

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN  
INSTITUTO EN ALTOS ESTUDIOS SOCIALES  
ESPECIALIZACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES  
TRABAJO FINAL INTEGRADOR  
ALUMNO: OSCAR ZOILO GARCÉS  
TUTOR: HERNÁN MARTURET**

**TÍTULO: ANÁLISIS DE GESTIÓN Y CREACIÓN DEL LIBRO DE  
FOTOS “CHILLAR FOTOLIBRO”**

**RESUMEN: ANÁLISIS DEL PROCESO DE GESTIÓN Y CREACIÓN DE UN FOTOLIBRO CON HABITANTES DE LA LOCALIDAD DE CHILLAR (PROV. DE BUENOS AIRES), TOMANDO COMO REFERENCIA FOTOS ANTIGUAS QUE SE RECOPIARON EN EL CONTEXTO DEL FESTEJO DEL CENTENARIO DEL PUEBLO. EL TRABAJO ABORDA CONCEPTOS DE LA FOTOGRAFÍA SOCIAL Y DESARROLLA EL DEVENIR DEL PROYECTO DESDE SU IDEA HASTA SU MATERIALIZACIÓN, INCORPORANDO CUESTIONES ESTÉTICAS, FINANCIERAS Y LOGÍSTICAS.**

**PALABRAS CLAVE: FOTOLIBRO, FOTOGRAFÍA, FOTOGRAFÍA SOCIAL, CHILLAR**

Octubre 2020

*Que las generaciones futuras  
alcancen la felicidad: pero, eso  
sí, sin dejar de preguntarse qué  
ideales tuvieron sus  
antepasados, en nombre de que  
sufrían.*

*Cuaderno de notas, Antón Chejov*  
Buenos Aires, La compañía de los libros, 2008

---

*El artista elige sus sujetos:  
Esa es su manera de alabar.*

Friedrich Nietzsche

# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN  | 4  |
| CAPÍTULO 1 – LA CONCEPCIÓN DEL PROYECTO   | 6  |
| 1.1 El germen del proyecto  | 6  |
| 1.2 La constitución del equipo de trabajo   | 9  |
| CAPÍTULO 2 – LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIAL                                  | 11 |
| 2.1 La fotografía. Sus primeros tiempos   | 11 |
| 2.2 La fotografía como documento social   | 20 |
| 2.3 La fotografía documental en CHILLAR FOTOLIBRO                                 | 25 |
| CAPÍTULO 3 - EL PROYECTO DE GESTIÓN – LA PRODUCCIÓN INTEGRAL DE CHILLAR FOTOLIBRO | 30 |
| 3.1 Las preguntas   | 30 |
| 3.2 La preproducción  | 35 |
| 3.3 El financiamiento público   | 36 |
| 3.4 El cronograma y el presupuesto  | 38 |
| 3.5 Los roles   | 39 |
| 3.6 Los primeros viajes y los criterios estéticos                                 | 40 |
| 3.7 Los retratos  | 42 |
| 3.8 Las eventualidades y las nuevas fechas  | 46 |
| 3.9 Los viajes de 2017  | 47 |
| 3.10 El diseño y la edición   | 49 |
| 3.11 El financiamiento privado y la impresión                                     | 54 |
| 3.12 La presentación  | 60 |
| 3.13 Los últimos pasos  | 63 |
| CONSIDERACIONES FINALES   | 66 |
| BIBLIOGRAFÍA  | 69 |

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este Trabajo Final Integrador es describir el proceso que se llevó a cabo para la concreción de CHILLAR FOTOLIBRO. Se trata de un proyecto en el que fui a la vez creador y gestor, por lo que se vuelve un material muy personal, tanto a nivel del proceso de trabajo como por tratarse de mi lugar de origen.

El abordaje del material se realizará a partir del análisis del caso en cuestión, reforzado por reflexiones conceptuales y teóricas acerca de la práctica fotográfica.

En ese devenir, se van a abordar algunas cuestiones que hacen a la práctica fotográfica como actividad artística y como documento social. En una primera instancia, y como primer capítulo, se hará una caracterización de la localidad de Chillar y de la motivación para realizar el trabajo, a partir del festejo del centenario del pueblo. Fue justamente este aniversario el que abrió la puerta a la creación de este documento, mediante la aparición de preguntas e inquietudes de carácter existencial e identitario que confluyeron hacia la realización del fotolibro.

El segundo capítulo aborda el lugar que ocupa la fotografía como documento social. En este apartado se pondrá especial atención en la evolución de esta disciplina a partir de su popularización como herramienta de documentación de la vida cotidiana a lo largo del siglo XX. También se mencionarán algunos debates previos vinculados a la temática, para poner el foco entonces en el modo en el que la fotografía se convirtió en un elemento que puso en crisis una concepción de valoración al arte.

Finalmente, se hará una descripción pormenorizada y de modo temporal del proceso de trabajo que decantó en la presentación de CHILLAR FOTOLIBRO en mayo de 2018. Se contemplarán cuestiones artísticas, logísticas y financieras que llevaron al equipo, denominado “Colectivo Caravana”, a abordar y materializar el proyecto.

A lo largo del trabajo se incorporarán imágenes tanto del acopio original como de fotografías que se tomaron para el fotolibro.

El proyecto en formato digital se puede encontrar en el siguiente link:  
<https://issuu.com/vosque/docs/chillar>

## **CAPÍTULO 1: LA CONCEPCIÓN DEL PROYECTO**

Este primer capítulo, a modo introductorio, desarrolla el nacimiento de la idea de CHILLAR FOTOLIBRO. Se realiza una descripción de la localidad sobre la que se realizará el trabajo, se señala el contexto en el que surge la idea matriz y se reseña la constitución del equipo que llevó adelante el trabajo.

### **1.1. El germen del proyecto**

Chillar es una localidad situada en el partido de Azul, en la provincia de Buenos Aires. De acuerdo al censo 2010, contaba en ese momento con 3083 habitantes. Su fundación tuvo lugar en 1912, de la mano de las extensiones de las líneas de ferrocarriles, que fueron creando estaciones a lo largo de la provincia.

El nombre del pueblo, de acuerdo a la tradición oral, deviene de una laguna cercana en la que los indios pampas que habitaban la zona paraban a dar de beber a sus caballos y aprovechaban a cambiar la monta de los mismos en viaje hacia el oeste. A esa acción, el cambio de silla, que en nuestros días se conoce como ensillar, la interpretaron fonéticamente como “chillar”. Cuando los primeros terratenientes ocuparon los campos de la zona, nombraron a la laguna como “Laguna del Chillar”, nombre que también se le dio a la estancia que la contenía.

En septiembre de 1909 se aprobó por ley provincial la concesión del Ferrocarril Sud, mediante la cual se autorizó la creación del Empalme Querandíes, que incluía una estación en lo que hoy es el pueblo. En 2011 se terminaron los trabajos de construcción de las vías y la estación, y el 12 de mayo de 1912 se inauguró oficialmente, con el nombre “Estación Chillar”, como recuerdo a la antigua estancia que se encontraba en las proximidades.

Chillar se desarrolló como un típico pueblo agro ganadero del interior de la provincia de Buenos Aires, que se pobló a partir de la inmigración de españoles e

italianos en su mayoría, pero también polacos, franceses y alemanes del Volga. El pueblo se vio beneficiado por el trazado de la ruta nacional número 3, que pasa por su entrada, lo que lo mantiene conectado y activo, pese a que se conserva con una población no muy numerosa.

En las cercanías del centenario del pueblo, el 12 de mayo de 2012, vecinas de la localidad crearon en Facebook un grupo denominado “100 años de Chillar”<sup>1</sup>, en el que comenzaron a subir fotografías familiares y sociales de todas las épocas, que crearon una especie de álbum fotográfico virtual. Debido al carácter endogámico de la población, donde todas las familias se conocen y en algún punto se vinculan a nivel familiar, laboral, educativo, deportivo y social, el grupo generó mucho interés y se creó una base de datos muy rica, ya que se trataba de fotografías que nunca antes se habían socializado. Se trataba de material que dormía en los cajones familiares, en cajas olvidadas que de pronto empezaron a despertar mucho interés dado que constituyen la memoria fotográfica del pueblo, único registro sobre todo en los años previos a la aparición de las filmaciones, que, a su vez, en la época de las redes sociales, se podían compartir y comentar desde los propios hogares poniendo a las fotografías en un nuevo lugar de observación y análisis. Pierre Bourdieu señala al respecto que “...la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquel se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción. En segundo lugar, favorecería la comunicación con los demás al permitir revivir en común los momentos pasados o mostrar a los otros el interés o el afecto que se les tiene.”<sup>2</sup>

Este fenómeno fue el disparador para que, a mí, como autor de CHILLAR FOTOLIBRO, me fuera posible elaborar el boceto y la idea de lo que luego se volvería el material del presente análisis. Al ser yo mismo habitante de la localidad, me vi involucrado directamente en la reconstrucción de la memoria popular de mi

---

<sup>1</sup> <https://www.facebook.com/groups/136518516479355>

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre (1965), p. 52

lugar de origen. Durante varios meses se socializaron cientos de fotografías que permitieron recordar viejas edificaciones, lugares y modos de trabajo, instituciones educativas, linajes familiares y cambios en la geografía del lugar. Se pudo ver la manera en la que la matriz productiva del pueblo fue modernizándose con el tiempo. Las fotos de las cosechas mostraban las primeras compras de nuevas maquinarias agrícolas, y aparecieron muchas fotos de carácter religioso, mayormente ligadas a la imagen de iglesia del pueblo, de estilo colonial, obra del arquitecto Martín Noel. También se pudo apreciar que la mayoría de los retratos familiares correspondían a las familias más adineradas en ese entonces, mientras que las clases populares aparecían sobre todo en eventos sociales o deportivos. Por último, se identifican las dos obras arquitectónicas de Francisco Salamone en el pueblo, la delegación y el matadero, que hasta hace muy pocos años no recibieron el reconocimiento y tratamiento como tales<sup>3</sup>.

Lo interesante de este fenómeno fue la interacción activa y constante de los habitantes del pueblo en el grupo, donde debajo de cada foto se detallaban anécdotas, historias y memorias que construyeron (y construyen) un corpus vivo del patrimonio intangible de la localidad, permitiendo evocar el recuerdo a sus protagonistas y entender y conocer el pasado a las generaciones más jóvenes, a modo de reseña histórica y de acervo patrimonial.

Estas fotografías sueltas compusieron de alguna manera, con recortes y de modo arbitrario, una memoria histórica local que refleja un modo de tránsito en la vida por parte de un pueblo pequeño, que se convierten en la única documentación que afirma la tradición oral continuada de generación en generación, y que, por tratarse de un pueblo de inmigrantes, comienza a gestarse en paralelo a la historia del pueblo.

La reflexión que sobrevino en ese momento y ante estas fotografías fue que los cambios de la localidad y la conciencia del recuerdo tras la muerte de las primeras generaciones sólo podían mantenerse en un legado documental como éste. El hecho de que la localidad cumpla 100 años también generó reflexiones en torno al pasado, pero también al futuro.

---

<sup>3</sup> <https://chillar.com.ar/obras-del-arquitecto-salamone-en-chillar/>

Así, ante el ejercicio de imaginar al pueblo en su bicentenario, en 2112, surgió la idea de crear CHILLAR FOTOLIBRO. Las inquietudes, aún abiertas, son las siguientes:

¿Cómo recordarán las personas que vivan en 2112 al pasado del pueblo, en relación a su devenir histórico, productivo, edilicio y generacional?

¿Cuál será la memoria histórica con que las futuras generaciones construirán su pasado, su presente y su idea de futuro?

¿Cuáles serán los contenidos y materiales que heredarán de parte de sus antecesores? ¿Existe algo por el estilo, que pueda pensarse con anterioridad?

¿De qué manera se crearán estos modos de preservar la memoria? ¿Es posible construir materialidades concretas para los relatos orales que articulan las identidades de los pueblos?

Estas preguntas, quizás no tan definidas y organizadas, y probablemente sin respuestas ciertas en la gran mayoría, se convirtieron en el puntapié para pensar entonces en la creación de CHILLAR FOTOLIBRO, un libro en papel que manifieste, de manera arbitraria y aleatoria, la imagen del pueblo en torno a sus cien años de vida, como recuerdo para las futuras generaciones.

## **1.2 La constitución del equipo de trabajo**

La clave para poder llegar al destino final de lo que fue CHILLAR FOTOLIBRO estuvo sin dudas en el equipo de trabajo que se conformó para tal fin. Desde la gestión, el primer punto que tuve que asumir, a título personal, fue que se trataba de la primera experiencia de este tipo que llevaría a cabo. Nunca antes había trabajado en un proyecto que era a la vez fotográfico y editorial, y nunca había trabajado tampoco en relación a una experiencia con mi localidad de origen. Comprendiendo que la pata editorial del trabajo era la última instancia de la propuesta, el objetivo primero fue armar un equipo que pudiera dar cauce al registro fotográfico en el pueblo. Se sumaron así dos fotógrafas y amigas, María Gutiérrez

y Laura Mastroscello, con quienes ya venía trabajando en otros proyectos del ámbito teatral, pero que estaban investigando en el campo documental, y Luján Provasi y Martín Masson, que también nacieron y se criaron en Chillar, y comparten una cosmovisión similar en torno a las vivencias en el pueblo. Luján licenciada en turismo y fotógrafa aficionada y Martín es arquitecto, por lo que los puntos de vista de ambos iban a aportar otras miradas e iban a colaborar en la logística del trabajo.

De este modo quedó conformado el equipo de cinco personas para llevar a cabo el proyecto, bajo el nombre “Colectivo Carvana”. Dado que los cinco habitamos en Buenos Aires, las primeras reuniones contemplaron dos cuestiones. Una, la más simple, fue el armado de un cronograma de viajes al pueblo. La segunda, mucho más compleja, fue definir qué tipo de fotografías se iban a realizar. Se trató de un debate largo y con muchas idas y vueltas, que terminó de resolverse al momento de comenzar los viajes al pueblo, ya que fue en el lugar donde comenzó a organizarse la idea de lo que terminó siendo CHILLAR FOTOLIBRO.

## **CAPÍTULO 2: LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIAL**

### **2.1 La fotografía. Sus primeros tiempos**

Este capítulo se dedica a analizar el concepto de fotografía documental en cuanto herramienta para el abordaje y la comprensión de manifestaciones históricas y sociales a través de la imagen. Esta línea de reflexión permitirá acercarnos luego al trabajo realizado en CHILLAR FOTOLIBRO, en cuanto documento y material que funciona de modo activo en la construcción de la memoria histórica de la localidad.

También se hará mención a la génesis de la disciplina, y a algunos debates previos que decantan con el nacimiento de la misma. Uno de ellos, más primitivo, es un punto de vista asociado a lo profano versus una concepción más empírica de la actividad. El segundo, más complejo y rico a los fines del presente análisis, es el debate en torno a la fotografía como simple reproducción mecánica de la realidad, versus quienes venían en ella una obra de arte o bien cultural. Allanados estos dos tópicos, se adentrará de modo más concreto en la fotografía social y su vinculación con CHILLAR FOTOLIBRO, haciendo hincapié en la relevancia de la fotografía como documento social en tanto herramienta de representación artística y construcción de memoria histórica.

La fotografía nace en la década de 1820 en Francia, de la mano de Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre. Este nuevo fenómeno de la tecnología se desprende de los inventos y creaciones que trajo aparejada la revolución industrial, con las diversas aplicaciones que se fueron obteniendo mediante la experimentación técnica y científica.

En 1833 Daguerre crea el daguerrotipo, que es el primer procedimiento que comprende una etapa de revelado, acelerando a 30 minutos el tiempo de

exposición. En 1839 otro francés, Hippolyte Bayard, descubre el modo de obtener las imágenes sobre papel. Para 1841 el inglés William Henry Fox Talbot patenta el calotipo, primer procedimiento negativo/positivo que permite la multiplicación de una misma imagen, o copia.

En 1869 Louis Ducos du Hauron logra la primera fotografía en color, técnica que también fueron mejorando otros con el paso de los años, hasta llegar a las cámaras de rollo, popularizadas en todo el mundo a lo largo del siglo XX.

La aparición de la fotografía fue objeto de muchas críticas y generó la cristalización de debates que se organizaron al menos en dos vertientes. La primera, y a fines de este trabajo, y de la historia de la fotografía en general, más primitiva, es la que presentaba a la fotografía como una actividad lindante con lo profano versus quienes encontraban en la fotografía un nuevo avance en el siglo del progreso, y un nuevo campo de oportunidades.



Familia Melchior Kees, década de 1930

Walter Benjamin señalaba que, en sus primeros pasos, la fotografía fue observada por algunas corrientes como un elemento que atentaba contra los valores conservadores de cierta parte de la sociedad. *“No sería extraño que las prácticas fotográficas, que comienzan hoy a dirigir retrospectivamente la mirada a aquel floreciente período preindustrial, estuviesen en relación soterrada con las conmociones de la industria capitalista. Nada es más fácil, sin embargo, que utilizar el encanto de las imágenes que tenemos a mano en las recientes y bellas publicaciones de fotografía antigua para hacer realmente calas en su esencia. Las tentativas de dominar teóricamente el asunto son sobremanera rudimentarias. En el siglo pasado hubo muchos debates al respecto, pero ninguno de ellos se liberó en el fondo del esquema bufo con el que un periodicucho chauvinista, Der Leipziger Stadtanzeiger, creía tener que enfrentarse oportunamente al diabólico arte francés. «Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina.» (...) Un aire muy distinto corre en cambio por el informe con el que el físico Arago se presentó el 3 de julio de 1839 ante la Cámara de los Diputados en defensa del invento de Daguerre. Lo hermoso en este discurso es cómo conecta con todos los lados de una actividad humana. (...). «Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento.» A grandes trazos abarca este discurso el campo de la nueva técnica desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva de fotografiar los astros se encuentra la idea de hacer fotografías de un corpus de jeroglíficos egipcios.<sup>4</sup>”*

Con esta reflexión Benjamin manifiesta a la vez lo novedoso y lo disruptivo que traía aparejada la fotografía a principios del siglo XIX, abriendo una nueva brecha donde los primeros poco tendrían que hacer o decir frente al ímpetu y vehemencia de los segundos. La fotografía y sus adscriptos veían en ella un campo

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter (1931), pp. 2, 3

fértil para el trabajo científico, aplicable a gran cantidad de disciplinas, y también lo hizo el estado francés, quien tomó para sí el invento, y lo volvió parte de la esfera pública, indemnización mediante.

En concomitancia con esta reflexión, Gisele Freund señala que *“En 1864, veinticinco años después de se divulgara la fotografía, veinticinco revistas especializadas aparecen en seis países distintos. Se fundan casi otras tantas sociedades fotográficas que se proponen organizar exposiciones, defender los intereses de sus miembros, crear empresas y vender clichés. Tales hechos demuestran el impulso que va adquiriendo la fotografía. Se funda una Oficina Internacional cuyo objetivo principal es el comercio; todo lo que afecta a la fotografía entra en el cuadro de actividades de esa Oficina: fabricación de aparatos, de accesorios, de productos químicos y otros, y especialmente fundación de ediciones y revistas dedicadas a la fotografía. La Oficina, con sede en París, intenta convertirse en intermediario entre el fabricante y el fotógrafo y entre este último y el público. Una de sus ramas consistía en organizar la importación y la exportación. 1862 asiste a la creación de la Cámara Sindical de Fotografía.”*<sup>5</sup>



Familia Juan Masson y Bárbara Holzmann, década de 1930

---

<sup>5</sup> FREUND, Gisele (1974), pp. 78-79

A partir de entonces, la fotografía se instaló en nuestras vidas de manera absoluta e inevitable, volviéndose una industria con peso propio que se sigue reinventando a medida que avanzan las mejoras tecnológicas. Aquella fotografía que se inició en sus orígenes como un medio de auto representación fue evolucionando, mejorando y optimizando sus resultados en tiempo de exposición, en portabilidad y en costos de producción. No le llevó demasiado tiempo a esta disciplina convertirse en una industria que de a poco se fue volviendo omnipresente y se infiltró en todas las áreas que pudo, de modo absoluto y definitivo.

Como medio de reproducción, la fotografía democratizó la obra de arte, y la volvió accesible a todo el mundo, mientras que cambió también la visión clásica del arte. La fotografía además ha permitido alcanzar registros de lugares que no hubiésemos conocido de un modo directo. Sin la fotografía no se conocería la superficie de la luna, no se tendrían imágenes de las altas cumbres de montaña ni del fondo del mar, ni tendríamos acceso a vastos lugares del mundo y a cientos de civilizaciones que, en nuestras vidas cotidianas, hubiese sido imposible conocer. El video y el video con audio terminaron de completar este fenómeno, dándole nuevas dimensiones, pero sin dudas la fotografía fue la pionera. Gracias a ella se pudieron preservar imágenes de nuestros ancestros, con un nivel de fidelidad nunca antes alcanzado. Los periódicos hicieron de la fotografía su herramienta de validación a las noticias y la ciencia se valió de ella para generar archivos y registrar documentos de un modo que antes era imposible. Y también, vale decirlo, sobre todo en estos tiempos, desempeña un papel peligroso como manipulador para crear necesidades, vender mercancías y modelar pensamientos.

La segunda línea de debate, que es la más interesante a los fines del presente análisis, se centra en el rol de la fotografía como una actividad que forma parte y amplía el universo las artes y los bienes culturales. La discusión en este plano tuvo también sus aristas, ya que muchas voces criticaron la pretensión de la fotografía de erigirse como una nueva disciplina artística. Alegaban que el hecho de generar una copia de la realidad como tal, idéntica, y con la mediación de una

máquina, quitaba a la fotografía del tamiz de la subjetividad y la mirada estética del artista. Vale entonces volver a las palabras de Benjamin, cuando señala que *“En el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores. Pero la auténtica víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura. Las cosas se desarrollaron tan aprisa que ya hacia 1840 la mayoría de los innumerables miniaturistas se habían hecho fotógrafos profesionales, por de pronto sólo ocasionalmente, pero enseguida de manera exclusiva.”*<sup>6</sup>

Fue tal el impulso y el auge que cobró esta nueva disciplina, que quince años después de publicada la invención del Niépce, los fotógrafos de oficio o experimentales se volvieron ellos mismos profesionales en la materia, dando mucha mayor relevancia a la obtención de rédito económico en detrimento de la calidad de los materiales que entregaban a su cada vez mayor público consumidor. Pese a que estos nuevos profesionales burgueses presentaban sus trabajos bajo el paraguas de la actividad artística, se volvía muy claro que lo que subyacía en esta nascente actividad tenía al rédito económico como un motor primordial. Este cambio en la naturaleza de las reproducciones acentuó más aún el debate sobre la materia, y la pregunta de si la fotografía era o no un arte continuó vigente por un buen tiempo, sin ofrecer respuestas y avanzando sin dobleces como una nueva actividad económica en franco crecimiento.

El fenómeno de la fotografía social se había ido ampliando desde los retratistas privados, que recibían a las clases aristocráticas y de la alta burguesía, a un número cada vez más amplio de personas, sobre todo las clases burguesas urbanas, que encontraban en la fotografía una nueva manera de adquirir status. Así, la fotografía fue generando valor en una incipiente industria, y su uso social se convertiría en masivo en las décadas siguientes, y sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX. Fue justamente este alcance el que en algún punto puso en tela de juicio el valor real de la fotografía como obra de arte, en tanto que cualquier persona con una cámara podía tomar una foto de cualquier situación cotidiana, de

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter (1931), p. 5

unas vacaciones o de un bebé, sin que, a priori, y en palabras de sus detractores, medie una lectura estética de las mismas.

Esta perspectiva de la actividad privó al menos durante 50 años de la valoración de la fotografía como una disciplina artística, hecho que recién comenzó a cambiar cuando se pudo asimilar que el progreso técnico no es un enemigo del arte, sino que incluso puede ser un buen complemento e incluso un aliado. Pero hasta entonces, y durante años, la cuestión ocupó los debates respecto a la posición que le correspondía a la fotografía, y si debía considerarse como un arte per se. Incluso el reconocido poeta y ensayista Charles Baudelaire se refirió a dicha cuestión, declarando en 1859 que «*En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe... en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza... Un dios vengativo ha dado escucha a los votos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías... Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto le habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes.*»<sup>7</sup>

Así como Baudelaire, gran número de pensadores y artistas de la época llegaron a conclusiones similares. Jacques Ranciere planteaba que «*En la década de 1850, estetas como Baudelaire veían en ella (la fotografía) una amenaza mortal: la reproducción mecánica y vulgar amenazaba con suplantar la potencia de la imaginación creadora y de la invención artística. En la década de 1930, Benjamin daba vuelta el juego. Hacía de las artes de la reproducción mecánica –la fotografía y el cine- el principio de una conmoción del paradigma mismo del arte. La imagen mecánica era para él la imagen que rompía con el culto, el religioso y artístico, de lo único. Era la imagen que existía solamente por las relaciones que ella mantenía ya sea con otras imágenes o bien con textos.*»<sup>8</sup>

Este tipo de lecturas, en perspectiva, evidencian lo coyunturales y acotadas que resultaban las opiniones de artistas que aún hoy consideramos grandes figuras

---

<sup>7</sup> Ibid, p. 11

<sup>8</sup> RANCIERE, Jacques (2008), p. 106

en sus ámbitos de creación, pero que, abrumados por ciertos avances técnicos sentían que cualquier nueva invención ponía en riesgo la capacidad creativa del ser humano. Es interesante tomar estos planteos no para subestimarlos sino para aprender de ellos. La aparición de nuevas técnicas, métodos o modos de expresión nunca atentan contra las disciplinas que ya se encuentran en el campo. Por el contrario, no habiendo un límite o cupo para el trabajo artístico, lo valioso es darle el tiempo a cada disciplina para encontrar su nicho, sus hacedores y sus propias reglas y normas regulatorias. Luego, además, se puede pensar el modo en el que se fusionan o complementan con otras. Esta reflexión, por su parte, no abarca aún los componentes éticos de algunas prácticas, pero esto es harina de otro costal.



Iglesia de Chillar, 1942

Lo que traen a colación estas diatribas, acontecidas a lo largo del siglo XX y claramente presentes en las reflexiones de Benjamin, es un punto que se manifiesta a modo de caminos que se bifurcan. Uno de ellos indica la necesidad de valorar la novedad que representa la fotografía para la historia contemporánea, su

multiplicidad de usos y la transformación que provoca por sí misma en la obra de arte. El otro simplemente la aloja en un lugar intermedio entre la mera reproducción automática y el fetichismo contemplativo como práctica burguesa. La propia experiencia y el devenir de la fotografía como un campo cada vez más amplio y explorado dio de modo natural la razón a los primeros. El correr de los años ha ido dando por tierra con aquellas visiones más tremendistas que veían en la fotografía un enemigo del grabado, la pintura o la escultura, o incluso en algunas concepciones más extremas, una práctica que desterraría y arruinaría con su técnica e inmediatez a las primeras. Por el contrario, la fotografía hizo (y continúa haciendo) su propio camino como disciplina, alimentándose de su propia particularidad, y nutriéndose de otras expresiones artísticas en el camino, apuntalando la actividad y abriendo el juego a poder pensar al arte atravesado por la práctica fotográfica. Más aún, su propia actividad, extendida y popularizada con las cámaras fotográficas familiares y personales, permitió que la experiencia se torne de acceso masivo casi como ninguna otra actividad artística.



Sodería La Amistad, década de 1950.

En esta línea, Pierre Bourdieu indica que *“En efecto, cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen de forma general y que los aficionados iniciados o los esteras perciben como tales, aunque sólo sea para denunciarlos, por su falta de gusto o torpeza técnica. Si en esas fotografías congeladas, "de pose", engoladas, afectadas, tomadas según las reglas de la etiqueta social, que hacen los fotógrafos de fiestas de familia y de "recuerdos" de vacaciones, no ha sabido reconocerse ese cuerpo de reglas implícitas y explícitas que definen las estéticas, es sin duda porque se ha dejado en suspenso una definición demasiado restringida (y socialmente condicionada) de la legitimidad cultural.”*<sup>9</sup>

Este último concepto se vuelve vital para este trabajo, de cara al contenido que se desarrolla a continuación. El mismo se impone para el desarrollo de CHILLAR FOTOLIBRO a partir del material preexistente, condicionando el registro histórico, y opera de modo más amplio, pero igual de potente en la definición de las fotografías que se realizarán en el pueblo, y que fueron parte del debate en torno a decisiones estéticas que se abordarán en su momento.

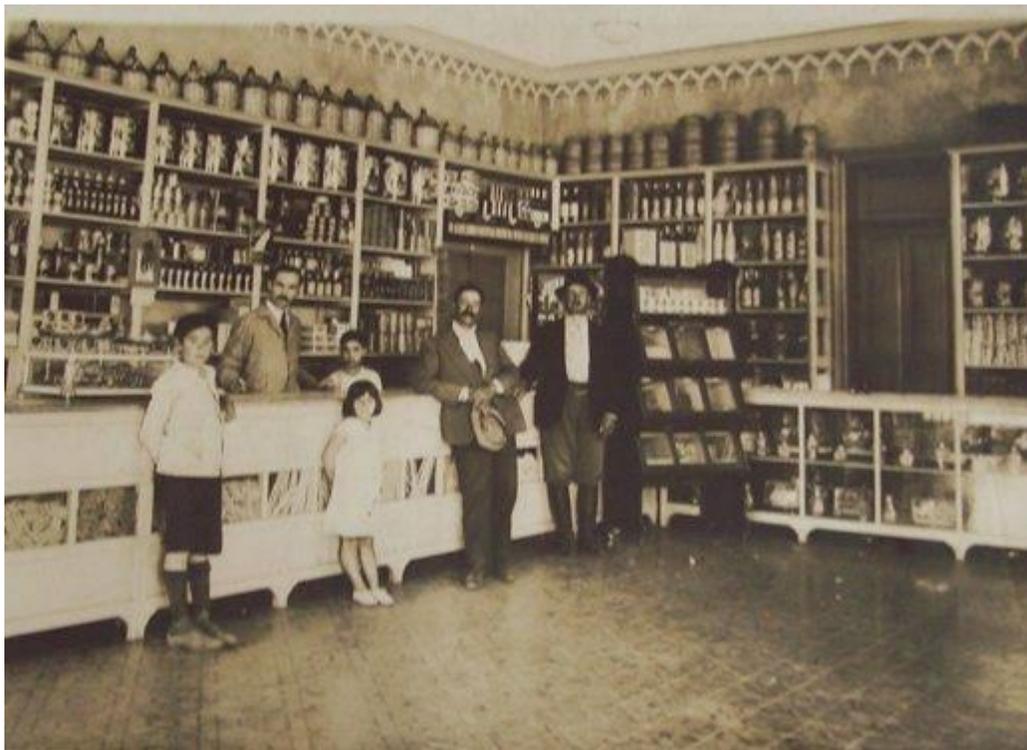
## **2.2 La fotografía como documento social**

Luego del análisis y las lecturas contempladas en el apartado anterior, es menester abordar un concepto muy importante y que nos acerca aún más a nuestro objeto de estudio. Se trata de los usos sociales que presenta la fotografía. Con usos sociales nos referimos a la actividad que no se encuentra representada bajo los

---

<sup>9</sup> BOURDIEU, Pierre (1965), pp. 44, 45

cánones del profesionalismo, entendido éste como una actividad posible sólo para aquellas personas que tienen capacidades y conocimiento en una materia o área específica. Lo que sucede con la fotografía es que, con su masividad, la posibilidad de tomar fotos creció exponencialmente y en los últimos tiempos, con la aparición de las cámaras digitales y su adaptación a los teléfonos celulares, la frontera se vuelve cada vez más gris. En sus orígenes, ciertas actitudes o requisitos para aparecer en una fotografía eran parte de los modos sociales de época que condicionaban posturas, modales y vestimenta. Pero incluso en ese momento y con este tipo de trabajos, la fotografía social ni siquiera era pensada como fotografía artística.



Almacén familia Flecha, década de 1950.

Tuvieron que pasar décadas para que los cuestionamientos a la cosmovisión estética de las fotografías pusieran en tensión los viejos conceptos, y abriese un campo de subjetivación de la experiencia fotográfica como material artístico. *“Investigar “los usos sociales” de la fotografía significa priorizar aquellos sectores*

sociales que son responsables de la mayor parte de las instantáneas que circulan.<sup>10</sup>”, Así, “el propio Bourdieu (...) nos comunica una de sus conclusiones más importantes: contra lo que podríamos creer inicialmente: la “fotografía corriente” practicada por los sectores populares y por ciertos aficionados tiene muy poco de actividad improvisada y espontánea.<sup>11</sup>” Esto esclarece la situación en dos aspectos. El primero es quitar el velo que pone al descubierto la subjetividad en la fotografía, como ya se mencionó. El segundo, que el fotógrafo aficionado realiza un recorte y concreta la captura fotográfica a través de un método, más allá de su conciencia sobre ello. Estos dos puntos se tornan nucleares para cualquier investigación que aborde la fotografía social como caso de estudio. Para Bourdieu, “El dominio de lo fotográfico se define (...) en relación con el sujeto que fotografía, y no con el objeto fotografiado. Este imperativo del estilo es hasta tal punto categórico que se impone al fotógrafo aún contra su voluntad.<sup>12</sup>”



Tienda Casa Mozo, década de 1960

Lo que pone de manifiesto esta reflexión es algo nuevo. Así como en la pintura, el grabado, la escultura e incluso ramas artísticas más distantes como las

---

<sup>10</sup> Ibid, p. 23

<sup>11</sup> Ibid, p. 26

<sup>12</sup> Ibid, p. 181

artes escénicas, la música y más adelante los contenidos de cine o televisión se basan en un criterio estético pensado de antemano, organizado y con una lectura estética de lo que se piensa realizar, la fotografía del aficionado también incluye en su praxis estos criterios y definiciones.

A este respecto, Phillipe De Vendevre señala que *“aun cuando la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, su toma sigue dependiendo de una elección que involucra valores estéticos y éticos: si, de manera abstracta, la naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente "fotografiables", de hecho, de la infinidad teórica de las fotografías técnicamente posibles, cada grupo selecciona una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones.”*<sup>13</sup>

El punto es que durante mucho tiempo se subestimó a la actividad por considerar que quienes la llevaban a cabo carecían de formación o criterio estético en consonancia con viejas líneas de pensamiento que ubicaban a ciertas concepciones elitistas como las únicas válidas para formar materiales artísticos. A lo largo del siglo XX, la cultura popular y su legitimación generaron un cambio de paradigma en este aspecto, y la fotografía era parte de ese nuevo modo de contemplar las manifestaciones artísticas. Así, la foto de una persona con un paisaje detrás en unas vacaciones, la de la señora que fotografía las tortas que decora, la del primogénito en brazos de sus padrinos el día del bautismo, la del perro de la familia en el patio de la casa, la fotografía tomada dentro del automóvil o en la puerta de la escuela el primer día de clases se convierten en materiales a la vez seriados pero con unicidades que los diferencian de los demás. Estas imágenes, referencias más o menos cercanas a quienes crecimos con la fotografía analógica, estaban pregnadas de una definición, un estilo, un recorte que seleccionaba qué estaba dentro y qué quedaba fuera. Y eso, por sí mismo, implica un criterio y un marco de referencia sobre el modelado de un estilo fotográfico, aún a pesar de quien lo hace. La fotografía digital no cambia este valor, ya que su única diferencia es que permite un volumen de imágenes aún mayor, y otorga la inmediatez de su visualización, pero se sigue enmarcando en estos mismos conceptos.

---

<sup>13</sup> Ibid, p. 43

Este enfoque y las reflexiones que se plantearon cuando se definieron las imágenes que compondrían CHILLAR FOTOLIBRO se anclaron en este universo eidético. Y aunque el proceso no contó con el nivel de reflexión con el que se aborda este análisis, el mismo fue muy concreto en la praxis y en la toma de decisiones conjunta. Si bien el motor de CHILLAR FOTOLIBRO era crear un registro o memoria visual del pueblo en la actualidad, la pregunta de “¿cómo contar?” estuvo presente desde el primer día, y fue pasando por varios tamices y filtros, hasta que se encontró un punto de vista que complacía al equipo y que se organizaba en torno al objetivo final.



Familia Coplo, década de 1960. Club Social.

### 2.3. La fotografía documental en CHILLAR FOTOLIBRO

Hay una práctica muy común en los hogares de la clase media en el país, y más concretamente en el interior, que consiste en el acopio de las fotografías familiares que se acumulan año tras año, y que pasan de una generación a otra a través del tiempo. Se trata de un hábito que se fue afianzando a lo largo del siglo XX con la aparición de las primeras fotos familiares, individuales y grupales, y que persiste hasta nuestros días. Si bien el siglo XXI llegó de la mano de la fotografía digital, que transformó el modo de acopio de las fotografías, las primeras siguen siendo parte de la herencia y la memoria familiar. *“En la mayoría de las casas campesinas, las fotografías están guardadas en una caja, excepto la de la boda y algunos retratos. Sería indecoroso o exhibicionista exponer ante cualquiera que llegase imágenes de los miembros de la familia. (...) Por el contrario, en casa de los "pequeñoburgueses" del pueblo, las fotos hechas por la propia familia adquieren un valor decorativo o afectivo: ampliadas y enmarcadas adornan las paredes de la sala, junto a los recuerdos de viaje. Invaden incluso el altar de los valores familiares, la chimenea del salón, y ocupan el lugar de las medallas, distinciones honoríficas y diplomas de estudios que antes se exponían allí y que la joven ama de casa ha relegado discretamente, por considerarlos un poco ridículos, al rincón más oscuro, detrás de la puerta, para no ofender a "los mayores".<sup>14</sup>”*

Si bien la cita de Bourdieu va un poco por detrás en el tiempo en relación al vínculo que tienen con las fotografías antiguas en un pueblo como Chillar, sobre todo contemplando que en la actualidad hay fotos de las familias hasta en las pantallas de los celulares y las redes sociales, es interesante para graficar lo que sucedía con las fotos que fueron referencia para CHILLAR FOTOLIBRO. La cita habla de un imaginario popular muy común que se atesora en la tradición oral de los pueblos, pero que también se transforma ante eventos como el centenario de la

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 63

localidad, ya mencionado, que provocó que muchas de esas fotografías salieran de sus viejas cajas y cajones llenos de polvo.



Jardín de infantes 903. Señorita Nora Ferro. Año 1960.

Estas fotos en cartón o papel cobraron una nueva significancia en cuanto objetos y también en lo relativo a la construcción de la memoria histórica del pueblo. Como objetos, por el carácter de fetiche que el material adquiere con el paso de los años. Se trata de fotografías de todas las épocas, a partir de 1920 en adelante. Las hay enormes, de cartón duro, con unos rebordes trabajados sobre otro cartón al que está pegado el primero. Las hay más pequeñas, pero con el mismo nivel de detalle. Las hay en polaroid. Las hay más modernas, en blanco y negro y en color. También recortes de diario. Hay fotos de la iglesia y la plaza principal, de carreras de autos y partidos de futbol, de comuniones, casamientos, velorios, cumpleaños, fiestas patrias. Hay gran cantidad de fotos escolares. Viejas fotos de las primeras familias y fotos de las primeras cosechadoras. Hay fotos de los corsos, de las visitas de alguna personalidad de la música o la política. Hay fotos que se convirtieron en un obituario y otras donde nadie reconoce a sus protagonistas.



Ferretería Casa Hiriart, década de 1960

Se trata de un material enorme y desordenado que fue creciendo con el correr de los días y que creó una especie de álbum fotográfico virtual extremadamente arbitrario en sus contenidos. Lo único que mantenía la línea era que todas las fotos estaban tomadas en Chillar y cualquier habitante del pueblo puede reconocer algo de ese pasado común. Ranciere ve que *“La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera.”*<sup>15</sup> Esto es lo que sucede con esas imágenes imposibles de mensurar, organizar o disponer. El modo en el que aparecen y se configuran y las interacciones que generan son parte de esta nueva lógica impuesta por la

---

<sup>15</sup> RANCIERE, Jacques (2008), p. 106

convivencia virtual, que reordenan la lectura que se hace de ellas, merced al paso del tiempo y a la transformación de la localidad, de sus habitantes, de sus costumbres y de los contextos socioeconómicos y políticos. Es más, se podría discutir eternamente respecto al realismo de la reproducción fotográfica, pero ni siquiera el realismo más absoluto de la copia podría romper con lo irreal y lo distante que se presenta entre la imagen en cuestión y la percepción que cualquiera pueda generar o tener en relación a dicha fotografía. Ya no hay manera de abordar al material. Cualquier interpretación o interpelación estará sumida en capas y capas de significados que vuelven imposible la tarea. Y en esto es clave, además, el lugar de la temporalidad. Las fotografías se dan en un momento concreto, en un tiempo específico, y cada día que pasa distancia y reconfigura la relación de ese material con el presente.



Celebración de Reyes Magos, década de 1970



Empleados municipales, década de 1970.

Y si esa distancia se la observa con el prisma de la construcción de identidad de un pueblo, el trabajo a realizar es aún mayor, como también lo es la riqueza que se obtiene del mismo.

Lo que comienza a tomar cuerpo en esta lectura para el presente es la relevancia de ese pasado, que se torna más tangible y cercano, y del que se puede hacer una lectura más concreta con el paso de los años, haciendo sistema con el presente. Porque lo que hace la fotografía en estos casos es abrir un diálogo entre el pasado y nuestros días, entre aquellas personas, lugares o eventos que de algún modo u otro formaron parte de nuestra familia, de nuestro barrio, de nuestra historia, y hoy podemos leer a la luz del paso del tiempo. Se trata de un material muy íntimo y a la vez muy peculiar porque sólo tiene valor en la medida en que se lo liga a Chillar. Esas fotos en cualquier otro contexto no tendrían ningún sentido común ni ninguna ligazón más que ser fotos de diferentes décadas del siglo XX y el primer decenio del XXI.

## CAPÍTULO 3: EL PROYECTO DE GESTIÓN. LA PRODUCCIÓN INTEGRAL DE CHILLAR FOTOLIBRO

Este capítulo aborda de manera pormenorizada la realización de CHILLAR FOTOLIBRO, de modo cronológico. Se pone el foco en la estructura de gestión, y se detalla el trabajo de logística, el financiamiento, la realización de los viajes, el modo en que fue cambiando el abordaje estético del fotolibro, el vínculo con el lugar y la dinámica de trabajo de Colectivo Caravana. También se desarrollan el diseño y la edición del fotolibro, y la presentación del mismo, en mayo de 2018.

### 3.1 Las preguntas

*“Todo emprendimiento cultural comienza por ser una idea, un asunto intangible que anida en las cabezas que lo inventan. Organizar un festival de teatro o una muestra de arte indígena, pintar un cuadro, escribir una novela o formar un coro comienza siendo un sueño antes de transformarse en un producto social: objeto tangible, práctica o expresión.”*<sup>16</sup> CHILLAR FOTOLIBRO es una muestra de esta reflexión, hija de un cúmulo de material y de información, y de la carga afectiva que significó la acumulación de recuerdos e imágenes del pueblo. Con este marco, y como parte de la localidad en cuestión, intenté comprender cómo el paso del tiempo había ido organizando nuevas lecturas de la realidad en torno al lugar, fortalecidas por las evocaciones colectivas y la tradición oral. Esa memoria disparó un grupo de preguntas que sirvieron de puntapié para el fotolibro. Si en la actualidad intentamos reconstruir un pasado común a través de recuerdos, imágenes y memoria colectiva, ¿Cómo será recordada nuestra época por quienes vivan en Chillar dentro de 50 o de 100 años? ¿De qué manera se preservará el patrimonio inmaterial del pueblo? ¿Cómo contarán las generaciones futuras el pasado de su

---

<sup>16</sup> MOREIRA, Elena (2003), p 27

lugar de origen? ¿Con qué referencias? ¿Cuáles serán las fotografías que, como recorte arbitrario del recuerdo, se convertirán en ese pasado imposible de recuperar?

Las preguntas derivaron en un tiempo de organización y reflexión activa. A ello ayudaron una serie de eventos en la localidad que reforzaron estas ideas. Si bien el núcleo que despertó el interés por las fotos fue la celebración del centenario, hubo otros dos hechos que fortalecieron esta instancia. Uno fue la celebración de los 50 años de la escuela secundaria, única del pueblo, apenas dos meses antes del centenario de la localidad, en el mes de marzo de 2012<sup>17</sup>. La otra fue la conmemoración de los 100 años de una de las dos escuelas primarias, el 13 de marzo de 2015<sup>18</sup>. Justamente en ese período de tiempo, entre 2012 y 2015, se terminó de afianzar la idea de crear un material fotográfico referido al presente del pueblo en el contexto del centenario, que se pueda materializar en papel y conservar en el tiempo, para que, en un futuro más cercano o más lejano, alguien en el pueblo pueda tener una referencia de quienes somos y cómo somos en este Chillar contemporáneo.

Debido a la experiencia acumulada como productor ejecutivo en proyectos teatrales por varios años, comprendí que para poder avanzar en la concreción del material iba a precisar tres cosas muy importantes: un equipo de trabajo, un cronograma definido y un presupuesto para poder llevar a cabo la propuesta.

Definir la gestión en general y en el ámbito cultural en particular no es algo simple, dado que es un concepto medianamente nuevo y no tiene demasiada historia, pese a que siempre estuvo presente en ella, aunque con otros nombres o directamente sin ser identificada como tal. Etimológicamente, proviene del latín. Gestión deriva de “gestio”, que hace mención al concepto de “aparición de algo nuevo”, algo que va a modificar alguna parte de la realidad existente. “Peter Drucker dice que la gestión supone disponer de los recursos de la organización para conseguir resultados en un entorno determinado. Supone reconocer que la gestión se lleva a cabo en un espacio territorial determinado, en un momento cultural y

---

<sup>17</sup> La Escuela de Educación Media N°3 Florentino Ameghino se fundó el 20 de marzo de 1962.

<sup>18</sup> La Escuela Primaria N°8 Joaquín V. González se fundó el 13 de marzo de 1915.

social determinado, en un momento económico determinado.<sup>19</sup> Estas premisas son las claves a atender para avanzar con cualquier proyecto cultural, y si bien la producción y gestión teatral tienen sus particularidades, hay elementos de la estructura matriz que son identificables y traspolables a otros proyectos culturales, que muchas veces, y como en este caso, tienen una duración limitada y concreta de tiempo. Ello permita trazar un arco temporal que va a organizar la labor, en la que se puede saber mediante hitos o marcas temporales cuando deben estar terminadas cada una de las tareas a desarrollar, y qué presupuesto estimado se le debe asignar a cada una de ellas.

Ahora bien, ante esta concepción de la tarea de gestión, que se desarrolla de modo un tanto intuitivo y otro tanto basado en experiencia acumulada, no puede obviarse que el gestor es, ante todo, un elemento que funciona como mediador entre diferentes actores sociales, con un objetivo concreto, y con la necesidad de terciar ante las voluntades de los otros para poder alcanzar una meta que, en el caso del gestor cultural, tiene un fin último asociado a una actividad artística y, en este caso, colectiva. Es interesante revisar los conceptos que, al respecto, vierte Rubens Bayardo cuando plantea que *“Entendemos que el gestor cultural es un mediador que opera desde una perspectiva generalista entre los diversos actores, cuerpos disciplinares y especialidades puestos en juego en las distintas fases de los procesos culturales. Esta mediación requiere competencias que exceden las cuestiones técnicas en tanto la materia con la que se trabaja es el sentido. Entendemos que la formación teórica y la investigación deben constituir junto con el saber técnico los pilares de una gestión cultural que de momento se cifra más en la repetición de experiencias exitosas y en apuestas arriesgadas, que en apreciaciones sólidamente fundadas y en encuadres reflexivos. La gestión tiene tiempos más acelerados e imprevisibles que los ritmos pausados y meditados de la investigación académica, pero esta última resulta fundamental para diagnosticar adecuadamente situaciones, para formular proyectos culturales y para evaluar resultados. Sus competencias no pueden ser adquiridas sino en la labor prolongada*

---

<sup>19</sup> PÉREZ MARTÍN, Miguel Ángel (2004).

*y esto debe ser plenamente asumido desde la gestión.*<sup>20</sup> Esta lectura nos lleva a su vez a pensar el modo en el que se va a organizar y abordar el proyecto de gestión, para lo que también es preciso basarse o investigar modelos previos, para tomar las herramientas que creamos pertinentes y avancemos en nuestra propia dirección.

Para ahondar en este trabajo en específico, hay un abordaje de los procesos de producción cultural que es muy útil para esta propuesta, que es el contenido y las líneas de trabajo que define Luis Stolovich<sup>21</sup>, y que se desglosan a continuación:

A. Creación: Es la fase clave de la producción cultural, en la que interviene un creador (...) que aporta una cuota de originalidad, generando la materia prima del producto cultural –y en algunos sectores del producto cultural final, terminado-. Esta fase se compone del tiempo de concepción (tiempo de gestación y tiempo de formulación, en que se concreta la primera materialización de la idea u obra) y de un tiempo de embalaje o moldeado (que implica la normalización, corrección y socialización).

Este apartado se encuentra desarrollado en las páginas que inauguran el presente capítulo. Como se puede apreciar en esas primeras líneas, el trabajo de creación implicó un tiempo de vigilia activa que derivó en la idea, en principio más difusa, de crear un registro de época en formato de libro de fotografías. Y si bien el contenido fue definido durante el mismo proceso, una vez que apareció la idea de realizar el libro, ésta fue el motor de todo el trabajo posterior, contenido que se desarrolla en “Los primeros viajes y los criterios estéticos” y “Los retratos”, en este mismo capítulo.

B. Producción: Se aplica al caso de las industrias culturales, que reproducen a escala masiva las creaciones culturales, que implica el uso de la materia prima creativa y la mejora de su calidad (mediante presentación o

---

<sup>20</sup> BAYARDO, Rubens (2005), p 20

<sup>21</sup> STOLOVICH, Luis (1997)

imagen), para generar el producto o servicio cultural; la producción requiere frecuentemente del uso de procesos industriales, empleando complejos recursos técnicos<sup>22</sup>.

Esta ha sido, en CHILLAR FOTOLIBRO, la fase más larga, la más enriquecedora, y la más compleja de todo el proceso, que se abordará en detalle en las próximas páginas, nuevamente en los apartados en “Los primeros viajes y los criterios estéticos” y “Los retratos” y también en “Las eventualidades y las nuevas fechas” y “Los viajes de 2017”.

C. Distribución, mayorista y minorista: La distribución mayorista promueve y vende los productos y servicios culturales a escala mayorista, mientras que la distribución minorista se relaciona directamente con el público que demanda servicios o con el que compra productos culturales.

D. Consumo, que puede adquirir distintas modalidades (compra de bienes, uso de servicios, arriendos, etc.)

E. Atesoramiento, del patrimonio cultural y artístico, por medio de instituciones que cumplen funciones de conservación –además de brindar servicios al público., como museos, bibliotecas, etc.

Estas últimas tres fases se abordarán más adelante, en el apartado denominado “Los últimos pasos”.

---

<sup>22</sup> Entre los apartados A y B, Stolovich incluye una fase que no se considera pertinente a este trabajo que es la de “intepretación o ejecución”, que se aplica a espectáculos en vivo, producción cinematográfica o televisiva, en la que un intérprete (músico, cantante, actor, bailarín, etc) ejecuta una obra realizada por otro autor, o por sí mismo. Los términos en masculino son del propio Stolovich.

### 3.2 La reproducción

A principios de 2015 la idea del fotolibro ya era una realidad. Ante esta situación, se presentaban varias inquietudes y algunas reflexiones. La mayor inquietud nacía del desconocimiento. Nadie en Colectivo Caravana había imaginado la realización de un libro de fotografías, no tenían experiencia en el tema, ni conocían el trabajo editorial ni sus costos, y tampoco sabían si la gente del pueblo iba a disponerse para esta propuesta, que, si bien era simple, podía no ser del todo comprendida. Además, no tenían muy en claro qué era lo que iba a aparecer en el libro en concreto ni el criterio de selección de quienes aparecerían.



José Orradre, cancha de Independiente de Chillar

La única certeza que tenían era que no se podía comenzar con un proyecto si no se contaba con un mínimo aporte de capital para realizar los viajes al pueblo y para cubrir al menos parcialmente la impresión del fotolibro. En el mes de marzo

de 2015 el Fondo Nacional de las Artes lanzó una convocatoria para becas de creación grupal que fue el disparador para la definición, al menos formal, del proyecto. Con esta convocatoria se escribió un boceto de la propuesta, un cronograma de trabajo y se definió al equipo, para poder conformar el grupo. Adoptaron el nombre de “Colectivo Caravana”. Colectivo, por el modo de trabajo. Acordaron que tendría una estructura plural, democrática, con responsabilidades definidas y con capacidad de disenso, y con la idea de constituirse como un equipo, sin jerarquías sino con roles asignados y encuentros de trabajo que servirían de puesta en común y evaluación de resultados. El término Caravana les gustó porque remitía a una fila de autos en la ruta. Como el equipo completo vive en Buenos Aires, iban a tener que viajar a Chillar cada vez que tuviesen que ir a hacer fotos. Por eso, visualizando esos viajes en auto, de alrededor de cinco horas, como una parte importante del proyecto, apareció la imagen de la caravana, que fue una imagen identitaria para los cinco integrantes.

En abril de 2015 se realizó la aplicación a la beca del Fondo Nacional de las Artes. Como este tipo de financiamiento tarda mucho en confirmarse, el grupo comenzó a realizar reuniones en Buenos Aires, para comenzar a pensar en cuestiones estéticas, y a evaluar si la propuesta era posible en caso de que no se aprobase la beca solicitada. Esos encuentros se hacían cada dos meses, y no tenían una urgencia ni una prioridad en la vida de ninguna de las cinco personas en el equipo, ya que aún no se terminaba de armar de modo concreto la posibilidad real de hacer el fotolibro. Las reuniones se realizaron con una frecuencia mensual, entre mayo y noviembre de 2015.

### **3.3 El financiamiento público**

Lo que terminó de activar la realización fue la confirmación, en diciembre del mismo año, que Colectivo Caravana había recibido la beca grupal del Fondo Nacional de las Artes. El monto aprobado era de \$15000.00 a pagar en tres cuotas

de \$5000.00. A medida que se iba utilizando cada cuota, se hacía una rendición y se activaba el pago de la siguiente.

Haber contado con esos fondos de carácter público fue la clave para poder iniciar esta aventura, ya que nadie en el grupo contaba con un capital inicial como para solventar los gastos de logística que demandaba el trabajo.

*“El Fondo Nacional de las Artes FNA fue creado por Ley en 1958 como un organismo con autarquía financiera e independencia política. Funciona como un banco otorgando créditos blandos, préstamos, subsidios, becas y premios a artistas y a instituciones de la cultura. En principio se manejaba con recursos provenientes de distintos impuestos sobre entradas a espectáculos, a avisos comerciales en radio y televisión, y derechos de autor de obras caídas en el dominio público, pero desde fines de los 60 se le restaron fondos y en 1972 perdió su autarquía financiera. Actualmente trabaja sólo con el dominio público pagante, disminuido por la extensión de los derechos autorales a 70 años luego de la muerte del creador.”<sup>23</sup>*

Para muchos proyectos culturales gestados de modo independiente, las fuentes de financiamiento público son una de las pocas maneras de llevar adelante los trabajos. En general es muy común ver artistas creando proyectos y pensando propuestas muy diversas en el ámbito cultural, pero que, por sus dimensiones, ambición, envergadura y complejidades, no pueden avanzar si no reciben un aventón por parte de fuentes públicas que permitan concretarlas, o al menos darles inicio. En general, quienes poseemos experiencia en el rubro sabemos maximizar los recursos para llegar a destino y poder acabar con lo que se comienza, dado que son iniciativas que parten de deseos muy personales y firmes, y que de alguna manera u otra se cumplen, con mayor o menor fidelidad a la expectativa inicial. Quizás en el camino se ajusten algunas variables, pero generalmente se llega a buen puerto, asumiendo el grupo la responsabilidad financiera en caso de que no se pueda maximizar ganancia, ya que nunca el objetivo final es ganar dinero.

En este caso, la situación se presentó de modo muy similar a la descrita en el párrafo anterior, dado que contar con esa base monetaria inicial fue la que hizo

---

<sup>23</sup> BAYARDO, Rubens (2007), p 32.

posible este fotolibro. Si bien luego se apeló a otras fuentes de financiamiento, contar con esta base hizo posible que todo se pusiese en práctica.

### 3.4 El cronograma y el presupuesto

El equipo diagramó un cronograma de trabajo contemplando las realidades de sus cinco integrantes residiendo en Buenos Aires, con trabajos con diversas complejidades y jornadas. Dispusieron como regla que siempre irían como equipo completo, y que, si alguien no podía ir algún día, buscaban otra fecha. La idea es que las cinco personas pudieran ser parte integral del proceso. Como tenían mayor coincidencia los fines de semana o los fines de semana con feriado, usarían esos días para ir al pueblo.



Personal actual y jubilado del Hospital Ferro de Chillar

Si bien no tenían un norte respecto a la fecha de presentación del libro, consideraron que una buena fecha sería el 12 de mayo de 2017, conmemorando

los 105 años de Chillar. Eso les daba tiempo para desarrollar los viajes a lo largo de todo 2016, y realizar la edición e impresión en los primeros meses de 2017. Con esta lógica, programaron el primer viaje para el mes de febrero de 2016. La idea fue poder realizar un viaje cada 60 días, completando en un año seis viajes donde pudieran realizar todas las fotografías del libro. Reservarían los primeros meses de 2017 para uno o dos viajes extra más, junto a los procesos de financiamiento, edición e impresión del fotolibro.

El presupuesto inicial del proyecto, incluyendo los viajes, la edición e impresión del libro y algunos gastos menores arrojó un total de \$91300.

Dispusieron de los primeros \$5000 de la cuota del Fondo Nacional de las Artes bastante pronto, y decidieron destinar los primeros \$10000 que recibirían para los gastos de los viajes, y los restantes \$5000 para cubrir parte de la edición del libro.

Con un estimado de costos de edición e imprenta, hubo voluntad de parte del equipo de financiar de sus bolsillos el fotolibro, con recuperación contra ventas, si no aparecía otra manera de concretarlo, para poder hacer este emprendimiento posible. De todos modos, ya contaban con un capital inicial de \$15000 que sería muy aprovechado.

Los gastos básicos que iban a tener se redujeron a la nafta para los viajes, peajes y algunas comidas, ya que no habría gastos de alojamiento. Dormirían en la casa familiar de uno de ellos, que sería también su lugar de reunión en Chillar.

### **3.5 Los roles**

La división de roles dentro del equipo fue algo bastante sencillo de coordinar desde un primer momento. Laura y María serían las fotógrafas, rol para el que fueron convocadas, y también realizarían la curaduría y edición en conjunto con el resto del equipo. Luján, Martín y Zoilo, al ser locales, tendrían más trabajo ante cada viaje, y también en la preproducción de los mismos. Se encargarían de armar una

estructura que sirviera como base operativa y de consulta para tener un plan de trabajo, realizarían la selección de las personas a fotografiar en cada viaje y también harían el contacto y apuntarían fecha y hora de entrevista con cada persona. Zoilo operaría de un modo más general en la coordinación, mientras que Luján y Martín realizarían el trabajo de modo más ejecutivo, contactando directamente a cada integrante del fotolibro.

Estos roles se respetaron de modo orgánico, funcional al trabajo, y redundaron en una optimización del tiempo de un modo cada vez mayor, ganando en prolijidad y calidad de gestión.

### **3.6 Los primeros viajes y los criterios estéticos**

En febrero de 2016 se realizó el primer viaje. Las fotógrafas pudieron conocer el pueblo, y recorrerlo un poco. Fue un viaje en el que no se programaron fotos. La idea era que ellas pudieran estar en el lugar, ya que habían ido sólo una vez en 2014 y este proyecto aún no existía. Aprovecharon a visitar a algunas de las vecinas que habían armado la página de Facebook. Una de ellas, Victoria, tenía en su casa un buen número de esas fotos, ya que la gente se acercaba para que las pudiera escanear y luego subir a Facebook. Se llevaron de ahí un pendrive con mucho material organizado en épocas y en actividades que sirvió mucho en esta primera parte del trabajo. Hicieron fotos de instituciones y edificaciones del pueblo, pero no mucho más.

De regreso en Buenos Aires comenzaron a pensar cómo encarar el trabajo fotográfico. En un primer momento la idea era realizar fotos con la lógica del “antes y después”. El fotolibro sería entonces un material que presentaría las fotos antiguas y su contrapartida contemporánea, con fachadas y montaje de momentos de las viejas fotografías, reconstruyendo con pobladores locales las fotos viejas. Es más, llegaron a pensar en tomar fotos de algunas personas que aún viven en Chillar y que eran pequeñas o jóvenes en esas fotos y armar momentos de ese entonces y

en la actualidad en los mismos lugares. También definieron que grabarían el encuentro con las personas a fotografiar, para poder obtener relatos de los recuerdos de vida, que se sumarían como frases o leyendas en las fotografías, a modo de reseña.

El problema que se manifestaba en esta etapa del trabajo era dónde realizar el corte. Lo que comenzó a pasar fue que abundaban las ideas, las propuestas, los lugares, y cada puerta que se abría resultaba interesante, pero complejizaba el proceso curatorial y de toma de decisiones. Al no existir una experiencia previa en la que basarse, ni tener un material de consulta de un proyecto similar, había que pensar el fotolibro como un todo, pero también cada foto como una pieza de colección, realizada y presentada en armonía con el resto del material. Ante la incerteza y la proximidad del segundo viaje, eligieron avanzar con las fotografías de fachadas y de las obras de Francisco Salamone, que probablemente tendrían un lugar dentro del fotolibro. Lo mismo con la iglesia y algunos paisajes que por su condición de serranía se volvían interesantes.



Cosecha de trigo

Fue a partir de este segundo viaje cuando comenzó a aparecer una idea más cercana a lo que terminó siendo el fotolibro. Y surgió de casualidad, o al menos sin tener tan claro cómo iba a suceder. En una de las recorridas sacando fotos, y después de pasar por la estación de servicio YPF que está en la ruta, entraron al pueblo por una calle de tierra y se encontraron con una chatarrería, donde un hombre acomodaba cosas. Sin pensarlo demasiado decidieron parar y entrar. Esta prueba piloto y guiada por la intuición permitió activar el germen de CHILLAR FOTOLIBRO. En la chatarrería descubrieron a Pico y su trabajo. Le contaron la idea, le propusieron aparecer en el fotolibro, y pidieron permiso para hacerle fotos a él, a su hermano y su sobrina, que también estaban en el lugar, y también recorrer la chatarrería, que más allá del libro, resultó un mundo aparte. Estuvieron alrededor de una hora en el lugar, y volvieron a la casa pensando en cómo continuar el trabajo.

La experiencia en la chatarrería de Pico fue reveladora. Revisando las fotos que habían sacado, entendieron que lo que tenía mayor pregnancia y riqueza en ese material eran los retratos que habían tomado. También eran muy bellas las fotos de la chatarrería, y en combinación con los retratos de Pico y su familia, se creaba una composición muy bella. Esta claridad que surgió en la experiencia de la chatarrería iba a organizar, de ahí en más, el resto del trabajo.

El resto del tiempo en el pueblo, y tomando como base la línea de los retratos, recorrieron el lugar buscando personas con cierto azar para que sean fotografiados. Así, hicieron fotos con Pirucha, que tiene una casa de venta de lanas, con Pedro, el cura del pueblo, y con el Negro Cristino, mecánico automotor.

### **3.7 Los retratos**

Finalizado el segundo viaje, y ya en capital, hubo reuniones para repensar la manera de encarar la agenda cada vez que fuesen al pueblo. Martín, Luján y Zoilo

harían la selección de personas a retratar, acercaría la propuesta a quienes eligiesen, y coordinarían día y hora de visita para realizar los retratos y algunas fotos más en cada lugar, además de continuar con las grabaciones de los encuentros.

La idea de realizar los retratos fue un hallazgo que reveló el verdadero espíritu del fotolibro, ya que pudieron comprender que la riqueza del material estaba no en los lugares, sino en las personas que día a día viven en el pueblo. Una premisa que propone Georges Didi-Huberman y que se encuentra en sintonía con esta reflexión dice que *“Lo que hay que exponer son los pueblos y no los “yos”. Pero hay que abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos en una construcción -una serie, un montaje- capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o la dicha del encuentro.”*<sup>24</sup>

La belleza de esta última reflexión se acopla a la organicidad que tomó la propuesta, y una decisión muy clara de parte del equipo. Históricamente, en publicaciones, notas o entrevistas, siempre se les dio voz a personalidades destacadas por cuestiones concretas referidas a logros particulares o a cargos públicos. Así, las voces que siempre tuvieron visibilidad en Chillar fueron autoridades políticas y educativas, deportistas y eclesiásticas, y no mucho más. Esto fue algo de lo que se conversó mucho, ya que la decisión que se tomó fue habilitar otras voces, otros rostros, otras maneras de contar el lugar. Y si bien aquellos se integraron al libro, lo hicieron en una manera más heterogénea y diversificada, y no a partir de los roles que siempre poseyeron, sino a partir de una visión más amplia del entramado social local. Así, en el fotolibro va a aparecer el cura de la iglesia católica, pero también pastores evangélicos. Figurarán directoras de algunos establecimientos educativos, pero también docentes o ex docentes. Y si bien siempre tuvieron en claro que el criterio de selección sería arbitrario y limitado, la intención fue representar del modo más abarcativo e inclusivo a integrantes del pueblo que no necesariamente se destacaban por alguna cuestión en particular, sino por simplemente habitar la localidad.

---

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges (2014), p. 54

La definición de los retratos como eje de trabajo permitió disponer de una grilla más concreta y pensar en personas puntuales a quienes visitar en cada viaje. También se pudo hacer un trabajo de preproducción donde se generaba el contacto varios días previos a viajar, y se pactaba un horario estimado de visita. Esta grilla era más una ayuda para el equipo que un compromiso para las personas a retratar, ya que, en la experiencia, lo que terminaba sucediendo es que los encuentros comenzaron a alargarse, y hubo que planificar las visitas con una duración mayor a la calculada. La gente esperaba al equipo no sólo para la realización de las fotos. De lo que se trataba era de una visita donde había facturas, tortas, mate, bizcochos y mucha charla. El equipo comprendió que la foto no sólo implicaba la realización de tomas en un par de lugares de acuerdo al retrato que buscaban. Era algo más, más importante para quienes abrían las puertas de sus casas o de sus lugares de trabajo. Era una invitación a compartir sus recuerdos, sus anécdotas de vida, acercar fotografías, contar antiguas historias, recordar a familiares que habían muerto, o que ya no vivían en el pueblo. También recordaban lugares de Chillar que ya no estaban, que habían cambiado o se habían transformado, o eventos en los que habían participado. Un poco al tono con las tradiciones orales de las localidades pequeñas, que se convierten en leyendas y se transmiten de generación en generación. Estos momentos, imposibles de registrar o preservar, más allá de las grabaciones, se volvieron de pronto la esencia de los viajes y del trabajo. Como si algo de esa calidez y espera se filtrara en el lente de las fotógrafas, y se volviese imprescindible ante cada nuevo retrato. Algo asociado a la esencia o el espíritu de CHILLAR FOTOLIBRO se pregnó en esas reuniones. Las fotos aparecían solas, a través del estar. A veces durante las charlas, en algún momento más espontáneo. A veces luego. Y eso también se notaba cuando algún encuentro no era tan fluido u orgánico, o cuando la persona ofrecía algún tipo de resistencia por la extrañeza del encuentro. El equipo comprendió a partir del segundo o tercer viaje que ésta no sólo iba a ser la dinámica de cada cita, sino que debía ser esa la lógica para los encuentros. Lo que debía guiar la línea de trabajo no eran tanto las fotos en sí, sino el carácter único de cada reunión y lo que cada persona tenía para compartir.



José, Valentino y Marcela Hiriart. Ferretería Casa Hiriart

Hubo a su vez un segundo elemento que terminó de fortalecer el contenido de CHILLAR FOTOLIBRO, un poco en línea con el primer encuentro en la chatarrería, que fue el espacio que hubo que dar a las fotos espontáneas. Cada viaje implicaba varias horas de trabajo, generalmente desde la mañana temprano. Cada jornada de fotos terminaba cuando la luz del sol empezaba a desvanecerse y perder fuerza. En invierno, alrededor de las cinco o seis de la tarde. En primavera y verano se alargaba una hora o dos más. Durante esas horas del día el equipo iba de un lugar para el otro del pueblo, bien yendo a hacer fotos, bien yendo a buscar a alguien para un encuentro posterior, bien para comprar comida o resolver alguna cuestión de la jornada. Lo que sucedió varias veces fue que en esas salidas menos programadas se encontraban con alguna situación o alguna persona que despertaba en el equipo el interés y el deseo de hacer fotos con la o las personas que acababan de descubrir, y eso también se terminó aceptando como un hecho al que debían darle lugar, así se demorara alguna situación posterior. Para eso, confiaban en que el mismo equipo de trabajo podría organizar y coordinar la

actividad posterior. Esta última circunstancia definió y terminó de encuadrar el objeto del trabajo.

### **3.8 Las eventualidades y las nuevas fechas**

A medida que avanzaba el año 2016 se iban completando fotos y el fotolibro iba acumulando registros y retratos que de a poco empezaban a tener cierta visión unificada de los materiales. Para fines del año se habían realizado cinco viajes, y contaban con alrededor de 20 fotos para el libro. Teniendo en cuenta que la fecha de presentación del mismo era el 12 de mayo de 2017, tenían menos de seis meses para terminar las fotos y encarar el proyecto de curaduría final, edición, diseño e impresión, a lo que debían sumar el financiamiento para pagar a la imprenta.

Para este momento, aún se contaba con dinero de la primera cuota de la beca del Fondo Nacional de las Artes, por lo que no se había realizado la primera rendición, pero como la beca debía completarse en el período de un año, se presentó una nota explicando la situación, y solicitando una prórroga, que el FNA concedió. El nuevo compromiso era rendir al menos el primer aporte para la fecha de la presentación del fotolibro.

De cara a lo que restaba de trabajo, en enero de 2017 el grupo se reunió en Buenos Aires para planificar el siguiente viaje y definir todas las cuestiones pendientes pensando en la presentación. Lo que organizaron fue un calendario de viajes acotado, debido a las actividades profesionales que tenían por fuera del fotolibro, que estaba cargado por demás de encuentros y toma de retratos. A su vez, debían confirmar la selección, para luego editar e imprimir el fotolibro. Por último, restaba presupuestar la impresión y conseguir los fondos para pagarlo. De alguna manera, esta fue la situación de mayor tensión y crisis a nivel grupal y del proyecto, ya que la única manera de poder llegar a la presentación del 12 de mayo de 2017 era apurando todos los procesos, corriendo riesgos y con la posibilidad de que el resultado final sea algo desprolijo o lejano al deseo inicial.

Con este panorama, se pusieron sobre la mesa los deseos y voluntades del equipo, en relación al trabajo por venir, y al material final que se deseaba obtener. Después de evaluar pros y contras de la situación, coincidieron en que lo mejor era no avanzar a ciegas y a las apuradas, y esperar un año más, estirando la presentación de CHILLAR FOTOLIBRO para el 12 de mayo de 2018. Este movimiento se hacía bastante lejano, ya que se estiraba un año completo, pero creían que por lo simbólico de la fecha, sí o sí la presentación debía hacerse un 12 de mayo. Así, dispusieron y organizaron una nueva grilla de viajes, y definieron que las últimas fotos deberían realizarse entre octubre y noviembre de 2017. De ese modo tendrían al menos cinco meses para realizar la edición, conseguir la imprenta, financiar la impresión e imprimir los libros, y además pensar un evento pertinente para la presentación en Chillar. Este aire que decidieron tomar fue clave, tanto para la organización del trabajo, como para llevar a cabo un proceso que pudieran disfrutar. Comprender que más allá del fotolibro estaban haciendo algo por deseo y placer organizó la visión que tuvieron del trabajo hecho y del trabajo por venir.

### **3.9 Los viajes de 2017**

Durante este año los viajes se realizaron con una frecuencia de dos meses. Fueron cuatro viajes en el año, donde se obtuvieron las 30 fotografías o retratos pendientes para completar el fotolibro. Estos viajes fueron los más organizados y prolijos, ya que la experiencia acumulada en 2016 y las decisiones que se fueron tomando, tanto estéticas como administrativas y logísticas le dieron a ese proceso una fluidez mucho mayor.

Ese año además abrieron una cuenta en Facebook ([www.facebook.com/Chillar.fotolibro](http://www.facebook.com/Chillar.fotolibro)) y otra en Instagram (@chillar.fotolibro) para ir actualizando la actividad que realizaban, sumando seguidores y personas interesadas en el trabajo.

En ese período rindieron la primera cuota del subsidio, en el mes de mayo, como estaba previsto, y recibieron la segunda, que les permitió continuar con los

viajes. Si algo tenía este proyecto en su realización era lo económico. Los únicos gastos que tenían eran el combustible, los peajes y la comida, más algunas impresiones que realizaban, ya que a cada persona que fotografiaban le regalaban luego una foto del encuentro como recuerdo. Durante 2017 el Fondo Nacional de las Artes entregó las dos cuotas siguientes del subsidio. La primera se rindió en noviembre de 2017 y la segunda quedó pendiente para mayo de 2018, tras la aprobación de una segunda prórroga.



Milagros Oliveto, criadora de cerdos

En esta última etapa de fotos, se realizaron fotografías individuales, pero también se sumaron retratos grupales. Se trató sobre todo de fotos de docentes de instituciones educativas, jubiladas y en ejercicio de sus funciones, que trataban de reunir a maestras y profesoras de todas las épocas, como síntesis y representación de todas. Hubo sólo dos maestras que no quisieron participar del fotolibro, expresando directamente su rechazo o indiferencia. No hubo nadie más, dentro de todas las personas convocadas, que se manifestaran de esa manera. Sin ahondar en detalles, el grupo decidió seguir con el trabajo convocando a otras docentes, que

no tuvieron problema y se sumaron de muy buena gana. También se hicieron fotos grupales con el equipo de atletismo juvenil, las enfermeras del hospital y los pastores evangélicos. Otra idea que surgió este último año de viajes fue la de unir en algunas fotos a personas con la misma profesión, que en algún punto son competencia dentro del rubro de cada uno en el pueblo, como los dos soderos o las dos personas que tienen transporte de pasajeros de media distancia.

En diciembre de 2017 se realizó el último viaje del año, con la meta de regresar en febrero de 2018, para realizar algunas fotografías más que completaran el libro, en base al trabajo de edición que se realizaría entre enero y febrero de 2018, y dar el cierre a la etapa de trabajo de campo en Chillar.

### **3.10 El diseño y la edición**

Los meses de enero a mayo de 2018 fueron sin dudas los de mayor stress y trabajo en continuado para el equipo. Debían tomar decisiones en varios planos y en paralelo. Así como la realización de los retratos había sido un trabajo extendido en el tiempo, también había sido eventual, y esa frecuencia extendida volvía muy intensos los viajes, pero entre uno y otro había tiempo para retomar otras actividades y reunir energía y entusiasmo para una nueva vuelta al pueblo. El trabajo que se avecinaba tenía otro tipo de exigencia en cuanto a la calidad del trabajo, como a la intensidad del mismo. Ya contaban con el material en crudo. Ahora debían darle forma, pensar los contenidos, realizar la edición, conseguir el dinero para imprimirlo, dar con una imprenta que les acepte el trabajo y les ofrezca un presupuesto acorde, y concretar la impresión, todo casi en paralelo.

Lo primero que tuvieron que hacer fue definir cómo se iban a presentar las fotos en el fotolibro. En ese sentido, habían recogido un gran archivo de grabaciones de entrevistas, que comenzaron a desgravar y transcribir, buscando en ese material frases, leyendas o historias que pudieran acompañar las fotos. Si bien no todas las grabaciones entregaban un material interesante, había varias que podían

acompañar al material. Consideraron así que no todas las fotos tenían que tener una frase, sino que sólo las sumarían donde creyeran que valía la pena, por el contexto.

En paralelo, las fotógrafas comenzaron a realizar la curaduría de las fotos, y descubrieron que la composición se volvía interesante cuando a la foto del retrato se le sumaba una “foto detalle” de algún elemento del entorno de la persona fotografiada, que completaba y enmarcaba el contexto de vida de la persona y de su cotidianeidad. Decidieron entonces disponer cada retrato con alguna foto que cuente acerca del universo particular de cada quien. En total habían calculado un libro de alrededor de 50 retratos, y estas fotos de detalle completaban y fortalecían la idea de volver al fotolibro un material identitario y concreto en torno a los paisajes cotidianos de Chillar. Avanzaron con la curaduría y, con algunas dudas a despejar con el material más organizado, empezaron a plantear una línea editorial. Fueron disponiendo las fotos en un orden basado en el concepto de “paseo”. No había una manera de presentar las fotos, o al menos no creían en un criterio o precedente que diera sentido, cosa que fue tomada a favor, y como una posibilidad de trabajar con absoluta libertad. Por eso, consideraron que lo mejor sería armar una composición donde quien acceda al libro sienta que está entrando al pueblo, recorriéndolo en un sentido azaroso. Lo que interesaba en este momento era que exista una idea de fluidez, de estar teniendo una experiencia y de no saber con qué se iban a encontrar al dar vuelta la página.

De todos los retratos y fotografías que se realizaron, sólo una quedó afuera. Es una foto grupal de las personas que asisten al Hogar Agrícola Chillar, un centro de actividades como cerámica, cocina, guitarra y manualidades en general. En la foto las personas estaban superpuestas, y se notaba desprolija, en relación al resto, y por eso decidieron no sumarla. Todos los demás retratos que realizaron, fueron sumados al fotolibro.

Otro punto en el que hubo dudas de parte de las fotógrafas fueron las tres fotos grupales con docentes de las escuelas primarias, del jardín de infantes y del colegio secundario. Ellas creían que no eran fotos que estuvieran al nivel de las demás. El equipo oriundo de Chillar compartía en parte la observación, pero también

creían que no estaban necesariamente mal, y que las docentes debían estar en el fotolibro, por el rol que estas tres instituciones tienen y han tenido a lo largo de la historia de Chillar, y que, retomando aquel imaginario en el que nace el fotolibro, sería muy rico el reencuentro con estas maestras y profesoras para quienes lo observen a través del paso de los años.

Para este momento, se habían sumado al trabajo Natalia Cruz y Julián Reynoso, que trabajaban en colaboración junto a Laura y María en un proyecto conjunto denominado Vosqué<sup>25</sup>. Desde Vosqué trabajarían en el diseño y la edición del fotolibro, tarea que emprendieron en paralelo a la organización del material en el libro. Fue justamente Natalia quien, desde su visión del diseño, propuso ubicar las fotografías de las docentes como finalmente aparecen, haciendo que el encuadre dialogue de un modo más amable con el resto del material.

Vosqué terminó de cerrar el contenido del libro para febrero de 2018, pero aún quedaba pendiente un debate, enmarcado en una cuestión estética y política, que tenían que dirimir hacia dentro del equipo de trabajo. De lo que se trataba era de definir dos cuestiones. La primera era qué hacer con esas frases que habían seleccionado para acompañar las fotografías. Las fotografías, una vez que vieron la composición final del material, con las imágenes limpias y sin ningún tipo de texto, propusieron que no se incluya ninguna frase en ninguna parte, salvo los textos de Presentación y Prólogo. Entendían que las propias imágenes por sí solas ofrecían una lectura y un diálogo entre ellas que hacían que cualquier texto extra implicaría una carga de información que estaría de más, y que en algún punto distraería del proceso de contemplación de las fotos. Por otra parte, tampoco fue que aparecieron frases que realmente tuvieran un valor o carga simbólica lo suficientemente contundentes, como para reforzar el material. Quizás hubo un par de llamativas o cargadas de emoción, pero el mismo material se veía muy sólido con la sola presencia de la imagen. Después de ver los bocetos del libro, y de discutir sobre esta cuestión, terminaron acordando que no pondrían ninguna de las frases de la grabación. El segundo punto, que generó más diferencias en el debate, fue acerca

---

<sup>25</sup> [www.estoesevosque.com](http://www.estoesevosque.com)

de identificar o no a las personas que figuran en el fotolibro. Las opciones que se barajaban eran:

- incluir en la misma foto el nombre o el nombre y la profesión de la o las personas en cuestión
- incluir el nombre o el nombre y la profesión de la o las personas en cuestión en un apéndice o anexo al final del libro
- no poner ninguna referencia en las fotografías

La primera opción se descartó por la misma razón por la que se descartaron las frases. Existió un acuerdo respecto a dejar las fotos lo más limpias posibles, para que comunicaran por sí mismas. El debate más intenso, y quizás el más duro de todo el proceso, se dio en la elección de la segunda o la tercera propuesta. Las fotografías planteaban que, por cómo se conformaba el fotolibro, y por una cuestión estética, lo mejor era que no se incluyeran los nombres en ninguna parte. El resto del equipo tenía dudas sobre este tema, y preferían hacer figurar al menos en alguna parte las referencias a las personas en cuestión. Este tema fue discutido varias veces, y el acuerdo no fue algo que dejó conforme a todo el equipo, e incluso es el punto que, al día de la fecha, más dudas deja sobre la decisión que se tomó, que fue la de no incluir ningún tipo de referencia. Para avanzar en esta dirección, se tuvieron en cuenta algunas cuestiones que terminaron de inclinar la balanza. Una fue pensar que incluir un nombre y una profesión significaba atar a esas personas a una característica puntual que genera un recorte que no sólo encasilla, sino que deja afuera a otras personas que fueron escogidas justamente por no simbolizar nada en particular, sino que se eligieron simplemente por ser habitantes de Chillar. Y si bien resultaba tentador señalar al vendedor de mojarras o a la familia que maneja la ferretería, se volvía complejo y dispar al momento de generar identificaciones. No identificar a nadie por su profesión dejaba abierto el camino a poner únicamente los nombres de cada protagonista en un anexo al final del libro. Lo que debatieron entonces fue cual era el sentido de incluir los nombres si la gente de Chillar sin dudas conocía a cada integrante del fotolibro, y quienes fuesen observadores externos al pueblo, no encontrarían sentido alguno en saber los nombres. Otro argumento a favor de no incluir los nombres fue que, tan como en

las fotos de Facebook del grupo “100 años de Chillar”, identificar a cada integrante del fotolibro era una actividad lúdica para quienes lo observaran, generando un interés mayor por el mismo. Y si bien no es tan cierto que la gente de Chillar conoce a todas las personas que forman parte del material, ya que incluso aparecen algunas personas que no son chillarenses, como uno de los empleados del tambo o los esquiladores), se terminó definiendo que no se sumarían los nombres de nadie en ninguna parte, y que el fotolibro sería un contenido que se apoyaría únicamente en las imágenes, y cuya única referencia editorial serían la Presentación y el Prólogo.



Gustavo Éboli y Hugo Chiodi, soderos.

Esta última decisión no dejó conforme a todo el equipo. Pero como la base del consenso fue la que primó desde un inicio, se terminó aceptando y se avanzó así.

Con este criterio cerrado, el equipo de Vosqué sumó el Prólogo y la Presentación al fotolibro, y entregaron a mediados de febrero una muestra del trabajo final.

El Prólogo lo escribió Alicia Cristino, docente jubilada, ex concejal y habitante del pueblo muy querida por toda la comunidad, que fue profesora de lengua y literatura de muchas generaciones de chillarenses. La presentación la escribió Zoilo Garcés, haciendo un breve repaso de cómo se llegó a la existencia de CHILLAR FOTOLIBRO.

Y es en este punto donde vale detenerse para señalar el mayor error de todo el trabajo. En el Prólogo que escribe Alicia Cristino, cita frases de Jorge Luis Borges, de Natalio Botana, de Ezequiel Martínez Estrada y de Joan Manuel Serrat. La editora del material, desconociendo una frase de Alicia Cristino, la toma como perteneciente a Jorge Luis Borges y la incluye, por su belleza poética, como apertura del libro, firmada por el escritor y poeta. La frase en cuestión dice *“Aquí estás. Éste es tu punto de partida. Algún día serás como en el viento o en la música el eco de tu gente.”* La frase quedó impresa en el libro, y nadie se percató del error hasta que la propia Alicia vio el libro impreso y señaló este detalle. En ese momento, ya era imposible enmendar el error, que para el equipo se trató de algo significativo, e incluso al día de hoy se reprochan el no haber hecho un control más fino y detallado de este tema, que no hace al contenido del fotolibro pero sí es un error importante en el que vale la pena detenerse.

Por último, lo que hizo Zoilo Garcés fue registrar CHILLAR FOTOLIBRO en ISBN<sup>26</sup>, código internacional para la identificación de libros, cuyo código fue lo último que se sumó al material, antes de cerrarse para ir a impresión.

### **3.11 El financiamiento privado y la impresión**

Para enero de 2018 el grupo había recibido y ejecutado \$10000 de los \$15000 que les había otorgado el Fondo Nacional de las Artes con la Beca de Creación Grupal. Entre enero y febrero de ese año recibieron los \$5000 restantes. Calcularon que con ese dinero podrían completar los viajes programados ese año,

---

<sup>26</sup> International Standard Book Number

hasta el estreno, que eran tres, y también incluir en ese presupuesto pruebas de impresión, algunos presentes y gastos operativos para el día de la presentación.

Lo que debían afrontar ahora era el gasto más grande para financiar la impresión de los libros. El equipo de Vosqué había aceptado realizar la edición de forma gratuita, por lo que ese costo no debía ser incluido en los números finales. Sólo quedaba pendiente entonces dar con una imprenta que les extendiera un presupuesto, y conseguir la plata para la financiación. Si bien el gestor del proyecto y una de las integrantes de Caravana confirmaron desde un principio que, de ser necesario, pondrían dinero de su bolsillo para financiar este último gasto, intentarían conseguir los fondos sin tener que poner plata.

A través de los grupos de fotografías de los que participaban Laura y María, obtuvieron un listado de catorce imprentas y editoriales especializadas en impresión de fotos, con las que comenzaron a contactarse por mail, pidiendo presupuesto por 300 y por 500 ejemplares.

Decidieron ese número considerando que 300 era el mínimo de ejemplares a imprimir y 500 un número deseable. Para poder pensar en estas cantidades, evaluaron la cantidad de compradores posibles en el pueblo, las personas cercanas (familiares y amigos) que podrían adquirir el libro, y también personas interesadas en la fotografía que sintieran atracción por el material. El equipo siempre tuvo en claro que este sería un libro de nicho, para un público acotado, por lo que no aspiraban a la masividad, sino que decidieron avanzar con este número promedio de ejemplares, y si existía una demanda superior, podían imprimir una segunda edición.

De las consultas que realizaron a imprentas y editoriales, hubo siete que contestaron, y siete que no. La primera en responder fue la que finalmente terminó haciendo la impresión de los libros. Se trata de Cooperativa Gráfica del Pueblo<sup>27</sup>. Es una cooperativa en el barrio de Villa del Parque (CABA) que invitó al equipo a conocer el lugar, y conversar sobre calidades y presupuesto. El acuerdo y el entendimiento respecto de lo que se esperaba como resultado, y el número final para la impresión de los 300 y los 500 ejemplares cerraron en un arreglo que a

---

<sup>27</sup> <http://www.graficadelpueblo.com>

ambas partes les pareció factible. El equipo de Colectivo Caravana debía definir entonces qué cantidad de ejemplares imprimir. Pero antes de ello, había una cuestión coyuntural que iba a ser decisiva para el presupuesto definitivo.

La Cooperativa Gráfica del Pueblo extendió un presupuesto el 24 de enero de 2018 por \$75020.00 por 300 ejemplares, a un valor final de \$250,06, y \$88330.00 por 500 ejemplares, a un valor final de \$176,66 por ejemplar. Ese verano, la situación de inestabilidad económica en el país traía aparejada una inflación que no permitía ningún tipo de previsibilidad en el mediano plazo, por lo que el presupuesto sólo tenía una validez de 15 días. Como el equipo aún no contaba con los fondos, acordaron volver a conversar una vez que estuviese disponible el dinero, y pudieran concretar la impresión, con un precio actualizado.

En paralelo, habían estado investigando plataformas de crowdfunding para reunir el dinero necesario para poder pagar la impresión sin poner dinero de sus bolsillos. El crowdfunding o micromecenazgo, en castellano, es una red de financiación colectiva, normalmente online, que a través de donaciones económicas o de otro tipo, consigue financiar un determinado proyecto a cambio de recompensas o participaciones de forma altruista. A cambio del servicio, las plataformas cobran una comisión por el monto recaudado. En Argentina, en ese momento, había dos plataformas que poseían un historial en el crowdfunding de proyectos culturales, y en las cuales los integrantes de Colectivo Caravana ya habían realizado experiencias exitosas con otros trabajos. Se trata de Panal de Ideas ([www.panaldeideas.com](http://www.panaldeideas.com)) e Idea.me ([www.idea.me](http://www.idea.me)). El primero tenía la ventaja de que, si bien era necesario reunir el 100% del dinero solicitado para poder cobrarlo, no percibían una comisión. El segundo tenía dos modalidades del financiamiento, una con la obtención del total del monto solicitado más una comisión del 10% y otra denominada “todo suma” donde se podía hacer una recaudación parcial, con la misma comisión, pero ofreciendo propuestas acordes a los montos de corte de la propuesta (recaudación del 25%, 50% y 75%). El equipo eligió la propuesta de Panal de Ideas, por las facilidades y conveniencia financiera, pero después de diez días intentando establecer comunicación a través de mails y

mensajes en la página web que nunca respondieron, decidieron ir por Ideame<sup>28</sup>, que era la otra opción disponible, en la modalidad de recaudación completa.

Como estas plataformas proponen que las personas interesadas en el proyecto obtengan una recompensa a cambio de un monto de dinero, el grupo siempre tuvo en claro que lo que iban a ofrecer era lo mismo que estaban produciendo: el fotolibro. La estrategia era simple: mediante la compra anticipada, a un precio menor al que se iba a vender una vez editado, quien compre el libro ya se garantizaba un ejemplar, y apoyaba el proceso de financiamiento. Relevando precios de mercado para este tipo de publicaciones, definieron el precio de venta en Ideame en \$350, y sumaron algunas propuestas para ampliar la diversidad de productos ofrecidos en la plataforma. Todas eran diferentes combinaciones del fotolibro o más de un fotolibro, con postales o cuadros, pudiendo seleccionar fotografías del libro y también algunas que habían quedado fuera, pero que eran paisajes o referencias del pueblo, para quienes quisieran algo más despersonalizado que los retratos.

La campaña en Ideame<sup>29</sup> se lanzó el 17 de febrero de 2018, y su culminación fue el día 6 de abril del mismo año. Fueron 50 días de convocatoria. La fecha de cierre se dispuso pensando en los tiempos de cobro del dinero, que permitieran enviar a imprimir el libro, ya que la fecha de presentación sería muy cercana, el 12 de mayo.

Algo que había sucedido con el crowdfunding, y que evidencia en un punto lo instaladas que están este tipo de plataformas en los hábitos de consumo urbanos, pero no así en las poblaciones rurales, fue que en Chillar mucha gente se enteraba por Facebook, Instagram o por el boca a boca del proyecto en Ideame, pero no sabían cómo colaborar. Muchas personas en el interior no tienen tarjetas de crédito, o no las tienen asociadas a consumos online, por lo que terminaban haciendo consultas sobre cómo conseguir sus libros, pero no podían realizar el pago correspondiente. Por ello, se dispusieron las casas de Zoilo, Luján y Martín como puntos donde podían acercarse a dejar el dinero, y luego las familias informarían

---

<sup>28</sup> Al día de hoy la página web de Panal de ideas no existe, por lo que probablemente la plataforma haya dejado de funcionar.

<sup>29</sup> [www.idea.me/projects/59647](http://www.idea.me/projects/59647)

del total recaudado, y las promociones escogidas, y realizarían el aporte correspondiente.

En líneas generales la campaña fue exitosa, y se recaudó un total de \$75200.00, con 103 colaboraciones y 8675 vistas. Del total solicitado, se recaudó un 102%. Los aportes se repartieron del siguiente modo:

- 16 personas compraron tres postales de 13x18 a elección por \$100
- 16 personas compraron una postal de 13x18 enmarcada por \$200
- 153 personas compraron el fotolibro por \$350
- 21 personas compraron dos fotolibros y dos postales de 13x18 a elección por \$700
- 2 personas compraron un pack de cinco libros y cinco postales enmarcadas de 30x40 a elección por \$3500

Del total de dinero que ingresó, \$75200.00, se recibieron \$61957.28. La comisión de Ideame fue de \$9099,20 y la de MercadoPago de \$4143,52. Esto significa que del 100% recaudado, recibieron el 82,4%, ya que el 17,6% restante se fue en comisiones.

Al momento de enviar el libro a imprenta, el equipo decidió que realizarían 500 ejemplares. Se habían vendido 205 fotolibros en la campaña de Ideame, y aspiraban a vender otros 200 en la venta directa, más algunos ejemplares que, por cortesía, debían regalar.

Cuando pidieron presupuesto para la impresión, dos meses después, el costo por los 500 libros había subido de \$88330.00 a \$104060.00, dejando el precio final por unidad a \$208.12. Este aumento representaba un total de \$15730 de aumento por los 500 libros, y un costo unitario extra de \$31,50. Dado que el capital neto era de \$61957,28, al equipo se le presentaba un problema, ya que necesitaban otros \$42012,20 para completar el monto final del presupuesto, que significaba un 40% del total.

En este punto, fue evidente que el estimado de gastos en dos meses fue enorme, y tanto los costos fijos como las comisiones generaron un hueco importante a cubrir. Para este momento, no había dudas que el proyecto se iba a realizar, así que depositaron el 50% que pedía la Cooperativa Gráfica del Pueblo para hacer la impresión (\$52030,00) y se abocaron a reunir el dinero restante. Proyectaron vender cada libro a \$400, por lo que debían vender un total de 105 libros para reunir el dinero pendiente.



Chachi Bordón, camionero

Así como hubo gente que no pudo comprar el libro por Ideame, también hubo mucha gente que quiso comprarlo adelantado una vez terminada la campaña de crowdfunding. Este interés confirmó que había muchas personas con voluntad de adquirirlo, ahora con su nuevo precio, por lo que el equipo previó que alcanzar la venta de 105 ejemplares no iba a ser difícil. En medio de esta situación, la Cooperativa Limitada de Agua Potable y otros servicios públicos de Chillar (CLAPo) realizó un aporte de \$20000,00 como adelanto para compra de libros que significó

un aporte muy importante en esta instancia<sup>30</sup>. Así, el monto pendiente se reducía a \$22012,20. Ese dinero fue cubierto por Zoilo, que dispuso de ese monto a condición de recuperarlo tan pronto se realizaran las primeras ventas de los fotolibros. Debían venderse 55 unidades para que pueda recuperar ese total.

De este modo, y a través de un abanico de financistas de lo más diverso y colectivo, se pudo cumplir el objetivo y reunir el monto requerido para poder cubrir el pago por la impresión de los 500 fotolibros. Esta experiencia deja como enseñanza algo que puede sonar un tanto ingenuo o iluso, pero que refuerza la idea de que el deseo es un gran motor para cumplir sueños, y que el primer paso es intentar realizarlo. Con cautela, con organización, con previsión y con tiempo. Pero no dejar de proyectar los deseos y los planes que nacen de un anhelo y una idea que pueden crecer, concretarse y convertirse en realidad. CHILLAR FOTOLIBRO es un ejemplo. El equipo de Caravana fue tenaz y persistente, y pese a las diferencias y diversos puntos de vista y opiniones, desde el primer día el objetivo fue claro y la voluntad de trabajar y contagiar ese deseo a quienes se lo comentaban o convidaban a participar se transmitía en acción y resultados.

El día 7 de mayo la Cooperativa Gráfica del Pueblo informaba que el día 11 de mayo estarían disponibles los 500 ejemplares, e informaban que podrían pasar a retirarlos esa mañana. Unos días antes, y a través de la gestión realizada mediante el concejal chillareño Pablo Zabalza, el Municipio de Azul declaraba a CHILLAR FOTOLIBRO de interés municipal por el partido.

En estos días el equipo presentó la rendición de la última cuota al Fondo Nacional de las Artes.

### **3.12 La presentación**

---

<sup>30</sup> La CLAPo funciona a modo de órgano gestor de todos los servicios que el municipio de Azul no brinda o facilita en el pueblo. Gracias a las gestiones de la CLAPo el pueblo cuenta con cloacas, asfaltado, barrios de viviendas, internet, televisión por cable, entre otros servicios públicos. Así como recauda impuestos, también invierte en calidad de vida para los y las habitantes de Chillar.

El día viernes 11 de mayo el equipo completo de Colectivo Caravana más algunos familiares salieron de Buenos Aires rumbo a Chillar para realizar la presentación de CHILLAR FOTOLIBRO al día siguiente. Llevaban consigo 12 cajas con los 500 ejemplares.



Pirucha Frisorger, comerciante

Tal como se había previsto, se iba a aprovechar el festejo del cumpleaños de Chillar para realizar la presentación. A diferencia del intento fallido de 2017, esta vez, un año después, se logró cumplir con los plazos acordados.

El equipo había hablado con la biblioteca de la localidad para realizar la presentación en el lugar. Consideraban que este era el lugar indicado tanto por lo simbólico como por el espacio con el que contaban para armar una mesa para el equipo, y disponer de un buen número de sillas para las personas que se acercaran. Tenían también un proyector, lo que facilitaba la presentación.

En gran parte de los viajes que realizaron contaron con un aliado muy importante, Guillermo Flecha, propietario de una de las radios FM del pueblo, que

siempre estuvo dispuesto a sacar al aire al equipo y conversar sobre la evolución del proyecto. Esta vez también abrió sus puertas para conversar sobre la presentación. Lo mismo sucedió con Silvia Parra, periodista gráfica, y Pedro Cabral, conductor en el canal de cable, Canal 2 de Chillar, que realizaron notas a Zoilo y Luján en el mes de marzo, en un viaje que realizaron para visitar a sus familias y participar en un stand en la Fiesta del Chacarero, tradicional fiesta de la localidad, donde aprovecharon para promocionar la pre-venta del libro.

Guillermo, Silvia y Pedro fueron especialmente informados sobre la presentación de CHILLAR FOTOLIBRO, a fin de poder dar difusión a la propuesta. Además, extendieron invitaciones a todas las personas que de uno u otro modo colaboraron en la gestión y realización del proyecto, incluyendo a todos los integrantes del fotolibro, a quienes informaron personalmente del evento.

El equipo llegó al pueblo el viernes pasado el mediodía. Esa jornada la dedicaron a acondicionar el salón, disponer diez fotografías que habían impreso y colocado en foamboard a modo de exhibición, probar en el proyector un archivo con fotos y preparar el espacio de cara al evento del día siguiente.

El sábado 12 por la mañana asistieron al acto oficial que se realiza cada año en la plaza central del pueblo, donde la CLAPo les había colocado un gazebo, una mesa y sillas, para poner los libros en exhibición, y el intendente municipal mencionó la presentación del libro, que se realizaría ese mismo día por la tarde. El resto del día se quedaron en la plaza, donde se arman puestos al estilo de una feria de venta de comida y artesanías. En ese momento ya habían comenzado a entregar algunos libros y a vender otros tantos.

A las 18 horas se realizó la presentación del libro en la Biblioteca Popular Chillar. Con el lugar lleno, en un evento que duró alrededor de una hora y media, el equipo realizó un resumen de cómo se llegó a concretar el proyecto, en la voz de Zoilo Garcés, y Alicia Cristino leyó las palabras de su autoría que figuran en el mismo, mientras se proyectaban imágenes del libro y del proceso de trabajo. Hubo lugar a algunas preguntas, un cierre y entrega de libros, a lo que se sumó una sorpresiva firma de autógrafos. Fue un momento de mucha emotividad, sobre todo

por el reencuentro con las personas que habían puesto sus cuerpos y abierto las puertas de sus casas y sus lugares de trabajo para formar parte del fotolibro.

Este evento ponía así un punto final en la ilusión y el deseo nacidos de una idea un tanto indefinida pero muy tenaz, que surgió de la voluntad de generar un material que hable en imágenes de la vida cotidiana de un pueblo pequeño del interior, como recuerdo y referencia para la posteridad.

### **3.13 Los últimos pasos**

Si bien el 12 de mayo de 2018 tuvo lugar la presentación de CHILLAR FOTOLIBRO, y se culminó con un proyecto que se pensó por primera vez en abril de 2015, y demoró tres años en volverse realidad, lo cierto es que esa instancia no determinaba el fin del trabajo para Colectivo Caravana. Aún quedaban por delante tres puntos que habían quedado pendientes de la definición de Stolovich respecto al abordaje de procesos de producción cultural, que se mencionan a continuación:

B. Distribución, mayorista y minorista: La distribución mayorista promueve y vende los productos y servicios culturales a escala mayorista, mientras que la distribución minorista se relaciona directamente con el público que demanda servicios o con el que compra productos culturales.

C. Consumo, que puede adquirir distintas modalidades (compra de bienes, uso de servicios, arriendos, etc.)

D. Atesoramiento, del patrimonio cultural y artístico, por medio de instituciones que cumplen funciones de conservación –además de brindar servicios al público., como museos, bibliotecas, etc.

Es verdad que este es un proyecto que no tiene afán de lucro, y por lo tanto los incisos C y D, por las particularidades del mismo, son bastante acotadas y limitadas. No obstante, el equipo siempre le interesó dar la mayor visibilidad posible al fotolibro, y además poder vender la mayor cantidad de ejemplares que se pueda. Esto último de cara a generar un recupero de la inversión, como primera medida.

Lo que se hizo para poder generar una mínima cadena de distribución y consumo fue dejar libros en la Biblioteca Popular y en una clásica librería del pueblo, La casa del libro, para que quienes quieran comprarlo lo tengan disponible en la localidad. También se quedaron con libros los cinco integrantes de Colectivo Caravana, para poder hacer venta directa y personal, que funcionó en la mayoría de los casos. La tercera estrategia fue difundir la venta de los libros en el Facebook y el Instagram de CHILLAR FOTOLIBRO y en las redes personales del equipo.

Lo cierto es que la mayor parte de las ventas se realizó durante o en las semanas posteriores al lanzamiento del fotolibro, y con un resultado muy bueno, ya que en esos primeros días se llegó a recuperar la inversión de \$20012,20 y se generó un pequeño superávit. Esto fue apuntalado por una segunda presentación del libro que se realizó en un bar en el barrio de Saavedra, Beltrán Bar (@beltranbarsaavedra), que ofreció sus instalaciones para el evento. Este tuvo lugar el día 22 de junio, y contó con la presencia de Alicia Cristino, que leyó nuevamente su aporte al fotolibro, y en un contexto más descontracturado e informal se dio difusión y se comunicó el lanzamiento. Este evento también sirvió para reforzar la venta de algunos ejemplares.

A partir de entonces, se vendieron algunos ejemplares más de manera muy esporádica, y ya para 2019 no hubo mayor movimiento ni repercusión respecto al material, salvo alguna consulta aislada.

A la fecha, el equipo posee alrededor de 40 libros que quedaron en su poder.

Por último, en lo que hace al atesoramiento, y dado el carácter de patrimonio cultural que representa el fotolibro, se le regalaron ejemplares a la Biblioteca Popular Chillar, ya que se comprendió que la institución velaría por el cuidado del fotolibro como hace con cada material referente al pueblo. También se regalaron

ejemplares a la delegación local y a las autoridades correspondientes, y se envió un ejemplar al Fondo Nacional de las Artes. De todos modos, más allá de estas referencias, el equipo de trabajo cree que quienes van a llevar a cabo de mejor manera la instancia de atesoramiento son las personas del pueblo que compraron el fotolibro, pasando a formar parte de su acervo fotográfico y de construcción de memoria de cada una de sus vidas y de la de sus familiares, vecinos y amigos. El ejercicio de imaginación más lindo en este momento es el de pensar que hay ejemplares del fotolibro repartidos a lo largo y ancho del pueblo, en cajas y cajones de muchas personas que quizás pasen mucho tiempo, incluso años, sin recordar su posesión, y que en algún momento puedan volver a él, y hacer el trabajo de memoria que realizaron quienes pensaron este documento como un registro de una época que, a la fecha, ya empezó a dejar de ser.

## CONSIDERACIONES FINALES

La experiencia de abordar un proceso de gestión sin contar con experiencia previa en la materia resultó una aventura compleja pero muy rica en aprendizaje. Sobre todo, cuando el tema en cuestión es muy afín y pertenece al universo íntimo y personal del autor, en relación a su identidad y vínculo con el lugar de origen.

En este trabajo se conjugaron dos situaciones que favorecieron el ordenamiento del camino a seguir. La primera es la claridad en cuanto al objeto a tratar. Si bien en el momento de ejecutar las primeras fotografías aparecieron dudas formales respecto a la estética y el tratamiento final del material, fue muy claro que se abordaría un proceso en torno al tiempo presente de un pueblo particular y sus habitantes. El archivo con el que se contaba y la cercanía y confianza con las personas que aparecen en las fotos también jugaron a favor en el momento de realizar la coordinación y el trabajo logístico. La segunda cuestión fue el hallazgo de contar con un equipo de trabajo sólido, versátil y permeable a adaptarse a los cambios de circunstancias según el mismo proyecto lo dictase. Haberse embarcado en esta aventura implicó tomar conciencia que cada integrante de Colectivo Caravana posee una realidad particular, en la que CHILLAR FOTOLIBRO se convirtió en una actividad relevante pero que implicaba seguir desarrollando otras tantas. La clave estuvo en que el tiempo dedicado al proyecto fue un tiempo de calidad y de exclusividad. Hubo conciencia de los requisitos y las demandas, y voluntad de trabajo cuando fue necesaria. Incluso en los momentos donde no hubo acuerdo conjunto, hecho que se dio sobre todo en el momento de editar el material.

Por otra parte, merece una mención especial la cuestión del financiamiento. Para cualquier persona que trabaja en el ámbito de la cultura, obtener el dinero para concretar un proyecto que se encuentra situado por fuera de las lógicas del capital donde la marginalidad es el motor de cualquier emprendimiento es una tarea difícil. Pero debe ser un punto a tener en cuenta desde el primer momento, ya que abordar un proyecto sin generar una reflexión y una toma de decisiones activa sobre el modo

en que se financiará, puede tener como resultado un proyecto trunco, inacabado, y frustrante, ya que pese a la voluntad y al deseo, la materialidad de los mismos tiene que ordenarse en una matriz financiera que defina un margen de mínima y uno de máxima en el cual se puede ubicar la concreción del trabajo. Caso contrario, y por la experiencia en este trabajo y en otros anteriores, los problemas son mayores luego de comenzada la tarea, ya que el compromiso y la voluntad de encarar un trabajo sin fines de lucro tiene que verse al menos complementado con otras variables. Es muy común entre quienes trabajan en el ámbito artístico mencionar la regla de las tres p cuando se encara un proyecto: plata, prestigio y placer. Lo que plantean es que cuando se decide a aceptar un nuevo trabajo, al menos debe incluir una de esas p. Así, hay personas que se decantan por el placer o por el prestigio, en detrimento de la plata. No obstante, lo mínimo que debe garantizarse, en esta máxima como en cualquier proyecto cultural que se piense de modo integral, es que haya un modo de cubrir los gastos implícitos en su desarrollo que contemple un modo de financiarlo sin que sus integrantes deban luego generar aportes extraordinarios o no contemplados en la propuesta inicial. No puede tomarse como un proyecto efectivo aquel que no tenga en cuenta esta reflexión y la lleve a cabo de manera racional al momento de pensar en dar el primer paso hacia la concreción del mismo. Este tipo de prácticas son muy valiosas en dos sentidos. En uno más localizado, porque permite que el proyecto se pueda pensar de modo maduro y concreto, evaluando pros y contras, reflexionando sobre los modos de producción y analizando con certeza y mesura la viabilidad de cualquier proyecto. En un sentido más amplio, porque ayuda a reforzar la profesionalidad en un campo como el cultural, muchas veces menospreciado o subestimado justamente por no tomar conciencia de antemano de los riesgos y eventualidades que se deben contemplar al abordar un proyecto en el área.

En otro plano, y retomando la esencia del trabajo, lo que genera más satisfacción en el transcurso de los tres años que llevó la creación de CHILLAR FOTOLIBRO es el placer de concretar y volver material un deseo, una idea, la voluntad de llevar adelante un proyecto en el que no se contaba con experiencias

previas, y que fue fruto de la voluntad y el empeño de construir trabajando en la memoria histórica de un lugar y de sus habitantes. Y en este punto, lo más rico y valioso que queda como vivencia fueron los más de cincuenta encuentros con las personas que aparecen en las fotos. Momentos compartidos, conversaciones y recuerdos mezclados con la añoranza, la nostalgia, la esperanza y el amor por el lugar, que, si bien son imposibles de trasladar al papel de las fotos, de alguna manera están reflejados en las miradas, los gestos, los pequeños objetos y detalles que componen el conjunto, que recrean este recorte temporal que se pudo ejecutar en la realización del fotolibro, y que se termina de completar con el paseo de quien lo contempla.

Una reflexión del reconocido fotógrafo francés Philippe Bazin se vuelve muy cercana a este pensamiento. Bazin afirma que *“Lo que me importa es que vuelva a emerger el rostro del otro, recuperar el sentido de la existencia del otro a través de su rostro. [...] Quiero que cada espectador esté en mi propia situación, frente a alguien totalmente desconocido, totalmente ajeno. Y que se desprenda la sensación de que el otro, sea quien fuere, siempre nos será ajeno y por lo tanto indispensable.”*<sup>31</sup>

CHILLAR FOTOLIBRO es un proyecto nacido del deseo y del afán de generar un recuerdo a largo plazo, y ese objetivo se cumplió. Lo que suceda con él de ahora en adelante es algo que no depende de quienes lo crearon sino del transcurso del tiempo y de una configuración de voluntades y realidades que escapan a cualquier control. El libro toma ahora carácter de fetiche, y cada quien hará con él lo que quiera. Sólo el paso de los años dirá si aquella idea primigenia surtió efecto y el fotolibro ayudó a la siempre viva reconstrucción de la memoria inmaterial de los pueblos.

---

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit, p. 73

## BIBLIOGRAFÍA

- BAYARDO, Rubens (2005): *Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural.*, en LUCERA (Nº8), Centro Cultural Parque de España, Rosario.
- BAYARDO, Rubens (2007): *Políticas culturales en Argentina*, en Rubim, A. y Bayardo, R. (Org.) *Políticas culturais na Ibero-América*, Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- BENJAMIN, Walter (2019): *Pequeña historia de la fotografía*, Ubu Ediciones, Buenos Aires
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona
- CARRASCO, Nemrod (2016): *Arte y fotografía en Walter Benjamin: Raíces de una vieja controversia*, en Fedro, *Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Número 16, Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Ed. Manantial, Buenos Aires.
- FREUND, Gisele (2017): *La fotografía como documento social*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona
- MOREIRA, Elena (2003): *Gestión Cultural. Herramienta para la democratización de los consumos culturales*, Ed. Cangallo, Buenos Aires.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel Ángel (2004): *Gestión de salas y espacios escénicos*, Ed. Ñaque, Madrid.
- RANCIERE, Jacques (2010): "El espectador emancipado", Ed. Manantial, Buenos Aires.
- STOLOVICH, Luis et al. (1997): *La producción de cultura ¿industria o artesanía?*, en *La Cultura del trabajo*, Ed. Fin de Siglo, Montevideo.