevista para Página/12.<sup>9</sup>

Las fotos elegidas para que formen parte de esta tercera edición fueron: una fotografía de una imagen de Gasco, que fue tomada en Malvinas, en la que se encuentra con otro compañero, ambos uniformados y con el armamento requerido, una fotografía de los guantes y también de su chaquetilla sostenida por sus hijos, partes de su uniforme que había guardado como recuerdo. También seleccionaron una fotografía de su libreta del Ejército Argentino que llevó consigo a las islas, y otros retratos de Gasco. Cabe destacar, un plano americano del ex combatiente, fotografía que lleva la siguiente descripción:

---

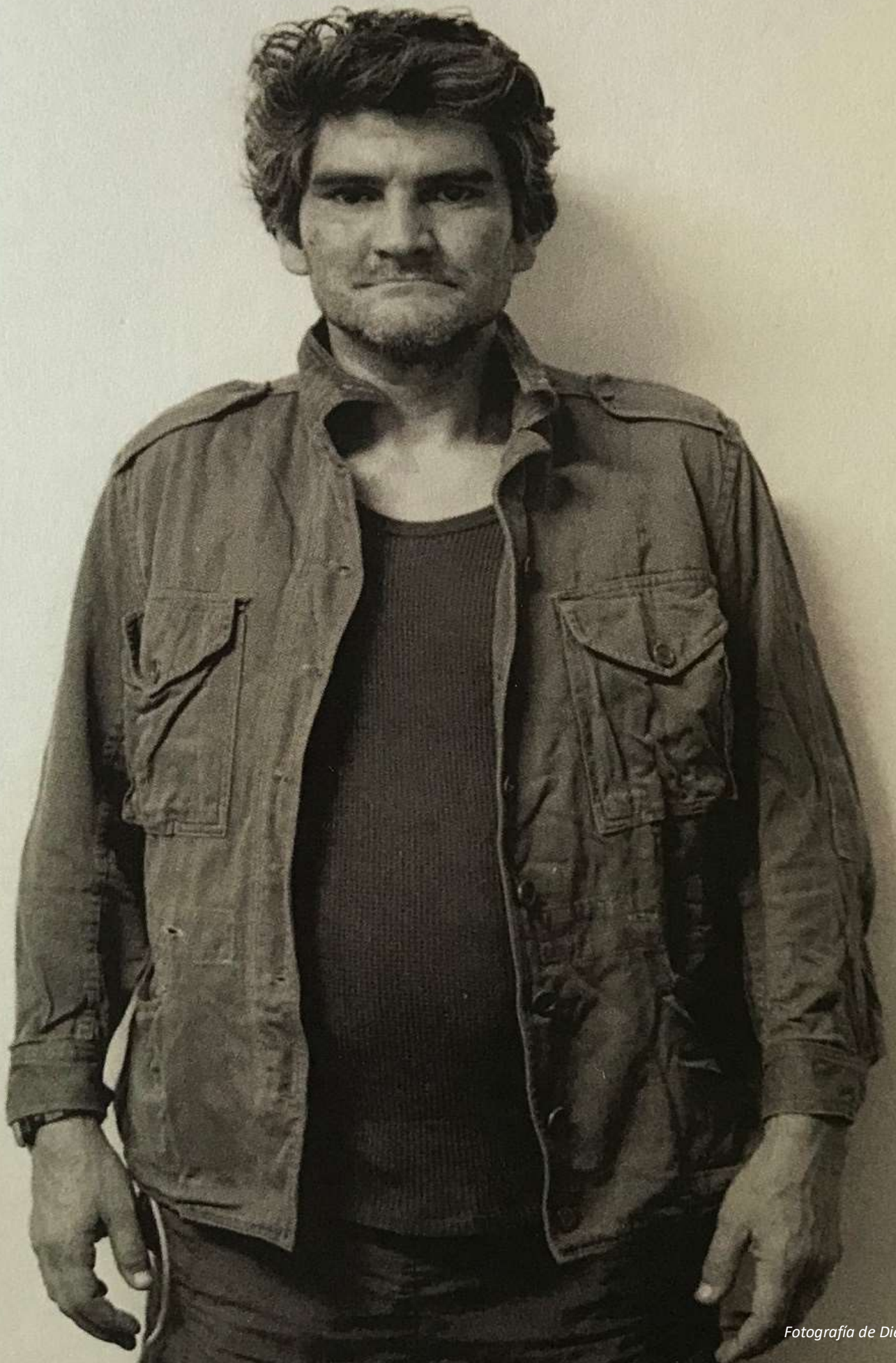
<sup>9</sup> Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/101560-la-memoria-de-malvinas-revelada>

*“En abril de 1982 Sergio Gasco fue destinado con su compañía al Monte Longdon, en Malvinas, donde ocurrió una de las batallas más cruentas de la guerra. Perdió la audición, padeció síndrome de estrés postraumático, en 2002 se encontró sin trabajo y con graves secuelas físicas y psíquicas. En el mes de abril del 2003 murió luego de una larga enfermedad.”.*

Este recurso fue utilizado para que la imagen posea un cuerpo, que tenga peso, de forma que los que observen esa fotografía puedan comprender la historia del sujeto fotografiado, y el porqué de la elección del fotógrafo de retratarlo. Son imágenes que buscan que los argentinos, no se olviden de esos miles de soldados que lucharon para que las Islas no les pertenezcan a los ingleses. Jóvenes de 18 de años, que fueron enviados sin siquiera saber cómo utilizar un arma, que tuvieron que enfrentarse a temperaturas bajo cero, que sufrieron hambre, y que muchos de ellos recibieron pésimos tratos por parte de sus superiores. Jóvenes que a más de 30 años de terminada la guerra no consiguen empleo, sufren de enfermedades psicológicas y físicas, y no son honrados como deberían.



*Fotografía de Diego Paruelo*



Fotografía de Diego Paruelo

# EJERCITO ARGENTINO

Sol. Cpto. **GASCO**  
**PERALTA SERGIO**

Destino **R I MEC 7**

C. **61** M. **14.577.570**

D. M. **LP** O. E. **LANUS**

Firma *[Handwritten Signature]*

Nº de arma port. \_\_\_\_\_

Lugar y fecha **LA PLATA,**

**27 NOV 81**

*[Handwritten Signature]*  
Firma Jefe Ca. \_\_\_\_\_  
*[Handwritten Signature]*  
Firma Jefe Unidad \_\_\_\_\_

(Sello)



Grupo sanguíneo

**O+**

(sello) firma \_\_\_\_\_

Lugar y fecha \_\_\_\_\_

Fotografías de Diego Paruelo



Gracias al trabajo de edición de Rio, Trovato y Sarlo, las fotografías de estos tres fotoperiodistas fueron enlazadas y crearon una mirada totalmente distinta, un material que se diferencia al proyecto original producido por cada fotorreportero, pero que sigue teniendo la esencia de sus creadores. El significado de estas tres miradas unidas, es el de la memoria, la justicia y la verdad, por todos aquellos que se sacrificaron viviendo los 74 días más difíciles y fuertes de su vida.

Por último, el cuarto POSTEO se denomina #DelAguaLosPasosyLosSueños y entrelaza cuatro historias de Rosario. En este fanzine, se encuentran fotografías de los tres integrantes del proyecto, contando además con la colaboración de Silvio Moriconi, fotógrafo, amigo y colega rosarino. En la entrevista, Rio explica que esta última edición fue pensada para que difiera de las demás, “Es totalmente distinta, también es muy difícil mantener temas fuertes y que sean interesantes”.

En este trabajo reutilizaron imágenes que los fotógrafos habían tomado hace tiempo en Rosario. Cada uno con su estética, su temática, y su mirada diferente. Todas fueron tomadas en Rosario, y es por esto que el texto introductorio, realizado por Rubén Chababo, profesor de Letras de la Universidad Nacional de Rosario en Argentina y Ex Director del Museo de la Memoria de Rosario, hace referencia a la ciudad.

*“Durante años Rosario estuvo cautiva de una mirada centrada en “el lugar común”. Paisajes enmarcados en recortes urbanos elegidos para agradar a la pupila: contornos de cúpulas, imágenes de parque, plazas y boulevares con los que se buscaba religar la ciudad a una tradición señorial europea que solo era real en el marco acotado de la fotografía.*

*Este registro que aquí se presenta refuta ese modelo. Es la urbe vista sin afán de “ser ofrecida” como producto turístico; es la ciudad retratada en la sorpresa de los hallazgos cotidianos, la de los migrantes, la de los pescadores y los trashumantes, la de los interiores suntuosos y también de la intemperie.*

*En estas fotografías no hay nada que pueda llamarse rosarineidad, esa vocación tan pobremente aldeana y conservadora en la que muchos artistas insisten en querer reconocerse y ser reconocidos. Salvo por algunos mínimos detalles, las tomas bien podrían haber sido obtenidas en los suburbios de Cali, en un barrio*

*de San Pablo, Belgrado, La Paz o Chicago. Y esto es posible justamente porque las miradas que han ido tras las imágenes no han buscado retratar ninguna esencia como sinónimo “de lo nuestro” sino aquello que siendo realmente propio es a la vez común a tantas otras ciudades del mundo.*

*Así, las cámaras capturan ceremonias, ritos, escenas callejeras, cruces con lo fantástico, como esos dragones ceremoniales que “aparecen” quebrando la monotonía de lo ordinario, y que nos advierten que, lejos de cualquier sueño de homogeneidad, lo diverso habita entre nosotros.*

*Dice John Berger que retratar- un rostro, un paisaje, una atmósfera- tiene algo de alquimia, porque se trata de un arte que requiere destreza en el complejo oficio de combinar los elementos “de afuera” con el espíritu que habita en el interior de quien retrata.”*

A través de este texto introductorio, se logra comprender que las fotografías publicadas se corren de la mirada tradicional sobre Rosario, y muestran otro tipo de escenarios que podrían haber sido capturados en otras ciudades, u otros países. Para Rio, “La temática, sin querer, es Rosario. No es que nos propusimos a hacer rosario.” Según el fotoperiodista, fue Sarlo quien ideó el proyecto del último fanzine:

“Matías era como el que armaba y el que empezaba a idear los proyectos. Y apareció un día y dijo, “¿Che que les parece esto?”, a mí me gusto me pareció que estaba interesante. Si bien el trabajo mío era el más viejo, el de los carros, me parecía que estaba bueno, que había un recorrido y una cuestión sociológica sobre rosario.”.

En cuanto a las publicaciones, Matías Sarlo presentó fotografías que forman parte de su serie “Migrantes”, en la que capturó imágenes de una fiesta boliviana de veneración a la virgen, que se realizó en la ciudad de Rosario, en las que se aprecia claramente, como un grupo de personas, en una especie de peregrinación, llevan a la virgen en una caja de vidrio. Se puede también observar personas utilizando las máscaras folklóricas bolivianas y los trajes típicos, con grandes sombreros con cintas que caen a lo largo, un auto cubierto con mantas estampadas con los típicos diseños bolivianos, y distintos objetos sobre el mismo. Imágenes que muestran la festividad de la colectividad

boliviana, que nos transportan a ciudades como La Paz, Oruro o Sucre, reveladores de ese otro lado de Rosario que muchas veces no vemos, el Rosario de la diversidad, de la heterogeneidad, de la multiplicidad de culturas, tradiciones y razas.



*Fotografía de Matías Sarlo*



*Fotografías de Matías Sarlo*



Por su parte, Héctor Rio utilizó fotografías que forman parte de su serie “Desde el carro”, son imágenes tomadas de los trabajadores que recolectan cartones por la ciudad, y utilizan los carros al estilo sulky, tirados por un caballo, como medio de transporte. Se distingue que sus tomas fueron realizadas tanto desde arriba del carro, como si estuviese andando en uno de ellos, convirtiéndose en un trabajador más, y desde afuera, donde sus imágenes subexpuestas captan a los trabajadores mirando los contenedores de basura, y recorriendo las calles de la ciudad. Héctor Rio expuso esta serie en 2010, en el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), y su muestra llevaba un texto curatorial escrito por Pablo Makovsky, del cual cabe destacar la siguiente parte:

*“Las fotos desde el carro deslizan algo parecido: no son los cirujas, no es la pobreza, son esos carros en particular y están en esa calle, en ese barrio, a esa hora. Mostrarlos, según elige Héctor Rio, exige un artificio que también los oculta, los enmascara. “Pónganle a un hombre una máscara y dirá la verdad” decía Oscar Wilde. La cita podría guiarnos para entender el trabajo de Héctor en esta serie: el carro es una máscara en la imagen”.<sup>10</sup>*



Fotografías de Héctor Rio

---

<sup>10</sup> Recuperado de <http://cecrosario.gob.ar/page/noticias/id/1009/title/2011%7C-H%C3%89CTOR-RIO---DESDE>



*Fotografías de Héctor Rio*



También se encuentran las fotografías de Franco Trovato, que forman parte de la serie “Los espacios otros”, un trabajo que según el fotoperiodista surgió de un taller que realizó en 2011, dictado por el fotógrafo y docente Carlos Bosch, en donde la consigna del mismo, era realizar una serie de fotografías que representasen el estado de ánimo de los propios fotógrafos.

“Me costó muchísimo comenzar a hacer ese trabajo, yo nunca había linkeado mi estado de ánimo con mi forma de sacar fotos. El objetivo que después nos contó Carlos era que utilicemos la memoria emocional para realizar fotografías, entonces bueno con el tiempo fui encontrando esa unión entre lo que yo sentía por dentro y lo que podía expresar a través de la cámara”, manifiesta Trovato.

Aclara además, que las primeras fotografías que tomó para completar la consigna del taller no son las que se encuentran dentro de la serie “Los espacios otros”, ya que en aquel entonces estaba pasando por un momento de duelo muy fuerte. Explica que muchas veces le resulta difícil interpretar las instrucciones y le toma un tiempo llevarlas a cabo, es por ello que el trabajo de retratar representando su estado de ánimo lo pudo cerrar recién en 2016/2017. “Son de esas consignas que te siguen persiguiendo una vez que terminaste con el trabajo...cada vez que andaba por ahí con la cámara y veía un motivo que representaba mi estado de ánimo tiraba un par de fotos” expone Trovato.

De las fotografías que componen esta serie, cinco se encuentran publicadas en POSTEO CERO. El nombre de la serie “Los espacios otros”, surge de una charla sobre un ensayo que se encuentra en Youtube, del filósofo Michel Foucault, quien a grandes rasgos establece una nueva forma de entender al mundo a partir de las relaciones, y ve al espacio como un emplazamiento que se da a partir de la proximidad de estas redes.

“Me pareció un poco que un duelo es eso, por ejemplo, a mí me tocaba transitar una ciudad, que yo había compartido con otra persona y esa persona ya no estaba más, entonces gran parte de esa ciudad y de esos motivos me parecía que eran como un escenario que ya no tenía a uno de los protagonistas” afirma Trovato.

Asimismo refiere, que cuando compartió su trabajo con Matías Sarlo para conocer cuál era su opinión, este le comentó que sus fotografías parecían “fotos de un mundo

que está desolado”, lo que afirmaba la línea que él estaba buscando. Según Trovato, eligió realizarlas en blanco y negro, para evitar que el color influya sobre la carga emocional que pudieran tener. Este trabajo no solo refleja imágenes de una ciudad un tanto solitaria, sino que también denota una parte íntima y personal del fotógrafo. Fue un proyecto que le resultó de gran ayuda para cerrar el duelo de perder a una persona cercana en su vida.



*Fotografía de Franco Trovato*



*Fotografías de Franco Trovato*



Silvio Moriconi, participó de este cuarto proyecto, presentando fotografías de su serie “La pesca en la sangre”. Son imágenes tomadas a la comunidad pesquera que se encuentra en la isla El Espinillo, ubicada frente a la ciudad de Rosario, a la altura de las reconocidas Torres Dolfines. La gente que vive en sus costas todavía conserva ese trabajo tradicional, que viene de nuestros ancestros, que nos recuerda a los primeros inmigrantes que llegaron a Rosario y utilizaban la pesca como sustento diario. Según comentó el fotoperiodista en una entrevista con Gachy Santone, Sergio Rinaldi y Andrea Di Toro, por radio La Ocho am, este trabajo lo produjo durante tres años seguidos a partir del 2010, cuando conoce a Julián Aguilar, pescador de la comunidad.

“Él me fue abriendo las puertas de la comunidad, que la verdad costó mucho más, son muchos más los litros de mate que tengo encima con esta gente, que las fotografías les puedo decir, porque como toda comunidad cerrada no dejan entrar a cualquiera, en un principio fue ganarme su confianza, el ir lentamente, paso a paso conociéndolos, de a uno, de a dos las familias, y ahí recién me dejaron introducir la cámara y empezar a tomar fotografías libremente, como uno más.”, comenta el fotoperiodista<sup>11</sup>.

A través de sus imágenes se puede observar la vida de estos pescadores en la isla, los momentos en que se encuentran con una tormenta en medio del río, tirando sus redes en busca de una buena pesca, los momentos de reuniones con una fogata de por medio, primeros planos de pescadores arriba de sus botes en un día normal de trabajo. Son cinco fotografías que representan la vida de los habitantes de la comunidad pesquera, quienes según Moriconi “viven con muy poco, no necesitan mucho más tampoco, y la mayoría lo que te dice es, “no cambiaría esta vida por trabajar bajo patrón por un sueldo”, ellos eligen que el río todavía le siga dando su recurso para poder sustentarse”.

---

<sup>11</sup>Recuperado de <https://ar.radiocut.fm/audiocut/silvio-moriconi-fotografo/>



*Fotografías de Silvio Moriconi*



Para poder comprender este último tomo, es importante destacar las palabras de Rubén Chababo en la presentación de POSTEO CERO, el 9 de mayo 2018, en el Sindicato de prensa de rosario,

“Cuando los chicos me dieron a escribir brevemente el texto de ciudad, yo enseguida acepté cuando vi las imágenes. Durante muchísimos años, cuando se hacían fotos de Rosario los fotógrafos, y no digo todos, se buscaba esos perfiles embellecedores de Rosario, los supuestamente bellos... buscando aquellos ángulos en los que se terminaba afiliando a nuestra ciudad con la belleza burguesa europea o porteña, cúpulas, cariátides, parques... y acá la mirada de los fotógrafos sale a hacer otro recorrido, está la mirada de los carros, del sulky que recorre la ciudad, y eso me obliga a mí a pensar en otros recorridos urbanos. Decía Sarlo: “No todos miramos la ciudad del mismo modo”, aquí hay mucho de las visiones urbanas...por eso creo que el que sabe observar, detenerse en esos espacios urbanos termina fragmentando y entonces en esa diversidad, aparece otra ciudad que no es la que necesariamente por automatismo estamos viendo todos los días y que vemos del mismo modo.”<sup>12</sup>

Este tomo entrecruza cuatro historias que suceden en la ciudad de Rosario. Cuatro miradas totalmente distintas, imágenes que provienen de series con lógicas diferentes, con búsquedas distintas por parte de los cinco fotorreporteros, que por sí solas ya recrean una historia y poseen su propio hilo conductor. En este caso en especial, estas imágenes al ser recolectadas y unidas establecen otra mirada particular, cuentan otra historia completamente diferente. Una que muestra a Rosario desde otro punto de vista, lo cual no implica que deje de representarla, sino que le da otro valor, otra perspectiva, otro modo de observar que no había sido tomada en cuenta antes.

---

<sup>12</sup> Recuperado de <http://www.sonidosderosario.com.ar/audio/presentacion-posteo-0/>

## La autogestión: modos de financiación y de organización del proyecto

---

Todo proyecto autogestivo implica que los integrantes que forman parte del mismo, busquen las estrategias o métodos para lograr cumplir sus objetivos, con autonomía en el manejo de los recursos. Para poder realizar este fanzine, los integrantes de POSTEO tuvieron que pensar la manera de que este proyecto sea autosustentable, y que pudiera realizarse sin tener que invertir en él. Según Trovato, para la edición de #NiUnaMenos sabían que la temática iba a tener el apoyo de personalidades políticas, ya que en ese entonces: “Era políticamente muy correcto hablar de Ni Una Menos”, por lo cual decidieron contactarse con diferentes concejales de la ciudad.

“Nosotros sabíamos que todos los concejales de Rosario tienen para disponer por mesa chica, a contraprestación nada más, \$2000 por mes. En aquel momento, en el 2016 necesitábamos \$11.000 o \$10.000 pesos para hacer el fanzine”, explica Trovato. Los integrantes de POSTEO decidieron elegir personalidades que estuvieran comprometidos con la causa de Ni Una Menos, como requisito excluyente, para que aportaran los \$2000 que eran necesarios para lanzar el proyecto. Es por esto que se contactaron con Silvia Augsburger, Celeste Lepratti, Norma López, el Movimiento Libres del Sur y Ciudad Futura.

Una vez realizadas las primeras 300 tiradas comenzaron con la venta de los ejemplares, con lo cual pudieron recaudar una suma de dinero que les alcanzaba para producir una siguiente edición de POSTEO. #MásQueNunca fue el segundo proyecto que realizaron, y debido a que se trataba sobre los Juicios de Lesa Humanidad en Rosario, estos tomos fueron financiados por la Secretaría de Derechos Humanos de la Municipalidad de Rosario. De esta edición también obtuvieron ganancias, que fueron destinados a los siguientes proyectos, #Malvinas y ##DelAguaLosPasosyLosSueños.

“De hecho a veces cuando necesitábamos por cuestiones vitales, nos hemos quedado con plata de las ventas, no muchas veces. Si muchas veces tuvimos la chance de decidir y siempre decidimos volver a volcarla al proyecto. Pero arrancamos así, como autosustentables. En un principio no esperábamos ganar

plata, pero tampoco poner, y se fue armando como una pelota de nieve básicamente” explica Trovato.

En cuanto a los espacios en donde se realizaba la venta de POSTEO, siempre recurrieron a las ferias como su lugar principal. En un primer momento tenían ejemplares en dos librerías de la ciudad: Buchin y Mandrake; y también realizaban entregas a domicilio. Lo que más les interesaba, como productores de POSTEO, era el hecho de no fomentar una distancia entre productor y consumidor. Es por esto que las ferias comenzaron a ser su elección principal, ya que eran puntos de encuentro en donde se daba una cercanía con el otro. “En la feria, aunque no te compren, una persona lo levanta, lo mira y te pregunta por qué lo haces, y ya esa charla es un montón, porque aunque no se lo llevó para nosotros siempre algo te devuelve”, comenta Trovato. La idea de que haya un intermediario entre ambos lados es algo que el grupo cree que les termina restando, ya que no pueden tener devoluciones, ni recibir la cantidad de comentarios que les llegan a través de las ferias.

También han enviado copias del primer tomo a diferentes convocatorias, y hoy en día #NiUnaMenos se encuentra en la Biblioteca de Cambridge, en Inglaterra, en Salamanca, en España y en la Fundación Magnum, en Nueva York. Si bien se encuentran en lugares tan importantes de países primermundistas, Trovato expresa, que terminan prefiriendo que sus fanzines se expongan en ferias donde pueden establecer un ida y vuelta con los consumidores.

“Nos pasó esto de que recorrió un montón de lugares, y no recibimos ni un mail de alguien que nos diga “che nos gustó”, “No, no me gusta”. Nada. Un silencio de línea muerta. Entonces volvimos a la dinámica de decir: “no mandamos más convocatorias, ya sabemos que esta bueno, pero volvemos a la feria”, expone el fotorreportero”.

Cabe destacar, que durante un tiempo determinado el grupo decidió realizar remeras con la frase “Desconfía de las imágenes”, en diferentes idiomas. La idea era poder tener un objeto para diversificar las mesas en las ferias, y así las publicaciones no serían lo único expuesto. La frase elegida hace referencia a la lógica del grupo, ya que para Trovato: “POSTEO era parte de un criticar nuestro hacer, abordar

críticamente no solamente la realidad, que en general encaramos desde la fotografía, sino el propio lenguaje fotográfico”. Además, aclara que realizaron un aproximado de 20 remeras, y la venta de las mismas no tuvo un gran éxito como los fanzines, por lo cual, los integrantes del grupo terminaron quedándose con las que no se lograron vender.



Otro punto importante que remarca Trovato, es que la elección de cuantos fotógrafos participarían en cada edición y cuantas fotografías se iban a publicar, está relacionada con el capital que disponen para cada proyecto. “Por una cuestión de costos nosotros reuníamos cuatro miradas. Pero si tuviéramos subsidio de Alemania en euros haríamos libros de a cincuenta sobre una temática, y quedarían mejores. Hacemos lo que podemos en función de la economía local”. Es por esto en el momento de seleccionar quienes podrían colaborar con el fanzine, eligen personas que sean de su mismo ambiente, conocidos o amigos, quienes a su vez confían que su material va a ser cuidado y respetado, y por ello se los entregan.

## La materialidad del fanzine: su búsqueda y desarrollo

---

Si hay algo que caracteriza a POSTEO, además de sus temáticas y sus fotografías, es su materialidad, el hecho de poseer las fotografías en papel, de poder coleccionar estos fanzines y decidir que utilidad darles. Una de las razones principales por la que han decidido realizar las publicaciones en papel, es debido a que los fotoperiodistas sienten que las temáticas que tocan, los atraviesan a los tres de manera muy personal, y por lo tanto deben ser manejadas de una forma diferente. Es por ello que el trabajo que realizan para POSTEO, es tratado con mucha dedicación, y tiempo, son proyectos que buscan ser guardados, recordados, utilizados, y que no queden olvidados por el simple hecho de encontrarse en una carpeta de archivo o publicados en la web.

Actualmente se atraviesa un momento caracterizado por la instantaneidad, las personas precisan que toda la información llegue de forma rápida e inmediata, y se genera una molestia si existen problemas con internet, ya que impide que estén actualizados con lo último de sus redes. Lo que leen debe ser corto y conciso, porque no tienen tiempo o interés para leer textos largos. Publican lo que están realizando en el momento, una foto de lo que están por comer o que muestre lo que están por hacer. Imágenes que duran 24 horas, como las historias de Instagram y Facebook, o publicaciones que las ven miles o millones de personas a lo largo de 2 o 3 días, y que luego quedan perdidas, o tapadas por nueva información actualizada. Esto es algo que los integrantes de POSTEO no tardaron en notar, y por eso pensaron que su material tenía que encontrarse plasmado en otros espacios. Un lugar en el que puedan estar publicados, sin que con el correr de los días queden perdidos dentro de la web. “Precisamente la razón, fue salir de la web, salir de las cataratas de imágenes que no terminas de ver, y que se plasme en eso, en un librito. Y que llegue a lugares como no sé, la fundación Magnum, son cosas que no nos imaginábamos”, comenta Héctor Rio. Querían que cumplan la función de “Cápsula del tiempo”, como explica Trovato: “Tenemos esta perspectiva de a futuro. No importa que ahora no la lea nadie, pero si es un objeto material por lo menos queda ahí, y en algún momento alguien fortuitamente lo pueda agarrar”.

Una de las grandes teorías que circulan en esta época es la de la supuesta “muerte del fotoperiodismo”, debido a que actualmente la fotografía se encuentra al alcance de todos. Esto sucede gracias a los dispositivos móviles, que continuamente se están actualizando y por ende mejorando las cámaras que traen consigo, brindando la posibilidad de “capturar como un profesional aún sin serlo”, como dice la publicidad del Samsung S10. Sin embargo, autores como Mario Carlón, han explicado que en realidad no se da una desaparición del fotoperiodismo, sino que el cambio realmente sucede en la circulación de las imágenes. Se puede ver una abundante cantidad de fotografías que se dispersan por los diferentes espacios virtuales, que circulan de manera veloz hasta el punto de, en algunos casos, llegar a la viralización, o simplemente quedar perdidas y olvidadas. Es por esto que, frente a esta realidad, los integrantes de POSTEO decidieron apostar a la materialidad para de cierta forma revelarse frente a la digitalidad efímera, priorizando la importancia de su visión del proyecto como un material que perdure en el tiempo.

En la entrevista Trovato explica este hecho de la siguiente manera:

“Lo que veíamos que la web tiene, es que en una de esas tiras un material en la web, lo ven un millón de personas durante un día y después si haces un seguimiento en un mes, lo ven cuatro personas más. Como que tiene una explosión, una intensidad, y después desaparece. Y lo tapa otra temática que no importa si es relevante o no, porque la máquina funciona así, tiene que venir algo atrás porque sino se para todo. Entonces dijimos que esto sea como una cápsula del tiempo”.

No obstante, afirma que su proyecto no es “un reniego para con la web”, ya que por ejemplo, el proyecto posee su página de Facebook e Instagram donde publicaban información sobre charlas y eventos. También el contenido de los diferentes tomos del fanzine se encuentra grabado y subido a VIMEO<sup>13</sup>, red social específica para la carga de videos. Utilizaron esta plataforma ya que cuando se postulaban a convocatorias en el

---

<sup>13</sup> <https://vimeo.com/user66976048>

exterior, debían cumplir con el requisito de enviar el contenido del proyecto, siendo esta la red la que les resultó más efectiva y práctica para participar.

A los fotoperiodistas les resulta imposible mantenerse alejados de esta realidad, no están en contra de estos espacios virtuales, pero simplemente decidieron buscar otras herramientas para el tratado de POSTEO.

“Si hoy por hoy desaparece una piba en Fisherton que los padres no la encuentran, tráeme la web, eso se viraliza y por ese lado re va. Pero hay otros laburos que meterlos ahí, es perderlos. Entonces bueno buscamos por otro lado. Con más calma, porque también está esta cuestión de ansiedad, de publicarlo, que lo vean y que te prueben o te desapruében.”, explica Trovato.

El hecho de que hoy la mayoría de las personas sean productoras de imágenes, es una realidad que atraviesa, tanto a los ciudadanos como a aquellos que se dedican a la fotografía profesional. Para Trovato, la idea de que la fotografía se haya democratizado es un suceso que “le encanta”, ya que no comparte el pensamiento de una muerte de la labor fotoperiodística, sino que para él lo que se da es una mayor competencia:

“Ahora está en todos lados. Y los que queremos ser fotógrafos vocacionales tenemos que levantar el nivel siempre. Tenemos que marcar la diferencia y explicar porque nosotros (sin que esto sea una cuestión elitista o aristocrática) si laburamos de esto... Y uno tiene que estar dispuesto porque son las reglas del juego de hoy.”.

Por otro lado se encuentra la mirada de Héctor Rio, quien describe a esta democratización de la fotografía como un suceso que “lo tira para abajo”, ya que para él existen los dos lados de esta situación, la buena y la mala. Los avances en las tecnologías digitales resultan beneficiosos, ya que permiten obtener imágenes de mejor calidad, cada vez se producen mejores lentes, que permiten llegar a distancias inimaginables, pero la cuestión que plantea Rio es que, “el tipo que tiene buena cabeza y tiene ideas claras pero no tiene la técnica, lo resuelve, y el tipo que no tiene ideas claras, ni buen gusto ni una gran cabeza, pero tiene una súper cámara y plata lo hace también.”

La mirada de un fotógrafo profesional se diferencia de la mirada de los ciudadanos, ya que como explica Trovato, los fotógrafos tienen una mirada editorial y ese es el plus que tienen a su favor y con el cual se diferencian.

“Lo tuyo ya no es un insumo, la fotografía ciudadana, la que te manda la vieja enojada porque alguien estaciona en un lugar donde no debe y manda esa foto, es un insumo que agarra un medio periodístico y lo transforma en un discurso x. En cambio, el laburo de una fotoperiodista ya es una editorialización, es un discurso, un hecho del discurso, más que un insumo para otro hecho del discurso en sí. Es una elaboración, una argumentación, y si la foto es buena es un silogismo siempre.”, aclara el fotorreportero.

Es ésta la mirada fotoperiodística que se puede apreciar en las publicaciones de POSTEO. Son imágenes que tienen una búsqueda, que están atravesadas por sentimientos y emociones, fotografías que son el reflejo de luchas, de una reivindicación de derechos civiles. Otra de las razones por las cuales decidieron apostar por la materialidad, es porque el fanzine les da más “volumen”, ya que ellos consideran que los medios no brindan espacio suficiente como para publicar más de dos fotos por página.

“Ningún medio hoy te va a dar 5 páginas. Al contrario, lo que sobra. Sigue pasando que lo que sobra del espacio del texto es lo que va para la foto, entonces la foto es a dos columnas o cuatro en función de lo que escribió el tipo, no en función de que la foto valga o no...Hoy la gente no le mas de un scroll, pero entra a la nota porque la imagen es potente o no, y todavía seguimos con visión de lo que sobra va para la imagen. Y hoy el click te lo da la foto”, comenta Trovato.

Esto es una realidad que, para el fotoperiodista, se vive en la mayoría de los medios. Según su mirada, deja de importar si la fotografía tiene valor, o si puede comunicar por sí sola, las palabras tienen más peso, y es por esto que los redactores ganan en mayoría frente a los fotoperiodistas en un mismo diario, “En las redacciones, si hay 100 tipos, 98 son redactores y 2 son encargados de imagen. Sigue siendo un poco un oficio de escribas. Desfasadamente”.

Héctor Rio comparte esta forma de ver el trabajo en los medios. Para el fotoperiodista, quien actualmente se encuentra trabajando para el diario La Capital, le resulta muy difícil entender la lógica del diario, y hasta inclusive no se siente parte del mismo. “Nunca van a publicar un retrato de una marcha, porque no tiene dimensión, porque el texto tiene que tener la dimensión, no la foto. Yo he tenido discusiones de las más terribles con secretarios, no hay uno que piense.” explica Rio, quien describe al diario La Capital, como un medio de los 80-90’, que todavía no se moderniza con las lógicas de hoy en día, y que no trabaja para la instantaneidad de las redes sociales.

“Los chicos dicen: “no mandes las mejores fotos del festejo en el primer tiempo si hay un gol porque la queman para el papel”, y que sé yo si después pierden 4 a 1 y esa foto nunca se va a usar” explica el fotoperiodista.

El hecho de realizar el fanzine como fotolibro, con páginas que se puedan trashedar, también se da porque estas fotografías tienen un tratamiento diferente. Es un proyecto que deciden realizarlo con tiempo y dedicación, y que para Trovato, merecen estar en un sitio donde puedan ser apreciadas, donde se pueda crear un sentido, una especie de historia a medida que van corriendo las páginas. Él toma a POSTEO como “su otro laburo”, aquel a través del cual siente que pueden generar algo en el otro, mediante el cual “volvés a sentir que lo que estás haciendo vale la pena”. Además, explica que por lo general los medios empresariales tienen otras necesidades, y buscan otro estilo de fotografía, en la cual pretenden:

“Generar otro vínculo, básicamente de venderle una audiencia a un enunciante y no de comercializar información, entonces eso hace que nunca busquen un lenguaje que punce. En general en los medios se busca darte argumentos sobre algo que vos ya pensabas, no modificarte la cabeza ni nada, sino darte insumos”.

Las fotografías que se encuentran en POSTEO, son imágenes de lucha y resistencia, que generan una mirada crítica frente diferentes hechos sociales. Sus productores entienden que, si estas imágenes se compartieran solo a través de la web, perderían la importancia y el valor que poseen, quedando olvidadas en una gran red virtual, con una suma de me gustas de personas, que con el correr del tiempo no recordarían sus

imágenes. POSTEO apuesta al fanzine de papel, porque quieren que sus fotografías se encuentren en esa “cápsula del tiempo”, que tengan una utilidad, y que se conviertan en especie de recuerdo, de memoria por todos aquellos soldados caídos en Malvinas, por aquellos desaparecidos en la Dictadura Militar, por las continuas luchas de las mujeres para reivindicar sus derechos y para terminar con los femicidios, que cada vez van sumando un mayor número de víctimas en Argentina.

# CONCLUSIÓN

---

Hoy en día nos encontramos viviendo en un mundo globalizado, hipermediatizado y postfotográfico. Contamos con dispositivos digitales que nos mantienen conectados las 24 horas, y por medio del cual nos llega un caudal de imágenes inimaginables. Fotografías de todo tipo, que navegan en diferentes espacios virtuales y que pueden viralizarse en cuestión de segundos. A lo largo de esta investigación hemos podido comprender la evolución de estas imágenes, y las diferentes teorías que comenzaron a surgir en la contemporaneidad con la llegada de las nuevas tecnologías digitales.

Pudimos identificar diversos debates, iniciados a finales del siglo XX, sobre las consecuencias que traerían los avances tecnológicos en la imagen fotográfica. El hecho de que el dispositivo icónico-indicial fuera remplazado por dispositivos digitales, produjo una pérdida de la materialidad de la imagen fotográfica. Dicho suceso llevó a que varios teóricos debatieran sobre la credibilidad de la misma y la posible pérdida de una representación directa de lo real. Estos planteamientos desembocaron en teorías que promovían el fin de la imagen fotográfica, para adentrarnos en una nueva era postfotográfica.

Gracias a teóricos como Mario Carlón (2016), pudimos darnos cuenta que en esta era postfotográfica, los cambios en la imagen se dan al nivel de la circulación, por lo cual queda descartada la idea de una posible muerte de la fotografía y con ello del fotoperiodismo. A pesar de que los avances en las tecnologías digitales hayan democratizado la imagen fotográfica en todo el mundo, la labor del fotoperiodista sigue en pie, y no se considera en vías de extinción. El reportero gráfico ya no es el único que fotografía la realidad, ya que todos podemos capturar imágenes fotográficas, principalmente mediante las cámaras de nuestros celulares. Estas fotografías van a comenzar a navegar y circular por la web, específicamente en distintos espacios virtuales, tales como Facebook, Instagram, Twitter, Vimeo, Whatsapp, entre otras redes sociales. Joan Fontcuberta (2016), explica que en estos espacios comenzamos a vivir una superabundancia de imágenes, que son efímeras y desmaterializadas, pudiendo encontrarlas en miles de dispositivos al mismo tiempo, y de ser opacadas en cuestiones de segundos por un nuevo caudal de información.

En esta investigación hemos tomado el caso del fanzine POSTEO, a modo de analizar el fotoperiodismo y los grupos autogestivos en Rosario, e identificar como conviven en esta era postfotográfica. Lo interesante de este grupo de fotoperiodistas, es que recurren al fotolibro como herramienta que viene a romper con la idea de las imágenes desmaterializadas, que hoy en día tanto nos invaden en la web. Se entiende por fotolibro a “una publicación en la que la imagen fotográfica es el elemento más significativo, cuando no el único...Generalmente se entienden como publicaciones concebidas como obras de arte autónomas, en las que “las imágenes forman un relato, una sucesión de estímulos ordenados” (Fernandez, Gimeo, Uriarte y de Middel, citados en Gil Segovia, 2019, p.72).

Según Gil Segovia (2019), el fotolibro como medio creativo surge luego de la Segunda Guerra Mundial, con obras tanto fotoperiodísticas, como del mundo del arte. Lo que plantea este autor, es que muchos fotoperiodistas que realizaban trabajos de encargo tenían que cumplir con los deseos del editor, del redactor y de la industria en general, lo cual provocaba que los fotógrafos no quedaran satisfechos con el resultado de sus imágenes. Es por esto, que muchos fotoperiodistas buscaron otras vías de visibilización de su trabajo, y recurrieron al fotolibro, un espacio en donde podían plasmar sus fotografías, teniendo el control total del resultado final.

Resulta imposible no relacionar este hecho, con lo que sucede actualmente con los fotoperiodistas que trabajan para diferentes medios argentinos, y por sobre todo con POSTEO. Una pregunta que me surgió durante la preparación de esta tesina era ¿Por qué la autogestión? ¿Por qué realizar un proyecto independiente, si son fotógrafos que trabajan para grandes medios como La Capital o El Ciudadano? Conversando con los integrantes del grupo me pude dar cuenta que el fotoperiodista, no es libre de comunicar su propia mirada. Ellos no tienen la posibilidad de elegir que imágenes van a formar parte del diario, y como mucho, se les da lugar para una o dos fotografías por página. Es por ello que recurren a la autogestión, como alternativa para poder dar vida a esas imágenes que nunca habían sido mostradas, que se encontraban archivadas, que fueron tomadas en diferentes eventos y que nunca serían utilizadas por los medios.

En este proyecto se encuentran esas imágenes que nunca podrán llegar a ser tapa, primeros planos, doble exposiciones, imágenes subexpuestas, barridos, fotografías donde el foco está puesto en la mirada propia y creativa de los fotógrafos, y que muchas veces denotan también su propio estado de ánimo cuando realizaron la toma. En este fanzine, los fotógrafos trabajan en conjunto, no tienen ningún superior que les imponga reglas, son libres de tomar las decisiones finales sobre el resultado. Pero por sobre todo, el fotolibro les brinda la posibilidad de comunicar otra mirada, su mirada personal, son fotografías que no necesitan de ningún texto para transmitir una idea, un concepto, un hecho, debido a su entidad propia e independiente.

Pudimos percatarnos que POSTEO cuenta una historia. Lo interesante aquí, es como este grupo deja de lado la individualidad y logran trabajar en conjunto con otros fotoperiodistas del país. Por lo cual, sus imágenes por separado no tendrían el mismo valor que al estar unidas con otras miradas. Es así como cada edición tiene un principio y un final. Es gracias a la materialidad que este proyecto puede contener un relato, el hecho de poder trajojar va generando una narración, la cual fue pensada, editada y aprobada por los integrantes del grupo. La materialidad también les permite a esas historias no ser olvidadas. Y esto lo podemos relacionar con la palabra “cápsula del tiempo”, que continuamente se repetía en las entrevistas con los integrantes del grupo. Esta frase hace referencia a la idea de que no importa cuántos años pasen, el libro siempre perdurará y estará a disposición de quien lo encuentre, para su posible lectura e interpretación. Esto no sucede con las imágenes digitales, ya que uno de los grandes problemas de su circulación en las redes, es la pérdida de visibilidad que tienen las fotografías subidas y compartidas. Si bien una imagen puede ser vista por millones de personas en cuestión de segundos, esta visualización fácilmente será opacada por un nuevo caudal de información e imágenes, generando que queden archivadas o perdidas dentro de este gran sistema virtual.

No sería correcto pensar que POSTEO o cualquier fotolibro, tenga algún tipo de rivalidad para con la web, las nuevas tecnologías, o los nuevos espacios de visualización. Se puede decir que en cierta medida trabajan en conjunto, ya que para la edición se utilizan programas como Photoshop e Indesign, luego el trabajo se materializa gracias a una imprenta digital, se da a conocer en redes como Facebook o Instagram y logran

participar de convocatorias o eventos, publicando videos del trabajo terminado, en plataformas como Vimeo. Los mismos fotoperiodistas de POSTEO, explican que este proyecto no es un “renieque para con la web”. Ambas formas de visualización de imágenes, digital o en material, tienen sus ventajas y desventajas. Para este grupo de fotógrafos, la materialidad del fotolibro poseía ciertos aspectos esenciales, generaba un alcance diferente, y comunicaba de una forma específica, que era la que ellos buscaban para su proyecto.

Gil Segovia (2019), plantea que no solo el hecho de su materialidad y su perdurabilidad, hacen que este tipo de libros sean tan populares entre los fotógrafos, ya que también existe cierta nostalgia de lo tangible, y con ello del libro y el papel, lo cual lleva a poner en valor otras formas más profundas de ver a la imagen fotográfica. Esta nostalgia no se da solo en fotógrafos, sino en muchas personas que no se dedican al rubro fotográfico. Es una realidad, que ya no es frecuente el revelado de imágenes fotográficas, ya que estas se encuentran en nuestros teléfonos celulares, o nuestras computadoras. Muchas personas a partir de una cierta edad no poseen imágenes en material, y otras directamente nunca las tendrán, por lo cual ese ritual de abrir una caja de fotografías, sentir el olor de las imágenes que ya tienen algunos años, tocarlas y recordar momentos, va a dejar de existir en la mayoría de los casos. Esto genera la idea de que poseer un libro con fotografías que cuentan una historia, o que directamente denuncian a través del relato, provoque emoción y un cierto apego. En trabajos como los de POSTEO, se pueden coleccionar los diferentes tomos, tenerlos exhibidos, que formen parte de una biblioteca, y recurrir a mirarlos cuando la persona quiera.

Esto nos demuestra, que si bien nos encontramos invadidos tanto por la cantidad de imágenes que nos llegan por diferentes medios electrónicos, como por el avance de las tecnologías, el fotolibro, sin embargo se encuentra en su mayor auge. Millones de fotógrafos realizan sus propias publicaciones para poder mostrar al mundo su mirada. El fotolibro es tendencia, y resulta fascinante pensar como volvemos a lo material, a lo tangible, a aquello que se pierde velozmente, pero que resurge en proyectos como libros de autor.

Los reporteros gráficos que producen POSTEO nos muestran que la fotografía no muere, ni va a morir, que el fotoperiodista no se limita a trabajar para un medio, plasmando únicamente sus fotografías allí. Mediante los testimonios de los integrantes del grupo podemos observar, que recurrir a la autogestión, al fotolibro, denota la necesidad de mostrar al mundo aquello que los medios no enseñan, y romper con todos los prejuicios, normalizaciones y estandarizaciones que se generan en esos espacios. Las fotografías de POSTEO, son imágenes que pueden llegarnos sin la necesidad de una nota que las acompañe. Esta característica se debe resaltar, ya que hoy en día es muy difícil que una imagen en la web pueda contener un relato, pueda comunicar en conjunto. Podemos subir álbumes a Facebook o a Instagram realizando una recolección de varias fotografías que nos parecen llamativas, pero igualmente no llegan a tener ese significado tan particular que tienen los libros. Las imágenes en la web pierden calidad, como sabemos, tienen un alcance y luego terminan quedando “enterradas” y perdidas en estos espacios virtuales.

Mediante este fanzine, podemos llegar a la conclusión de que el trabajo del reportero gráfico no está perdido. Los medios van a seguir teniendo su misma modalidad de trabajo. Continuarán de cierta manera restringiendo a los fotoperiodistas, que no podrán mostrar imágenes con un valor artístico y comunicacional propio. La realidad nos indica que los fotógrafos, no van a dejar de sentirse atraídos por capturar aquello que sus propios ojos vieron en determinado momento, revelando su propia mirada, registrando, y mostrándole al mundo lo que no vemos en diarios y revistas. Lo importante es que todavía siguen quedando herramientas que permiten que los fotógrafos puedan expresarse. El fotolibro o fanzine es una de ellas, ya que posibilita que estos reporteros gráficos no pierdan las ganas de fotografiar, y que el acto mismo de tomar una foto no se vuelva tan cotidiano y pesante. Que sus imágenes no sean olvidadas, y aquellas fotografías que tanto valor tienen para ellos, puedan quedar plasmadas en un material que sobreviva en esta era postfotográfica.

# BIBLIOGRAFÍA

---

- Amar, P. (2005) El Fotoperiodismo. Argentina, Buenos Aires: La Marca
- Barthes, R. (2005) La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía. Argentina, Buenos aires: Paidós.
- Carlón, M. (2016) Registrar, subir, comentar, compartir: practicas fotográficas en la era contemporánea. Carro, P. y Robles, C. (Eds) Estética, medios y subjetividades. Chile, Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile
- Castellanos, U. (2003) Manual de fotoperiodismo. Retos y Soluciones. México, Universidad Iberoamericana A.C.
- Colorado Nates, O. (2014) Posfotografía. México: Universidad Panamericana.
- DUBOIS, P. (1994). El acto fotográfico. De la representación a la recepción. España, Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, J. (2016) La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía. España, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Freund, G. (1983) La fotografía como documento social. España, Barcelona: Gustavo Gili (Ed.)
- Gil Segovia, J (2019) El fotolibro en España en los comienzos del siglo xxi: de la amenaza digital a la apreciación generalizada. España, Universidad de Salamanca.
- Kossoy, B. (2001). Fotografía e Historia. Argentina, Buenos Aires: La Marca.
- Krauss, R. (2002). Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos. España, Barcelona: Gustavo Gili SA
- Lister, M. (Comp.) (1997) La imagen fotográfica en la cultura digital. España, Barcelona: Paidós.
- Murillo Ligorred, V. (2018) La tergiversación del concepto de índice en la fotografía digital: agencias y alteraciones en la imagen contemporánea. Revista Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Editorial Delirio
- Navarro, M. (2010) Reseña sobre “Las tres eras de la imagen” de Brea José Luis.
- PEIRCE, C. (1987). Obra lógico-semiótica. España, Madrid: Editorial Taurus
- Pérez Fernández, S. (2007) Practicas alternativas en fotografía. Buenos Aires, 10996-2006. Buenos Aires, Argentina: Prometeo,
- Pérez Fernández, S. (2011) Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. Uruguay, Montevideo: Ediciones CMDF.

- Pérez Fernandez, S. (2013), “El fotógrafo en la era digital”. Sel, Susana, Sergio Armand y Silvia Pérez Fernández (compiladores): ¿Post-analógico? Entre mitos, pixeles y emulsiones. Argentina, Buenos Aires: Prometeo
- Rigat, L. (2018) De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea: la imagen en el intercambio discursivo. FOTOCINEMA, Revista científica de cine y fotografía.
- Rigat, L. (2018) La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento. Uruguay, Montevideo: Ediciones CMDF
- Romero, Luís A. (2010). Breve historia contemporánea de la Argentina. Argentina, Buenos Aires: Fondo de Cultura
- Salvia, S. (2014)} La caída de la Alianza. Neoliberalismo, conflicto social y crisis política en Argentina. Argentina, Universidad de Buenos Aires.

# ANÉXOS

---

## Entrevista a Franco Trovato Fuoco

---

**AB:** Hola Franco, para empezar con esta entrevista me gustaría que me cuentes un poco sobre cómo arrancaron con el proyecto del fanzine POSTEO.

**FT:** Arrancamos un poco de casualidad, como todos los inicios no hay una razón que vos digas... eso después lo termina inventando uno. En realidad, hay un montón de hechos, en parte porque yo creo que el primer inicio fue Mati dejando el fotoperiodismo convencional e intentando hacer sus propias publicaciones, con trabajos más a largo plazo, sin digamos la estandarización del mensaje que implica laburar en un diario, que es muy cuadrado en cierta forma. Él saca dos libros, a través de un sello que él inventa que se llama Lucio V ediciones, y bueno empieza a feriar. Ve que la dinámica de feria esta re buena, pero que tenés que tener una mesa más amplia, no podés tener dos títulos.

Empezamos a pensar de hacer algo dentro de Lucio V Ediciones, que tenga que ver con el lenguaje fotoperiodístico, pero tensado, llevarlo un poco al límite a este lenguaje, y en formato fanzine...es decir algo que también se pueda hacer rápido y vender barato. Habíamos hecho como una pequeña listita de cosas que podíamos cubrir y al final medio como que nunca cuajaba, no nos daba el tiempo a los dos para encarar nada. Al mismo tiempo hacía rato que veníamos hablando con Mati y con Héctor el concepto de vida útil volcado a los laburos, que muchas veces nuestro laburo cae en la misma obsolescencia programada que tienen las cámaras, y por culpa nuestra, porque hacemos un laburo lo mostramos dos veces, logramos que lo publiquen en otro lado y lo guardamos y queda fondeado. Para cuestionarnos un poco eso. También la parte individual o hiperindividualista de la fotografía era algo que nos venía haciendo ruido y que lo veíamos como un límite, porque muchas veces haces tú laburo, te lo autoeditas, pero siempre es algo artificial, terminas preguntando a 15 20 personas, que son tus referentes, pero al final escondes todo eso y lo publicas como si fuera una obra tuya sola. Queríamos ver cómo llevar todo eso de lo grupal al hecho de la toma en sí.

Hacía dos o tres años que teníamos ganas de cubrir la marcha del 24 de marzo, con un rollo analógico, sacando analógico, volviendo a poner el rollo y volviendo a poner encima

varias personas. Que se vaya dando un collage de sobre exposiciones y de muchos autores. Tampoco lo hicimos nunca. Después en 2016 se hace el encuentro de mujeres acá. A mí me toca cubrirlo para La Masa y otros lugares para lo que laburaba acá y bueno obviamente cuando vos vas a cubrir un evento de esas magnitudes laburando para un diario se publican x cantidad de fotos y quedan afuera muchas más que no, no porque sean buenas o malas sino porque a veces la necesidad de diagramación no te deja. No tiene tanto que ver con la calidad en sí de la foto sino con cosas externas. Veníamos pensando un poco en que iba a pasar con ese laburo o que se podía hacer con ese laburo. Yo cubrí todos los días hasta la represión del final y nos agarra en el medio el femicidio de Lucía Pérez que desencadena el primer paro de mujeres. Entonces volvimos a recuperar esa idea del rollito del 24 de marzo, pero lo íbamos a hacer en el paro, no conseguimos la cámara analógica, pero Héctor nos dice que él con su Fuji digital podía hacer doble exposiciones, que yo por ejemplo en mi Nikon la podía hacer, pero no viendo la doble exposición, en cambio en la fui si vos podés ver y componer la doble exposición. Entonces bueno dijimos Héctor hace doble exposiciones, Mati tenía una idea sobre unos retratos que quería hacer, y yo quería hacer exposiciones largas, barridos, mostrar tiempos internos dentro de la foto, no la foto congelada típica del fotoperiodismo. Mati hizo los retratos, Héctor las doble exposiciones, y yo busqué los barridos, pero no los encontré, pero en un momento me punzó mucho que en una parte de la marcha eran un grupo de mujeres vestidas de negro que marchaban todas con fotos de víctimas de femicidio. Yo a primer golpe de vista veo que está Paula Perazzi, los nombres más resonantes, pero había un montón de otros retratos que no conocía, no estaba el de Lucía tampoco todavía, si bien ya andaba la foto que se ve en todos lados. Y eso a mí me hizo ruido. Todavía no había adquirido ni siquiera el estatuto de un icono como Santiago Maldonado, por ejemplo. Entonces me puse a laburar con ese grupo, les pedí que le pongan el cuerpo a esa cara que estaba en el cartel, e hice una serie de retratos así.

Cuando volvimos de hacer la marcha nos mandamos dos o tres mails, no sabíamos el formato ni nombre, ni nada era nada más hacer esa cobertura de forma distinta, fijate que nosotros nunca en nuestros medios nos iban a pedir que hagamos una doble exposición o cosas así. Elegimos cada uno cinco o seis fotos que nos gustan. Cruzamos

mails, a todos nos gustó mucho el laburo del otro, nos pareció muy fuerte como había quedado. Yo tenía relación con Lucía Prieto por Emergentes, porque había charlado un par de veces con ella, porque yo colaboraba en Emergentes y después cuando necesite un par de veces fotos de Buenos Aires para el Eslabón hicimos como como canje. Y bueno había visto que ella había cubierto la marcha en Buenos Aires, obviamente unas fotos hermosas, porque es como labura ella. Entonces le escribo y le digo: “Che Lu vamos a hacer un fanzine, no sabemos ni cómo ni cuándo ni con qué, pero ¿vos tenés ganas de sumarte? la idea es que sea una mirada colectiva, de agarrar un hecho y cruzarlo con cinco miradas”. Esto un poco te esquiva la objetividad de la fotografía y que se yo, cuando un hecho lo toca un autor solo seguimos encajados con eso de que la fotografía es un “reflejo de la realidad” ¿Porque? porque tenés un solo punto de vista. Cuando la miran cinco te das cuenta que podrías tener cinco relatos de eso. Entonces le digo a Lucía y me dice: “si, agarra las que vos quieras de las que colgué en Facebook y si necesitas más pedime”.

Se puso Mati con el laburo de nosotros cuatro e hizo cierta edición lineal, en formato de librito. Nos gustó, lo mostramos a todos, y lo que nos faltaba era que queríamos que hable solo, que no tenga mucho texto, pero si un texto introductorio, para que después las fotos hablen solas. Y bueno Rita Cerato había escrito algo en su Facebook, que parecía pensado para el formato que hacíamos nosotros, cortito, al pie, entonces le escribí explicándole. Al principio fue jodido explicar en el aire, porque ni nosotros sabíamos mucho que es. “Mire queremos hacer esto, así y asa, nosotros somos fotoperiodistas. queríamos utilizar ese texto que está ahí...ella nos dijo que sí. Lo editamos y empezamos a ver costos de formato. Desde un engrapado hasta no sé, cocido artesanal, pesamos varias opciones. Vamos a la imprenta. Vemos el costo de hacerlo en blinder y pegado como es el fanzine hoy por hoy, que prácticamente es un librito, aunque el fanzine históricamente está más relacionado a lo artesanal y lo manual. Pero etimológicamente es una revista de culto. Una revista que hacen las personas que aman algo. Si vos amas las antigüedades haces un fanzine de antigüedades. No tiene tanto que ver con el formato ni con que sea barato. Es una revista de interés. Las tradiciones de los mejores fanzines, los mexicanos, los punks ingleses, eran crotos y engrapados, pero la calidad del objeto iba por otro lado. Hoy por

hoy, a nosotros todos nos dicen que es una colección de libritos. Bueno llegamos más o menos a ese formato. Cuando definimos el formato, se definió la identidad del proyecto. Decidimos ponerle publicación regular colaborativa. Publicación porque las fotos iban a circular más ahí que en la web, más en material. Nuestra idea era que circule más el mano a mano, que lo puedas tocar que si quieres lo puedas romper.

**AB: Claro, ¿Y por qué no lo digital? ¿Por qué la idea de hacerlo en material?**

**FT:** Yo creo que es por la temática que tocamos. A nosotros nos toca mucho etariamente, por nuestra edad, el tema de derechos civiles, y esa pelea constante entre el estado y ciudadanos. El estado te suelta un poco de derechos y vos le das, eso a los que nacimos en los 70 nos atravesó muy fuertemente. Malvinas y juicio de lesa humanidad, lo mismo. nosotros tenemos la misma edad. No de los ex-combatientes, pero sí de los hijos recuperados. Yo tengo amigos, hijos que tienen mi edad. Entonces como veíamos que eran todos temas que a nosotros nos atraviesan en nuestra identidad, son temas permanentes que de alguna u otra manera lo pensamos siempre a esos temas. derechos violencia, guerra, la potestad del estado para definir tu vida y tu muerte, y obviamente hasta llegar al terrorismo de Estado, de lo que se puede hablar y de lo que no se pueda hablar. Todos esos temas etariamente para nosotros son muy importante y están siempre. Y lo que veíamos que la web tiene, es que en una de esas tiras un material en la web y lo ven un millón de personas durante un día y después si haces un seguimiento en un mes, lo ven cuatro personas más. Como que tiene una explosión, una intensidad, y después desaparece. Y lo tapa otra temática que no importa si es relevante o no, porque la máquina funciona así, tiene que venir algo atrás porque sino se para todo. Entonces dijimos que sean como cápsulas del tiempo.

Hacemos un fanzine que alguien lo compra en una feria y que capaz que lo deja en una estantería en su casa, o se lo regala a alguien, y 30 años adelante lo encuentra alguien y dice che ¿qué onda esto? Un poco funcionaba así la idea, y veníamos de la experiencia de que los tres habíamos colaborado con Infojus que dentro de todo era el último medio en el cual laburamos, en el caso mío El Ciudadano no porque a mí me dan toda la libertad para hacer lo que quiero, pero en Infojus hacían esto de que pedían una comanda que estaba buenísima, te decían: “Quiero que vayas a sacar la cinco fotos a villa moreno por

el triple crimen, quiero que hagas un time lapse, de la canchita de futbol donde murieron los chicos de la mañana a la noche”. Eran propuestas alucinantes, así como el material que se iba acumulando a nivel archivo. Pero después ¿qué pasó? vino el PRO, vino un tipo y apago eso y así quedo, tres personas congelaron algunas notas que las guardaron porque sino desaparecía todo. Y eso a nosotros nos re shockeó como laburantes, porque era decir “che mira lo que había acá y alguien vino y lo borro”. Entonces cómo agarrar estos otros laburos, y estas otras temáticas, como laburo mas hecho con más tiempo que por lo general los haces por fuera de tu tiempo laboral, que son sentimentalmente mucho más fuerte que otros laburos, la idea es que no les pase eso, que queden perdidos por ahí. O que lo agarre alguien para levantar el nivel de una mesita de luz que está desequilibrada, pero que no los borren. Tenemos esta perspectiva de a futuro. No importa que ahora no lo lea nadie, pero si es un objeto material por lo menos queda por ahí, y en algún momento alguien fortuitamente lo pueda agarrar.

Yo creo que hoy hay una cuestión de posesión con esto de las fotografías, por ejemplo, las fotos de las comidas. Yo a esto lo pedí, pero lo voy a terminar dentro de diez minutos y no lo voy a tener más, entonces le saco una foto y mostrándola como reitero que lo tengo. Para mi pasa un poco por ahí. Pasa por un montón de lugares, y por un cambio de utilización también. Si vos te pones a pensar en relación a lo analógico uno nunca hubiera utilizado una foto de ayuda memoria. Si yo le tengo que mandar a un amigo que viene ahora cual es el menú que hay hoy, le saco una foto y se la mando, eso antes era impensado. El cambio de paradigma también hace que afloren otros usos.

**AB: En cuanto a la utilización de las fotografías en los medios por ejemplo ahora que trabajas en El Ciudadano ¿Qué diferencia ves en cuanto a la utilización de la fotografía en este medio y otros en los que trabajaste?**

**FT:** La reportería gráfica tiene muchas cosas lindas, pero tiene algo feo que es un lenguaje como cristalizado, o muy estructurado. Vos vas a cubrir una marcha y te van a pedir una foto desde arriba, la foto de color, el retrato, y si haces siempre eso, vas bien... Nosotros empezamos a ver que esas cristalizaciones, esas normalizaciones que hay en el lenguaje, no solo tienen que ver con una cuestión de practicidad, de decir bueno...nos

manejamos con determinada normativa para cada vez que pasa algo, pero sino también vehiculizan estereotipos, prejuicios sobre todos, eso pasa mucho en reportaría gráfica.

Y El Ciudadano al ser cooperativa, y al estar manejado por periodistas, vos como laburante tenés la posibilidad de pensar hasta que te digan que no. Yo siempre hice eso en todos los medios. Vos entras a laburar en un lugar y se te quedas en la que necesitan ellos está todo bien, vas a tener una relación re simple y todo, pero en un punto vos le tenés que caer con algo a un editor que te diga “está buenísimo, pero esto no lo puedo publicar”. Me parece que eso habla bien de vos como laburante, que fuiste a buscar hasta el fondo del fondo del fondo, hasta lo más oscuro de una temática. Yo siempre lo hice como ejercicio. La diferencia que veo es que medios empresariales tienen otras necesidades, y quieren generar otro vínculo.

Básicamente de venderle una audiencia a un enunciante y no de comercializar información, y entonces eso hace que nunca busquen un lenguaje que punce. En general en los medios se busca darte argumentos sobre algo que vos ya pensabas, no modificarte la cabeza ni nada, sino darte insumos. Si yo tengo una audiencia que le parece que las fuerzas represivas del estado son lo peor que hay y les mando mis fotos de marchas van a estar chochos, porque en general yo muestro los policías violentos, reprimiendo, con desidia, ahora eso al diario La Nación no le sirve porque son amigos de las fuerzas represivas. Entonces ese es límite. Y en cuanto al lenguaje también está, porque en los medios se mezcla lo vocacional con lo profesional, y dentro de lo profesional, vos esto lo haces con todos los estados de ánimo, atravesando todos tus momentos vitales, y en un momento empezás a marcar tarjeta. Vos sabes que el medio necesita esto, bueno le hago estas cinco fotos y me vuelvo a mi casa. Lo vocacional pasa por otro lado. Entonces ¿que no terminaba pasando a todos los reporteros gráficos? bueno yo esto lo hago para el medio al que laburo yo, y esto otro es mi otro laburo, ese que le pones más pilas que vas más tiempo. Y muchas de las fotos de POSTEO fueron buscadas así. Sobre todo, las del primer tomo.

En cuanto a los otros tres tomos, vimos que podíamos agarrar una temática, y cruzar cuatro o cinco autores. Nosotros en el primer número Héctor, Matías, y yo si habíamos pensado en laburar juntos y después editarlo. Rita y Lucía no. Cayeron después se

acoplaron y quedo bien. Y después dijimos, ¿y si agarramos otro tema? por ejemplo nos pasó con Malvinas, ¿qué hacemos con Malvinas? Empezamos a ver si alguno podía viajar a las islas hacer un par de fotos. y volvemos a lo de la obsolescencia programada, si ya hay autores que lo hicieron, y lo hicieron recontra bien, porque tiene que estar esta cuestión de ego de decir “yo voy a dar mi visión, voy a viajar a la isla”. Nosotros ya sabíamos que Gerardo había viajado la isla y volvió con unas fotos que no se podían creer, para qué vamos a mandar uno nosotros, por una cuestión de créditos. Entonces lo que hicimos aprovechando nuestros contactos, sobre todo los de Héctor con los reporteros gráficos más conocidos como Daniel García y Gerardo dijimos “bueno vamos a pedir en una de esas se copan”. Todo esto ya con dos números en la mano es más fácil explicar “bueno nosotros hacemos esto”.

Lo mismo que para pedir financiación, para el primero lo pedimos por un pdf, ya con algo físico cambia. Entonces le pedimos a Daniel García que fue el único argentino que estuvo en el continente durante el conflicto, que volvió 25 años después y repitió las mismas fotos que había hecho, porque estuvo doce horas ahí, muy poco tiempo. Sacó un par de fotos que no tendría que haber hecho y el Estado Mayor Conjunto lo manda de vuelta como a las 12, 13 horas de estar ahí. El vuelve 25 años después y hace las mismas imágenes. Estaba Gerardo y Dieguito que ya había hecho un laburo bastante conocido sobre el soldado vasco, un ex combatiente que falleció en Buenos Aires y el hizo un seguimiento.

Usamos esos tres laburos, que en realidad ninguno pensó en el otro, y cuando los unimos y se lo pasamos decían “no te puedo creer parece que lo hubiéramos hecho todos juntos”. También esa era otra de las premisas de POSTEO, pedimos laburo o pedimos que nos cedan archivo y no se publican hasta que no sea un sí rotundo de todos, por eso también lo de no tener tiempo de cierre. El cierre de edición termina siendo que, con el apuro, te excusas de todo, de la falla técnica “no le puse crédito porque estaba apurado” “no recorte la foto porque estaba apurado”. No. No nos apuremos, revisemos las veces que sea necesario, y cuando salga, que salga con el acuerdo total de todos. Bueno a todo les gusto y ya esa dinámica moral quedó. Nos hizo repensar mucho también nuestro laburo de todos los días. Yo ahora laburo distinto en el diario.

**AB: ¿De qué forma a comparación de antes?**

**FT:** Y la otra vez fui a hacer una nota con Bianca una compañera que hace notas de deporte, a Selena, la chica que metió el primer gol de Central de la semi profesional. Yo escucho la entrevista, sugiero cinco o seis imágenes, y veo que hay un mural que decía guerreros, en el campo de deportes de central. Entonces le pido a Selena que se pare dónde está la o, y que haga con las manos para que pareciera una A, y la verdad que cuando la saque, la vi y me di cuenta que gráficamente no funcionaba. Yo hubiera puesto cualquiera de las otras. Pero lo que hice fue dejarla en edición y decirle: “Bianca, acá tenés estas 6 opciones, elegí en función de cómo titules, de cómo te gusta a vos”. Ahora estoy haciendo notas yo, sobre fútbol femenino hasta que tomemos una compañera que pueda hacer fotos, porque se está buscando otro lenguaje. No tiene nada que ver las fotos de fútbol masculino con las de fútbol femenino. Si lo trata una periodista sería como Bianca. Por eso yo les paso esas típicas de fuerza y me dice “no, no quiero eso, no quiero dos personas que parezcan que se van a romper la pata, quiero dos personas que parezcan que están jugando al fútbol”. Entonces ese es el click en lenguaje para nosotros que estamos acostumbrados todos los días a lo otro que es importante. Entonces bueno le deje esas opciones, Bianca eligió la de guerrera, re funciono, y para mi es una coautoría ya, porque yo a esa la hubiera descartado.

**AB: Pareciera como que siempre está el chip de las fotos que van a funcionar en los diarios ¿no? Me acuerdo que vos en una charla comentaste que tal vez te hacen ir a una marcha y hay ciertas fotos que tenés que sacar si o si, como las de la multitud, la de las personas con las pancartas...**

**FT:** Que las haces...la cosa es no quedarte. Yo llego a la marcha y hago esas fotos, las de la multitud, un poco de arriba, un retrato, una de color, y alguna con una leyenda, y después me dedico a hacer mi laburo que es buscar otra cosa. Que también es para una tranquilidad mental. Ahora cuando estás cansado, cuando venís mal por cosas que te pasan en la vida, vas a la marcha haces esas 5 fotos y te vas.

**AB: Entonces lo del fanzine sirve para poder mostrar esa otra mirada, esas otras imágenes, y que no queden archivadas.**

**FT:** Un poco la idea es esa, y a parte el fanzine te da más volumen, porque en ningún medio hoy te va a dar 5 páginas. Al contrario, lo que sobra. Sigue pasando que lo que sobra del espacio de un texto es lo que va para la foto, entonces la foto es a dos columnas o a cuatro, en función de lo que escribió el tipo, no en función de que la foto lo valga o no.

**AB:** Entonces ¿no se le da prioridad a la imagen?

**FT:** No pese a que, en las dinámicas actuales, la gente no lee más de un scroll, pero entra la nota porque la imagen es potente o no, todavía seguimos con la visión de que lo que sobra va para la imagen. Y hoy el click te lo da la foto. En las redacciones, si hay 100 tipos 98 son redactores, y 2 son encargadas de imagen. Sigue siendo un poco un oficio de escribas. Desfasadamente. Porque hoy te sirve más un diseñador gráfico que te acomode visualmente a alguien que tenga pluma. Lo que no implica que la pluma no valga, sino que está todo muy desfasado.

En los diarios siempre tenés anclaje, en relación a la imagen. Por lo general los jefes de sección no tienen formación en imagen, si tiene formación en redacción. Entonces que pasa, el de ciudad te manda a una marcha y te dice “eh, pero yo voy a titular que hubo 400000 personas, no tenés una foto que se vea la gente”, pero si ya pusiste que hubo 400000 personas, déjame que yo use otra foto. Yo no tengo que ser el aval permanente de tu credibilidad de lo que vos escribís. Si vos vas a decir que hubo 400000 personas que te crean o no te crean, no hace falta que la foto sea solo para refrendar lo que vos decís, yo puedo contar otra cosa y podemos complementar. Bueno eso tardas mucho en explicar a los jefes de sección.

**AB:** ¿Y porque la elección del nombre de POSTEO?

**FT:** El nombre lo tira de Mati de fantasía, por esto de jugar con que sea un posteo de otra manera y a mí me gusto siempre. Pero entre esto, también había un ruido, que nos gustaba y no nos gustaba, hasta que se pusieron a buscar la etimología, que viene de los postes, de postal, del servicio de correo, y de un plantarse también, cierta referencia con lo holístico. Si bien un poste no es un monumento, pero es algo que está plantado, y que no se va a mover de ahí. Y nada también le fuimos buscando esa vuelta un poquito

irónica con relación a lo que no queríamos que pase con las imágenes, que era que estén en la web un rato y nada más. Y quedó.

**AB: Y en relación con la web ¿tienen Instagram, Facebook, pero solo para contar ciertas cosas no?**

**FT:** Si, igual tampoco el proyecto es un reniego para con la web. No es una contra ni nada, es buscar otras dinámicas. Si hoy por hoy, desaparece una piba en Fisherton que los padres no la encuentran, traeme la web, eso se viraliza, por ese lado re va. Pero hay otros laburos que meterlos ahí, es perderlo. Entonces bueno buscamos por otro lado. Con más calma, porque también es una cuestión de ansiedad, de publicarlo, que lo vean, que te aprueben o te desapruében.

**AB: ¿Y cuántos tomos de POSTEO son en total?**

**FT:** Cuatro publicaciones, 0,1, 2 y 3.

**AB: ¿Tienen pensado hacer otros?**

**FT:** Si, pero los primeros cuatro salieron como si hubieran estado esperando. Y ahora venimos trabajando hace un año y algo en un par de temáticas. Pero todavía no está nada terminado. Estamos trabajando mucho con objetos. Hay un laburo que está como finalista en los premios “arte por arte” sobre unos libros que fueron enterrados en Santa Fe hace 40 años. Los entierra el padre de un pibe que estaba estudiando acá, el tipo estaba estudiando economía y eran todos libros de economicistas, que durante la dictadura eran peligrosos. Entonces los entierra. Los enterró como para volver a buscarlos después.

Al hijo nunca le interesó desenterrarlos, pero a la hija de este chico sí. Le pregunta al abuelo donde están, porque ella estudia historia. Los desentierran 40 años después, son bloques de barro con una hojita arriba. Entonces le hicimos fotos a eso, y ahora estamos yendo una vez cada dos meses, porque se van degradando. Porque el barro se seca y después esos libros se van haciendo polvo. Así que vamos haciendo fotos de cómo se van degradando. Las primeras fotos de los libros, las mostramos en Tucumán, en pared. No tuvo formato fanzine ni nada, pero si en una muestra colectiva, entonces

como que seguíamos manteniendo esta dinámica de vuelta. Está esta temática, bueno hablemos 50 de esto y vemos que sale de ese diálogo. Bueno se mostró en esa muestra, que había 20, 30 autores más. Entonces lo mismo que hacemos nosotros con el fanzine lo hizo el museo de Tucumán en varias salas. Pero es un laburo en proceso

Para hacer el laburo rápido, y para sacarlo de encima, tenemos todo el otro laburo. Hay algo también en el orden de revalorizar, y de volver a sentirse bien, que te pasa en el medio. Dejas de creer en tu instrumento. Yo a veces hablo con colegas que dicen “ah, pero una foto no va a cambiar nada” pero yo sigo creyendo, si bien no va a crear una revolución, pero algo chiquito va a hacer, sino no haría fotos. Yo soy un poco de laburar con más calma, cada vez que hacemos algo estamos re afilados, porque estamos esperando hace tres meses para hacerlo. Y volvés a sentir que lo que estás haciendo vale la pena, porque para algo va a servir o algo va a generar.

**AB: Claro que en el día a día se va perdiendo ¿no?**

**FT:** Se re pierde, porque vos podés hacer una foto ahora de un hecho conmovedor, hermoso, feo, malo que pasa en la esquina, y el dólar aumenta tres centavos y ya está. Estas compitiendo con una máquina de desinformación.

**-AB: Entonces ¿POSTEO en si sería una forma de atravesar diferentes miradas?**

**FT:** Claro. En esencia lo que nos queda a nosotros después de ya tres años de laburar es, que venimos criados y formados de una fotografía de solo, de solista, y es empezar a estar en coro. Y la verdad que también es re lindo estar en coro, y eso no quita que vos tengas tu timbre de voz específica. Pero cuando armonizas con otro es hasta más emocionante que cuando la pegas solo. Nos pasó con Daniel, Gerardo y Diego en su momento cuando vieron el laburo dijeron “Parece que hubiéramos pensado el laburo todos juntos”. Trabajos que tienen 20 años de diferencia cada uno. Un poco la esencia de todo más allá de los tiempos de publicación, de los cierres, si va a un fanzine, si va a la pared, o si va a la web, lo más fuerte que nos queda a nosotros es que la fotografía puede ser coral o que puede ser filarmónica, no tiene por qué ser un solo de guitarra, pueden ser 50 cuerdas tocando al mismo tiempo. Por una cuestión de costos nosotros reunimos a cuatro. Pero si tuviéramos subsidio de Alemania en euros haríamos libros de

a cincuenta sobre una temática, y quedarían mejores. Hacemos lo que podemos en función de la economía local.

**AB: ¿Cómo fue el financiamiento del fanzine?**

**FT:** Ni Una Menos era una temática que sabíamos que pidiéramos a quien le pidiéramos nos iban a dar. Porque era políticamente muy correcto hablar del ni una menos en ese momento. Entonces nosotros sabíamos que todos los concejales de Rosario, tienen para disponer por mesa chica a contraprestación de factura nada mas, \$20000 por mes. En aquel momento, en el 2016. Nosotros necesitábamos \$11000 o \$10000 para hacer el fanzine. Entonces le pedimos a cinco concejales \$2000 a cada uno y pudimos hacerlo. Le pedimos si, a los concejales que sabíamos que estaban comprometidos, que tenían un laburo legislativo sobre el Ni Una Menos, si le pedíamos al PRO también nos daba, porque te lava la cara. Le pedimos a Cele Lepratti, a la Negra López, a los chicos de Ciudad Futura, y a Libres del Sur. Porque sabíamos que todos habían presentado proyectos y que todos son militantes.

Con esa plata arrancamos sin poner dinero, para producir el primero. Con las ventas del primero hicimos el segundo.

**AB: ¿Cuántos tomos hicieron del primer POSTEO?**

**FT:** 300. La tecnología del Offset digital está buenísima, porque vos no te manejas con imprenta como antes. Antes para largar un libro tenías un monto mínimo de 600- 500 impresiones, que después para vender 600 libros estas un rato. Acá los tipos te pedían 300, una vez que vos hiciste 300 si quieres venís con el pendrive y hacemos 5, o 10. Entonces a nosotros esa tecnología que nos permitía: nos estamos por quedar sin posteo 1 y hay una feria en Mendoza. Vamos con un pendrive y hacemos 10, y vamos a la feria con 10.

Offset digital es la técnica de impresión. Un chorro de tinta básicamente, RGB. que también tiene eso que cuando vos vas a copiar, el tipo tira una prueba, y si sale un poquito virada en rojo, lo que sucede en una imprenta es que te dirían: “bueno vení la

semana que viene". Estos tipos te dicen no para, tiramos otra prueba, haces todo en un rato, en 40 minutos haces unas impresiones, sale así, y queda todo así. Todo igual

**AB: ¿Con la plata del primero entonces hicieron el segundo?**

**FT:** No en realidad en ese momento la plata nos quedó toda. En ese momento no necesitábamos nosotros individualmente ese ingreso, entonces decidimos volcarlo de vuelta todo a POSTEO. Para él n°2, que fue el de Juicio de Lesa Humanidad, nos lo banco enteramente la Secretaría de Derechos Humanos. Entonces ya para el tercero teníamos la plata del tercero y del segundo.

**AB: ¿Nunca tuvieron que poner ustedes de sus bolsillos?**

**FT:** No, y de hecho a veces cuando necesitamos por cuestiones vitales, no hemos quedado con plata de ventas. No muchas veces. Si muchas veces tuvimos la chance de decidir y siempre decidimos volver a volcarla al proyecto. Pero arrancamos así, como autosustentable. En un principio no esperábamos ganar plata, pero tampoco poner, y se fue armando con una pelota de nieve básicamente.

**-AB: ¿Donde venden POSTEO? ¿En ferias y librerías?**

**FT:** El primer número lo tuvimos en Buchin y Mandrake que son librerías medio cooperativas. Pero bueno también te pasa esto de volver a la distancia entre usuario y productor de cosas, que también nos hacía ruido. Mati cuando decide dejar el periodismo se va a vivir al campo, a autosustentarse también, entonces no empezamos a meter mucho con el sistema de producción del pequeño productor agrícola, que no le conviene un intermediario, y a nosotros tampoco nos conviene.

Te conviene si hacer una feria y hacer un trueque o un trato honesto con el otro. Entonces medio como que esa distancia (aunque sea en librerías amigas con la cual está todo bien) terminó. En cambio, en la feria, aunque no te compren, una persona lo levanta, lo mira y te pregunta por qué lo haces, y ya esa charla es un montón, por más que no se lo llevó, para nosotros siempre algo te devuelve. Después también nos pasó que con el primero dijimos que lo íbamos a vender en ferias, donde nos inviten o que podamos ir, pero sí lo íbamos a mandar a convocatorias afuera, de fotolibros o de

fanzine. La cosa que un tomo la pega en un par de convocatorias, que nosotros no teníamos ni idea que eran tan grosas, y nos empiezan a mandar mails que se iba a exponer en la fundación Magnum, iba a quedar en la biblioteca de Cambridge, en la de Salamanca como material de consumo también, y es re lindo. Vos ves la lista de los lugares en donde está hoy por hoy, como material de consulta y es re lindo.

**-AB: Además también se relaciona con su idea de cápsula del tiempo...**

**FT:** Claro en esos lugares que quedan guardados, vos te garantizas que, a menos que haya una guerra nuclear, por ejemplo, el que está en Cambridge va a estar, en un depósito andá a saber dónde, pero va a estar. Pero también nos pasó esto de que recorrió un montón de lugares, y no recibimos ni un mail de alguien que nos diga: “che nos gustó, no, no me gusta”. Nada. Un silencio de línea muerta. Entonces volvimos a la dinámica de decir: “no mandamos más convocatorias, ya sabemos que esta bueno, pero volvamos a la feria”.

**AB: Y de las ferias reciben mucho mas ¿no?**

**FT:** Y por más que no lo lleve, alguien lo hojea y te dice: “uh me gusta, pero tal y cual cosa”, ya esa devolución es mucho más que la nada que tuvimos de la fundación Magnum, de Cambridge. Esta buenísimo a nivel chapa, y a nivel de cápsula del tiempo, pero hoy no tenés devolución. Qué se yo, si sale alguna convocatoria lo mandamos, pero ya no estamos todo el día buscando como ese primer año. Si sale una y nos enteramos lo mandamos.

**AB: Claro. Y en cuanto a la fecha de realización, en el 2016 fue el primer tomo. ¿Los demás en que año se realizaron?**

**FT:** En 2017 hicimos el 2 y 3. En 2018 el 0.

**AB: ¿Cuántas personas más o menos participaron del fanzine?**

**FT:** Entre fotógrafos y gestores 9.

**AB: ¿Pero primero empezaron siendo ustedes tres?**

**FT:** Y sí. En el primer número, si o si lo teníamos que hacer nosotros. Porque ya te digo ni nosotros teníamos muy en claro en que iba a terminar cuando estábamos haciendo la cobertura. Imaginate para explicarle a otro: “che no sé qué vamos a hacer, pero anda y cubrí esto”. En cambio, ya cuando tenés algo físico le podés ir a pedir a alguien. Le decís: “che mira esto va a ir a parar acá y va a ser algo así”. Ya te digo nos adaptamos mucho, que se yo nunca pasamos las 46 páginas, o sea es un volumen que tiene un costo, y que ahí nos tenemos que quedar. Si fuera por nosotros y tuviéramos otro presupuesto, haríamos un libro gordo, y por cada temática lo harían 20. Entonces nos fuimos manejando siempre con conocidos, con amigos. Con gente que te da material, a mí me paso por ejemplo que a Daniel García no lo conozco personalmente, por mail sí. Un fotógrafo que es un emblema de todos los tiempos. Cuando le pedimos las cosas para maquetar, nos llama Héctor y nos dice: “che llegaron las fotos de Daniel, vamos a verlas en casa”, y yo digo bueno habrá mandando en resolución web. Nos había mandado los archivos, de fotos históricas, y nosotros las teníamos ahí. Nosotros dijimos “chicos usemos esto y borremos estos mails porque lo digital se filtra por muchos lados”. Mucho entre amigos. Y también ahora con cuatro números es mucho más fácil pedirle a un desconocido también, ya saben que el material va a ser tratado con respeto, que no se van a filtrar fotos por otro lado. No es que van a aparecer en el ciudadano para ilustrar una nota “porque la tenía ahí y la usé”. Porque te re pasa eso. La vida de la fotografía hoy por hoy es volátil directamente. Yo te mandé un mail para que veas y me digas si o no, y te dicen: “ay la usé”.

**AB:** ¿Cómo ves hoy a la fotografía?

**FT:** Yo no soy apocalíptico. A mí por ejemplo que se haya pseudo democratizado el dispositivo me encanta. Porque antes qué pasaba, si había 3 o 4 cámaras dando vuelta, una era de uno que no la ligó por vocación, sino porque el padre era fotógrafo o un tío, y chau se hacía fotógrafo. En cambio, ahora está en todos lados. Y los que queremos ser fotógrafos vocacionales tenemos que levantar el nivel siempre. Tenemos que marcar la diferencia y explicar por qué nosotros (sin que esto sea una cuestión elitista o aristocrática) pero porque nosotros si laburamos de esto. Por otro lado, al autor se le ha reducido el control sobre la imagen, y es todo reutilización. A mí me pasa con la foto de Macri del 20 de junio, yo la saco para un diario, la publica el diario en Instagram, y sale

la tapa. Después yo recibí 500 versiones de la foto, tomada como insumo transformada en otro discurso, y eso pasa siempre. Y uno ya tiene que estar dispuesto, son las reglas del juego de hoy. Lo cual también está bueno porque no te pone a vos como una autoridad, en el sentido de decir: “bueno yo voy a hablar sobre la lucha de las mujeres y yo sé más que el resto, y me paro arriba de un púlpito y les hablo a ustedes que no entienden nada”. No, es yo opino esto, entonces agarra otro lo que vos pensaste, lo acomoda lo da vuelta, te devuelve otra opinión que vos también le podés devolver otra. Y para mí eso también esta buenísimo. Me preguntabas 8 años atrás y te decía que era una mierda, que era la muerte de la fotografía, pero hoy esta buenísimo.

Esto por ejemplo para mí es como un deja vu, yo pase el pasaje de analógico a digital, sabes la cantidad de muertes de la fotografía que yo sentí anunciar y pregonar, pero no pasa nada, se transforma en otra cosa

**AB: Sí, igualmente muchos dicen que en la actualidad los diarios utilizan las imágenes de los ciudadanos que justo ven, por ejemplo, un choque, y le sacan una foto, y eso termina siendo lo que publican. Pero su mirada, como fotoperiodistas vale mucho más, y es totalmente distinta....**

**FT: Sí** porque nuestra mirada es editorial. Yo no creo en el periodismo ciudadano, como no creería en la ingeniería civil ciudadana. No estás capacitado para hacer eso. No estás capacitado para editorializar. Te puede salir bien una vez, te puede salir bien hacer cuatro paredes o remodelar un lugar. Ahora si vos le quieres agregar cinco pisos a eso, probablemente se caiga todo porque no tenés idea de resistencia de materiales, etc. Cuál es el plus del periodista, que vos editorializas. Lo tuyo ya no es un insumo. La fotografía ciudadana, la que te manda la vieja enojada porque alguien estaciona en un lugar a donde no debe y manda esa foto, es un insumo que después agarra un medio periodístico y lo transforma en un discurso x. En cambio, el laburo de un fotoperiodista, ya es una editorialización, es un discurso, es un hecho del discurso, más que un insumo para otro hecho del discurso en sí. Es una elaboración, es una argumentación, y si la foto es buena es un silogismo siempre. La foto te va a llevar hasta un borde en el que te va dejar de decir cosas, y esas cosas las vas a completar vos, y vas a sentir el placer de completarlo vos, y ya te lo había dejado todo servido el autor. Eso es la buena fotografía

periodística, la que resume. Después los medios necesitan otras cosas, no necesitan solamente fotos editoriales, por la credibilidad de la fotografía ciudadana. Ahora la fotografía hecha por un profesional se pone en duda “porque este sabe cómo se hace para que parezca que hay más gente, para que parezca que este está enojado, o feliz,”. En cambio, la fotografía ciudadana llega con esa aura espontánea, instantánea, que gana en credibilidad a veces. Pero en el medio se mechan un montón de barbaridades. Vos ves policiales, y el 90% de lo que circula en policiales es lo que te manda la DDI, la foto que te manda del tipo tirado en el piso con 4 balazos. Eso para mí no habría que usarlo, y todos los medios lo usan. Eso no es periodismo, es como copiar y pegar el parte de la DDI. No, a vos la DDI te da un parte y vos tenés que ir al barrio, preguntar “che ¿pasó, así como dicen acá o no?”, ese es el laburo del periodista. Copiar el parte y pegarlo no es periodismo. Bueno pasa mucho con la fotografía hoy eso, son avatares del momento, no quiere decir que por esto la fotografía esté en crisis, en decadencia, declive. Todo lo contrario, para mí esta más fuerte que nunca por esto que decíamos hoy, uno entra a las notas por la imagen, uno vive en un mundo semióticamente más plagado de imágenes, en el cual las imágenes tienen mucho más impacto que cualquier escritura o código o lo que sea. Lo que sí, nos quitaron cierto privilegio a los que éramos autores analógicos, y eso molesta, y mucha gente empieza a hablar del fin del mundo. Te quitaron el privilegio y bueno, ya no estas vos solito ahí, o vos y tus tres colegas. Ahora vos vas a una marcha y la mitad de los participantes está sacando foto. Bueno, te sacaron el privilegio de ser los únicos, y después que tu foto, que hasta ese momento se iban a contrastar entre las tuyas y cinco amigos, ahora se va a contrastar con la de gente que no piensa como vos que tiene otra búsqueda, y te pueden dejar en offside. Entonces para mí eso es lo que molesta, “se va a terminar la fotografía pasado mañana”, y no, vos te vas a terminar pasado mañana, porque estás haciendo las cosas mal. Buscalas por otro lado, se más honesto intelectualmente, bajate del caballo del autor y si va a seguir funcionando, va a funcionar mejor

## Entrevista Héctor Rio

---

**AB:** Hola Héctor, para comenzar con esta entrevista me gustaría que me cuentes un poco sobre POSTEO, ¿el último tomo que sacaron es el cero verdad?

**HR:** El cero fue un capricho. En realidad, los trabajos ya estaban hechos, y nos parecía que cerraba bien. A mí me gusta el producto como quedo, el resultado final del cero me parece exquisito, divino. Es totalmente distinto. También es muy difícil mantener temas fuertes y que sean interesantes.

**AB:** ¿Y cómo surge el cero?

**HR:** Nosotros funcionamos más o menos así, Matías era como el que armaba y el que empezaba a idear los proyectos. Y apareció un día y dijo, “¿Che que les parece esto?”, a mí me gusto me pareció que estaba interesante. Si bien el trabajo mío era el más viejo, el de los carros, me parecía que estaba bueno, que había un recorrido y una cuestión sociológica sobre rosario. La temática, sin querer, es rosario. No es que nos propusimos a hacer rosario. También parecía como un resultado más poético a los otros que eran más directos ¿no? Pero bueno cada uno nació de diferentes maneras.

El uno tiene como una cosa especial. Yo no estaba ni quiera en el proyecto, con Mati trabajamos en varios proyectos. El de los juicios, que está en el dos, ese lo trabajamos con Mati y con otro compañero del diario, Leo, un laburo brillante

El laburo del segundo fue brillante, fue la primera muestra que se realizó en la nueva sede del museo de la memoria, nos sorprendimos nosotros mismos del resultado. Con Mati veníamos trabajando, inventando cosas, pero es bastante complicado con los laburos. Yo trabajo en La Capital, 6 horas por día, que no es mucho, pero la verdad que salís quemado y con la cabeza sin ganas. Entonces en el momento que tenés libre para producir no lo encontrás, y el momento de juntarse también es complicado. Los momentos de encuentro eran cada vez más difíciles.

El primero surge... bueno ellos estaban hablando en realidad yo no estaba muy en la idea, de hecho, se iban a encontrar en la marcha para hacer el trabajo. Mati paso a buscar un lente por casa y me dice: “venite a la marcha”. Justo era un día franco mío, y ahí me dice: “yo voy a hacer esto, Franco va a hacer lo otro, no se ¿Qué se te ocurre?”, y le digo “no se unas doble exposiciones”, que ya lo habíamos pensado, lo habíamos hecho en otras marchas del 24. Con un negativo expones dos veces el rollo, o sea lo expones, lo rebobinas y lo volver a exponer arriba. Y yo tenía una cámara, que es la que llevo acá, una fuji que permite hacer doble exposición, una digital, y ahí fuimos.

La diferencia de ese con el trabajo de los juicios, es que es un trabajo pensado (el de los juicios) durante muchos meses, a diferencia de este trabajo, que para mí fue el más explosivo al publicarlo, que fue pensado en un día, y que el desarrollo fotográfico fueron dos o tres horas, desde que arrancó la marcha hasta que terminó. Pero también la idea estaba clara. Qué se yo Mati fue con el papelito para que la gente anote y hacer sus retratos, y después esta Lucía, que Franco había visto su trabajo en las redes y la invitamos y se re copo.

**AB: ¿Y lo demás fanzine son reutilización de archivo?**

**HR:** El dos era un trabajo que nosotros teníamos, como te decía fue la primera muestra itinerante del museo de la memoria, que tuvo mucha repercusión. A parte fue recontra vista la muestra, porque el día que inauguró el museo, no sé la cantidad de gente que paso por ahí. Fue muy conmovedor, nos ayudó a aprender mucho sobre cuestión de derechos humanos, sobre todo sobre el proceso militar, que al no venir de la militancia nosotros, sino de la fotografía, había cosas que nos costaba como entender, y aceptar también. O sea, si vos lo fotografías a uno está bien, pero si no fotografiabas al otro no estaba bien, y bueno fue como...pero el laburo quedo, a mí me encanta ese trabajo, fue maravilloso. La verdad que estaba ahí, fue expuesto en la bienal de Tucumán, y quedo pendiente en el CONTI, porque justo fue en medio del cambio de gobierno-

**AB: ¿Quienes participaron de ese proyecto?**

**HR:** Matías, yo y Leo Vincenti, que es otro compañero.

**AB:** ¿Y el contacto con Vincenti cómo fue?

**HR:** Trabajábamos juntos, en el ciudadano, en una época.

**AB:** ¿Cómo surgió ese proyecto?

**HR:** El trabajo para el número dos, este año van a hacer diez años que lo presentamos por primera vez. Ese trabajo surgió porque nada Matías y yo ya habíamos pasado a la capital y leo seguía en el ciudadano. Nos dimos cuenta que, a los medios, sacando página 12, lo único que le importaba era la primera audiencia donde se sentaban todos, y la lectura del veredicto. Y dijimos “che acá está pasando algo que no está bueno, esto es historia pura, y no se está mostrando” ...si bien están todos los fotógrafos que van, que militan, que van más para la movida, para hacer un laburo si se quiere “serio”. Entonces lo pensamos y dijimos “hay que hacerlo” ... en el momento pensamos ¿qué hacemos? Y bueno yo hace mucho había trabajado con un fotógrafo para una muestra del bicentenario en el parque España, con RES, labure con él en la producción de todo su trabajo en Rosario, y cope con los retratos. Nunca había trabajado con retratos yo, siempre fue más documental. Y digo bueno, yo quiero hacer retratos. Mati quería hacer el laburo más documental, y Leo en su época de estudiante, ganaba guita haciendo maquetas para pibes de arquitectura. Y Leo hizo un trabajo magnífico, con los centros de detención, y con las maquetas, que tiene esa cuestión de realidad y cosa inverosímil, porque es una maqueta de madera balsa, pero la iluminó de manera muy sutil. Es más nosotros habíamos pensado que tenías dos fotos y nos cruzamos con Rubén Chababo, que en esa época era el director del museo en el CEC, y yo me le cruce así... esa siempre fue mi función en POSTEO ser más RRPP, y nada me lo cruce a Rubén y le digo “mira estamos haciendo un proyecto, nos interesaría que mires las fotos”, y se re copo y dijo “vamos, esta va a ser la primer muestra del museo”, y dijimos esto falta 6 meses y bueno empezamos a convocar, ya teníamos un material, sobre todo Mati, y yo empecé a hacer los retratos.

Primero empecé con dos ideas, blanco y negro como laburaba yo, en una cámara 6x6 con la que habitualmente no trabajaba, y además digital en fondo negro con flash de

estudio, y cuando lo vi dije “mm no, esto va por acá”. Bueno y ese trabajo estaba ahí, y dijimos ¿que publicamos? Y yo les dije que el trabajo de los juicios teníamos que publicarlos.

**AB: Franco me comentó que también te contactaste vos con los fotógrafos invitados para el tercer POSTEO, ¿es así?**

**HR:** Si, quizás soy el más viejo, no sé si de edad, pero de que vengo moviendo más hace mucho, que se yo 6 años fui comisión directiva de ARGRA, hice un millón de talleres en Buenos Aires, participe activamente mucho tiempo

**AB: ¿Y como fue el contacto con Daniel García y Gerardo Del Oro?**

**HR:** A Gerardo ya lo conocía, por el primer encuentro de reportero gráficos que se hizo que fue en Chapadmalal. Después nos seguimos contactando, y a Daniel García lo conocíamos de algún encuentro, de la cancha, el venía mucho a Rosario a cubrir partidos de fútbol, se jubiló ahora hace 4, 5 años y se fue a vivir a Estado Unidos, porque su mujer era de allá. Pero venía habitualmente a Rosario, tenía amigos acá. Un tipo amable, divino, el ego allá sin problemas y bueno el trabajo de Malvinas de él es maravilloso. él fue como pool allá, pool es cuando trabajas para varias agencias, a lo mejor hay una conferencia y dicen “no pueden entrar, sólo un solo fotógrafo”, entonces eligen a uno, entra ese para todas las agencias. Él fue como pool de Noticias Argentinas, y de DyN a la guerra de Malvinas en el 82 con el ejército. Por ejemplo, ahí te decían,” esto no se hace, esto no hace, esto no hace”, y él hizo todo eso, y le dijeron “no podés estar más acá”, lo mandaron de vuelta. No sé si alcanzo a estar 20 horas o una cosa así. Y 25 o 20 años después fue y buscó las mismas fotos, si de hecho está la mujer de la tienda.

**AB ¿Y quién es el otro fotoperiodista que retrata al soldado Gasco?**

**HR:** Diego Paruelo, es un compañero que falleció, éramos como hermanos, ahora el 22 se cumple un año de que falleció. Habíamos compartido comisión de ARGRA, talleres con Adriana, y su trabajo es hermoso su trabajo.

Ese laburo lo trabaje en uno de los talleres de Adriana Lestido, lo habíamos trabajado juntos. Los talleres de ella son una semana de retiro, en distintos lugares del país. En esos talleres vos trabajas con fotos arriba de una mesa, y todos participan, hay alguien que coordina que es ella, y el resto está ahí participando, pero además convivís, y con Diego lo tratamos en uno de los encuentros.

**AB: Claro, y ese trabajo ya se había publicado anteriormente también...**

**HR:** El trabajo de Diego y de Gerardo ya lo habíamos publicado en una revista que se llama el Puerto de la Música, que salió durante dos años, entre Binner y unos meses de Bonfatti, lo mejor que se hizo en Rosario, culturalmente lo mejor que se hizo, cuatro números nada más. Y entre las cosas había una parte de ensayos fotográficos, y justo una daba con Malvinas, y entonces uno de los chicos me comenta que una corresponsal de la BBC tenía un laburo que estaba bueno, pero era medio flojo, y me dice porque no buscamos cuatro o cinco laburos, porque si es uno solo tiene que ser una bomba... estaba el de Diego, el de Gerardo, el de un chico de La Plata, entonces bueno le propongo crear cuatro mini relatos que se vayan entrelazando en la revista, el de Gerardo, el de Diego, y el de Macarena que había viajado por la BBC.

**AB: ¿Por qué a ella no la contactaron para la revista y no para POSTEO?**

**HR:** No, porque lo que retrataba eran los kelpers, en ese momento para la revista nos pareció interesante.

**AB: ¿Por lo general son pocos los que participan de POSTEO?**

**HR:** Si, pensamos en hacer algo más colectivo, pero bueno todo quedo medio archivado, pensamos en una marcha del 24 hacer una convocatoria, con # y que la gente lo suba a Instagram y de ahí publicarlo, como propuestas teníamos un montón, ideas también, pero quedaron ahí.

**AB: En la edición cero aparecen las imágenes de Silvio Moriconi, ¿cómo fue el contacto con él?**

**HR:** Y es amigo, básicamente es amigo. Él había venido al taller que yo daba, o doy todavía no lo sé jaja y bueno su trabajo lo conocía mucho. El menos conocido de ahí es el de Franco, como que por ahí tiene otra lógica, el mío es sobre los carros, el de Silvio los pescadores y el de Mati una fiesta boliviana.

**AB:** Lo que me llama la atención de POSTEO, es cómo recurren a la materialidad en una época donde la digitalidad reina...

**HR:** Precisamente la razón, fue salir de la web, salir de las cataratas de imágenes que no terminas de ver, y que se plasme en eso, en un librito. Y que llegue a lugares como no sé, la Fundación Magnum, la feria del libro de Lisboa, cosas que no nos imaginábamos. Yo creo que podríamos haber potenciado y profesionalizado más el laburo, porque yo creo que el laburo daba, pero bueno es todo un trabajo, tenés que saber muy bien inglés, ninguno de los tres sabe, tenés que estar sentado en una computadora mucho tiempo. A todas las convocatorias tenés que mandar mails, mandar las colecciones a todos los lugares posibles donde se puedan interesar, y tratar de estar presente en cuerpo y alma porque ahí cambia todo, ahí aparecen oportunidades, un montón de cuestiones que desde tu casa no.

Cada uno tiene su lógica, Matías la suya, Franco la suya y yo la mía, a veces no congeniamos tanto, y es un laburo, yo a veces no tengo tiempo de ponerme con el traductor de google a mandar una convocatoria. A nosotros igual nos alegró mucho todo lo que paso, fuimos a Tucumán y organizamos la feria de fotolibros para la bienal, a donde llegó fue bien visto, el más comprometido era Malvinas porque no eran fotos nuestras y era un laburo que editamos, todos quedaron felices, Daniel García nos mandó una carta preciosa, la íbamos leyendo e íbamos llorando los tres porque no lo podíamos creer.

**AB:** ¡Me imagino! Y Volviendo a la materialidad, ¿por qué la elección de subir las ediciones a VIMEO?

**HR:** Si, las subimos porque cuando mandas a una convocatoria te piden, entonces copias el link y esta como más para compartir, la verdad nunca nos fijamos cuantas veces lo vio alguien.

**AB: ¿El primer POSTEO fue el único que re-editaron?**

**HR:** El uno lo re-editamos, hay una foto por la portada. El uno se acabó, creo que hicimos 80 o 100 números más, se volvió a agotar. Con Malvinas por ejemplo fue muy difícil. Entonces pensamos cómo re-editarlo, al uno. Y de hecho terminó saliendo, por una cuestión de golpe. El que hace el relieve es un golpe que se va gastando, de hecho, si vos ves los tres, no es tanto el relieve como el uno, y dijimos bueno hagamos el corte, como el cero, porque al cero también le queríamos cambiar un poco más la estética, y nada creamos unas fotos como para darle textura a ese calado. Fue una re-edición de 100 números. Fue una re-edición, porque pusimos manos, no es lo mismo.

**AB: ¿Cómo es el trabajo de vender en ferias y no en librerías?**

**HR:** Vender en librerías es un laburo, es llevar y pasar, mínimamente una vez por mes, también distribuimos a domicilio un tiempo, mandamos encomiendas. Vos salís y todo el mundo está feliz, todos quieren y después termina siendo el 60% el que quiere, muchos nunca nos pagaron.

Tenés que tener una mini infraestructura para que todo funcione, lo de la feria es muy lindo, pero las ferias se caían a pedazos, en la FER en los últimos años no se vendió nada. Pero POSTEO es muy bonito, tiene una cosa en contra que es la misma tapa, yo ya no sé si es muy visto como para que digan ¡oh!, pero esta buena tiene una homogeneidad.

**AB: ¿Cómo fue la de la tapa? ¿Fue por una cuestión de costos?**

**HR:** No, Pensamos en algo neutro. Es muy delicado, a mí me gusta mucho como queda.

Igual no se vende porque tampoco nosotros, esto que te decía, o das un pasito más y estas más activo, pero bueno todos trabajamos, Mati está en el campo, es difícil

cuando presentamos en Buenos Aires, en el centro de la cooperación, que fue una jornada que organizó Cora Gamarnik, lo presentamos allí, junto con SADO que es un colectivo de la plata

**AB: ¿Cómo ves vos el trabajo en los medios?**

**HR:** La Capital siempre lo mismo, fue el lugar donde nunca quise trabajar, y terminé ahí, y lo único que quiero es irme. Yo trabajé diez años en El Ciudadano y fue una escuela para mí, y donde ninguno me hizo pagar derecho de piso, y cuando me fui a trabajar a La Capital tuve que pagar derecho de piso, me pareció una cosa mediocre,

Hasta el día de hoy me cuesta entender la lógica del diario, yo no me siento parte, Todavía pienso que soy parte del ciudadano, pero el diario tiene eso, el diario es así (y hace forma de cuadrado con las manos). Nunca van a publicar un retrato de una marcha, porque no tiene dimensión, porque el texto tiene que tener la dimensión no la foto. Yo he tenido discusiones de las más terribles, con secretarios, no hay uno que piense. Tienes compañeros que me dicen yo trabajo para el papel, para la web no, y estás casi como cayéndote a una fosa.

Tengo compañeros de fotos que todavía piensan que están trabajando en un diario de los noventa. La capital es un medio de los 80 90 te diría, no pisó el 2000, no entendieron un montón de cosas, hoy tenés que trabajar prácticamente a tiempo real. eso de “no deja esa foto para el papel porque la vas a quemar en la web”, que sé yo si después vas a salir en el papel. Los chicos dicen “no mandes las mejores fotos del festejo en el primer tiempo si hay un gol, porque la queman para el papel”, y que sé yo si después pierden 4 a 1 y esa foto nunca se va a usar.

Si vos no innovas y no capacitas, y si seguís sacando noticias no investigando, no opinando no haciendo nada... yo hoy entro a cualquier portal y vas a ver que la de Infobae, es igual, idéntica a la de La Capital, Rosario3, son todos copia y pega, Ahora sábado y domingo hace un diario para leer, con un buen suplemento cultural. Todavía leer Radar es un placer, todavía, y hecho con dos mangos.

Igualmente Me encanta mi laburo, me encanta estar en la calle, conoces gente, historias,

**AB: ¿Qué opinas del proyecto de este fanzine?**

**HR:** el proyecto me encanta, me parece maravilloso, pero bueno la crítica es esta, no faltó como dar un saltito y ponerle un poco más ahí. Porque además hubo otros proyectos, y lo habíamos pensado cómo que no era solo una publicación y queríamos ir más allá, pero como que no le encontramos la vuelta, ni por tiempo, ni por dedicación, ni por otras cuestiones, no salió. Pero daba para hacer talleres, y un montón de cosas más. Pero para eso tenés que estar muy en sintonía con los integrantes, que es complicado, porque tenés que laburar. Faltó ese pasito para que POSTEO se potencie, tener una muy buena cuenta armada, realizar una convocatoria, también somos conscientes que nos faltó una mujer en el grupo o dos, pero la verdad que no dimos, no pudimos dar, hicimos el intento y no pudimos dar. Tenemos un montón de amigas fotógrafas, lo charlamos, pero no se dio. Y lo de la feria es muy lindo muy lírico “hago libritos y los llevé a la feria” pero no alcanza. Mati hace eso, tiene una valija, nosotros le pusimos la valija rosarina, como la valija mexicana de Capa, que es una valija vieja a parte antigua, que consiguió en un remate, y va con todos sus libros. Mati está publicando muchos libros de él, tiene Lucio V ediciones y Zafarrancho, ahora está con un librito para chicos que esta buenísimo.

**AB: Y en cuanto a los textos que están en las introducciones de las ediciones, ¿quién los hizo?**

**HR:** El de los juicios, ya estaba porque era el de la muestra, lo escribió RES. El de Malvinas, lo escribimos nosotros, lo escribió Franco y lo fuimos apuntalando entre todos, que no habla específicamente de Malvinas, habla más del proyecto, y nos pareció que estaba, porque también hablar de Malvinas, al ser tres trabajos diferentes no iba. Lo pensamos entre los tres

Rubén Chababo escribió el de Rosario, porque con Rubén nos conocíamos, charlamos mucho, de hechos nos hizo dos textos y nos dijo “piensen ustedes a ver por qué lado quieren ir”. Y nos gustó más ese.

**AB: ¿Cómo se manejaron con la financiación del proyecto?**

**HR:** Una de las discusiones entre nosotros fue como solventar POSTEO, el uno surgió lo hicimos, y había que imprimirlo, pedimos a Gabi Sosa que estaba en la Secretaría de la Provincia, yo la conocía.... la Secretaria de Género fue la que más puso, la condición era no logo, si nombrar, pero no logo. Habíamos decidido si, no Anita Martínez por ejemplo, porque si vos estas en un gobierno que financia al apoyo a la violencia a las mujeres y otras cuestiones, y flaca no. Por más que vos me vengas a dar 20 lucas yo de vos no quiero nada, porque vos representas cierto sector que no nos representa, que no estamos de acuerdo.

El dos fuimos a hablar con el Gato Verón que era el Subsecretario de Derechos de la Provincia que de hecho está retratado, nos dijo que si, fue difícil, pero dijo que si, y cuando lo llevamos impreso casi pega el grito en el cielo por el texto, porque habla de Néstor y Cristina. Pero el mismo texto había estado en la muestra, la condición era esa, ese era el texto del laburo, así lo expongamos un millón de veces, esa muestra va a ir con ese texto, que no habla directamente de la muestra. Para mí también que el texto hable muy directamente sobre las fotos de la muestra es como que baja la muestra, choca a veces, y el texto es buenísimo me parece bellissimo.

El cero habla sobre Rosario, hace como una pequeña reseña

**AB: Y en cuanto al interior de la revista, ¿quién decidió como iban a estar presentadas cada fotografía?**

**HR:** Mati, vino con esa propuesta y nos gustó.

Yo no quiero que desaparezca el proyecto, en todo caso que quede en stand by. pero bueno es muy difícil mantener los colectivos, no en nuestro caso por egos, pero sí por diferencias, no hay egos entre nosotros, pero si hay diferencias, buenas, solamente maneras de pensar diferente, ni siquiera ideológicas ni éticas. El laburo es igual, Mati es el que más laboraba, iba a la imprenta a la papelera, igual teníamos ahí, al menos en los primeros 3 números funcionó muy bien, esa simbiosis. Mati se encargaba de eso, yo era más como el RRPP, desde pedir guita o contactarme con los chicos para

pedirles las fotos, Franco ya te darás cuenta era más el cerebritito. Funcionábamos así y estaba bien, pero buenos nos faltó, y ojalá que se pueda sumar gente. Mati se despidió a fin de año

A veces entramos en la pregunta de por qué publicamos, o para que publicamos, yo a veces les respondo muy simple, el dos lo publicamos porque a mí me interesaba que ese laburo está publicado, ahora ¿cuánto públicas? ¿para qué? si eso no sale, no se mueve y ... yo creo que fui uno de los primeros que hice libros, en el 2005, no existía, nadie hacía, pero había hecho un trabajo que quería que sea libro y en ese momento pensaba que lo más lindo para mostrar era un libro, hoy tengo mis dudas...es esto lo que tiene la fotografía digital, democratizó a más no poder la fotografía, así como la kodak democratizó la fotografía y pudo estar al alcance de cualquier usuario, esto democratizo muchísimo más. Hoy una cámara digital no es cara, buena ahora quizás sí, pero hace un par de años no, ahora bajo la venta de cámaras, porque la gente se dio cuenta que no necesitan una cámara, ahora los celulares vienen con cámaras espectaculares, y para que quieres una cámara si no sos fotógrafo. Pero yo creo que lo digital si democratizó mucho, que tiene cosas buenas y cosas malas, el tipo que tiene buena cabeza y tiene ideas claras, pero no tiene la técnica, lo resuelve, y el tipo que no tiene ideas claras, ni buen gusto, ni una gran cabeza, pero tiene una súper cámara y plata lo hace también.

Creo que debe pasar en todo, en la música quizás también. Lo bueno y lo malo de la fotografía digital, democratizó un montón que esta buenísimo, gente que no tiene la técnica logra. Igual a mí me da una paja bárbara, me tira para abajo, para mí es tremendo.

**AB: ¿Y vos qué opinas sobre la idea de que existe una crisis en el fotoperiodismo?**

**HR:** Hay crisis en los medios, no en el fotoperiodismo, yo miraba las fotos de Chile hay fotos que están buenísimas, pero la más linda la saco una chica que no es fotógrafa, que es la de la pirámide esa como estatua, y después había un montón de fotos que eran casi iguales. En el taller mío siempre reniego cuando traen fotos y me dicen "este es el laburo que hice en la marcha del 24 de marzo, este es el de la marcha Ni Una

Menos”, pero no es un trabajo, son fotos de marcha, y es una puesta en escena que vos vas y retratas, es como ir a hacer una foto de teatro, lo haces vos, lo hago yo y va a ser similar. O sea, no hay una búsqueda por detrás de eso, de la razón de por qué esa marcha, el POSTEO dos, de los juicios, es una vueltita de lo que es los derechos humanos, los juicios el 24 de marzo. El de Ni Una Menos es una marcha, estamos de acuerdo, pero hay una búsqueda, entonces es eso, la marcha de 24 de marzo, la primera que hice éramos 3, 4 la gente iba a marchar, no había celulares con cámara, y ahora tenés un montón de fotógrafos, que están todos en su derecho. Pero la pregunta es ¿para qué?, para él me gustee del Facebook, además complica el laburo de los que estamos en eso. Hace una foto limpia de la que quiere el diario... es re difícil hacer una foto general porque siempre tenés 4 o 5 fotógrafos adelante, con todo su derecho porque está todo bien es una marcha pública y es de todos, pero no le encuentro el por qué. Y dejan de pasar cosas, en ese agobio, en esa cosa tan intensa que pasa ahí, dejan de pasar cosas la gente no actúa igual, vos te das cuenta de tanto ir e ir.