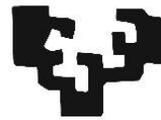


**LA FOTOGRAFÍA ES ARTE.
PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS EXPERIMENTALES
EN ARGENTINA, 1965-1972**

Idurre Alonso Francia
2024

Director de la tesis doctoral:
Kepa Sojo Gil

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea



A Luis Pazos

A José, Joseba y Mikel

Imagen de la portada: María Arana, *Sin título*, ca. 1970. Imagen: Archivo de Jorge Pereira.

ÍNDICE

RESUMEN	6
ABSTRACT	8
AGRADECIMIENTOS	10
1. INTRODUCCIÓN	12
1.1. Contexto previo	
1.1.1. El reconocimiento de la fotografía	13
1.1.2. El debate en América Latina y Argentina	14
1.2. Origen de la tesis	22
1.3. Objetivos e hipótesis	25
1.4. Estado de la cuestión	27
1.5. Metodología	35
1.6. Marco teórico	38
1.7. Proceso de trabajo	41
1.8. Organización de la tesis	44
2. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA DE LOS SESENTA Y LA FOTOGRAFÍA	48
2.1. El contexto sociopolítico	50
2.2. El contexto cultural. El Instituto di Tella como centro de la vanguardia	54
2.3. <i>¿Por qué son tan geniales?</i> , Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, 1965	58
2.3.1. Autopromoción y humor. La relación con Alberto Greco	62
2.3.2. El uso de la fotografía en <i>¿Por qué son tan geniales?</i>	65
2.4. El <i>Anti-happening</i> , Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, 1966	69
2.4.1. Oscar Masotta	72
2.4.2. El germen del <i>Anti-happening</i>	76
2.4.3. El elemento fotográfico en el <i>Anti-happening</i>	77
2.5. <i>Tucumán arde</i> , 1968	81
2.5.1. La fotografía en <i>Tucumán arde</i>	89

3. EL MOVIMIENTO DE LOS GRUPOS EXPERIMENTALES DE FOTOGRAFÍA	95
3.1. Los fotoclubes	97
3.2. La fotografía en las instituciones: Hugo Parpagnoli en el Museo de Arte Moderno	100
3.2.1. <i>Un arte de avanzada: Cien años de fotografía argentina, 1843-1943, 1967</i>	103
3.3. Puntos de conexión con las generaciones anteriores	107
3.3.1. La experimentación en los primeros fotógrafos modernos: Horacio Coppola y Grete Stern	108
3.3.2. La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum	112
3.3.3. Fotomontajes y sobreimpresiones	116
3.3.4. Revistas y libros ilustrados	120
3.4. La galería Lirolay, centro de la fotografía experimental	124
3.4.1. <i>La fotografía es arte, 1969</i>	125
3.4.2. <i>Fotografía Nueva Imagen, 1970</i>	129
3.5. Grupo Beta y la heterogeneidad dentro de los grupos experimentales	133
3.6. El Centro de Experimentación Visual en La Plata	135
3.6.1. CEV, el arte concreto y el diseño	138
3.6.2. László Moholy-Nagy	141
3.6.3. La relación con Sameer Makarius	144
3.6.4. <i>Fotografía... ¿Fotografía?, 1971</i>	148
4. FOTOGRAFÍA TRIDIMENSIONAL. DOS FORMAS DE RUPTURA	151
4.1. El CAyC y Jorge Glusberg	152
4.2. <i>Fotografía tridimensional, 1972</i>	160
4.3. Los orígenes de la exposición <i>Fotografía tridimensional</i>	163
4.3.1. <i>Information, 1970</i>	166
4.3.2. <i>Photography into Sculpture, 1970</i>	170
4.4. <i>Artists and Photographs, 1970</i>	176
4.5. <i>Volumen, Luis Pazos y Juan José Esteves</i>	182

4.5.1. <i>Señores pasen y vean</i> , 1969	186
4.5.2. <i>La cultura de la felicidad</i> , 1971	189
4.5.3. <i>Transformaciones de masas en vivo</i> , 1973	190
4.6. <i>Esto no es una fotografía</i> , Horacio Zabala y Juan Bercetche	193
4.6.1. <i>Este papel es una cárcel</i> , 1972	196
4.7. Jorge Pereira	199
4.8. <i>Fotografía Tridimensional</i> en la prensa local	203
4.9. Reflexiones finales	206
5. CONCLUSIONES	207
BIBLIOGRAFÍA	215
ANEXOS	228
Entrevista con Luis Pazos, Jorge Pereira, Ramón Pereira y Héctor Puppo	229
Entrevista con Luis Pazos	248
<i>La fotografía es arte</i> . Póster	257
<i>Fotografía Nueva Imagen</i> . Póster	259
<i>Fotografía... ¿Fotografía?</i> Póster	260
Gacetilla informativa de <i>Fotografía tridimensional</i>	262

RESUMEN

Esta tesis examina el desarrollo de la fotografía en Argentina entre 1965 y 1972, un periodo crucial debido a la intensa experimentación que se dio en el medio. La investigación se basa en la hipótesis de que la convergencia de dos aproximaciones distintas a la disciplina fue fundamental para su reformulación: por un lado, el uso de la fotografía de los creadores de las vanguardias argentinas vinculados al pop art y movimientos conceptuales, y por otro, las creaciones de los artistas de grupos experimentales de fotografía.

En el ámbito de las vanguardias, el Instituto Torcuato Di Tella y el CAyC (Centro de Arte y Comunicación) se perfilaron como las instituciones clave desde las que se estimuló la innovación, incluyendo la experimentación a través de diferentes usos de la fotografía. La investigación examina la importancia de los elementos fotográficos de obras cruciales de artistas asociados al Di Tella, incluyendo *¿Por qué son tan geniales?* (1965) de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, *Anti-happening* (1966) de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari y la pieza colaborativa *Tucumán Arde* (1968), y recalca la centralidad de la fotografía en la concepción de estas piezas. Se analiza también la introducción en Argentina de corrientes de pensamiento contemporáneas como el estructuralismo y las teorías de la comunicación, y se demuestra la aplicación de éstas en obras de componente fotográfico. Se aborda, además, el impacto que la difícil situación política del país tuvo en la producción artística local.

Por otro lado, la tesis estudia en detalle la obra de los grupos experimentales de fotografía, así como su actitud radical contra los formatos tradicionales y las estructuras establecidas. Sus creaciones no se diferenciaron por la introducción de lenguajes completamente nuevos, sino por la adopción y adaptación de técnicas vanguardistas preexistentes. A través de una revisión de sus exposiciones y manifiestos, se confirma que estas agrupaciones se distinguieron sobre todo por desafiar las normas convencionales y por defender la institucionalización de la fotografía, lo que generó una resonancia en los debates de la época.

La parte final de la investigación se centra en la exposición *Fotografía Tridimensional*, realizada en el CAyC en 1972, como un hito crucial en la historia de la fotografía argentina. Este evento congregó a los artistas de vanguardia y los grupos experimentales de fotografía. Ambos mantenían acercamientos no convencionales al medio fotográfico que hasta entonces se habían gestado desde diferentes ámbitos del panorama artístico. Organizada por Jorge Glusberg, la

muestra no solo desafió las propuestas tradicionales de la fotografía, sino que también estableció un diálogo internacional al incorporar obras de destacados artistas extranjeros. Para la exposición Glusberg invitó a los artistas locales a crear obras que explorasen el concepto de fotografía tridimensional. Este acercamiento incentivó a los participantes a replantear la centralidad de la fotografía en sus producciones y a formular obras que transitaban entre varios géneros artísticos como *Volumen* de Luis Pazos y Juan José Esteves, *Esto no es una fotografía* de Horacio Zabala y Juan Bercetche y la instalación de Jorge Pereira. De esta manera *Fotografía Tridimensional* se consolidó como un evento paradigmático que contribuyó a la transformación y expansión de las posibilidades creativas de la fotografía en Argentina.

Palabras clave: fotografía argentina, fotografía experimental, arte conceptual, arte pop, arte contemporáneo argentino, historia de la fotografía.

ABSTRACT

This thesis examines the development of photography in Argentina between 1965 and 1972, a crucial period marked by intense experimentation in the medium. The research is based on the hypothesis that the convergence of two distinct approaches to the discipline was fundamental to its reformulation: on one hand, the use of photography by creators from the Argentine avant-garde linked to pop art and conceptual movements, and on the other, the creations of artists from experimental photography groups.

In the realm of the avant-garde, the Torcuato Di Tella Institute and CAyC (Center for Art and Communication) emerged as key institutions from which innovation was stimulated, including experimentation through different uses of photography. The research examines the importance of the photographic elements in crucial works by artists associated with Di Tella, including *¿Por qué son tan geniales?* (1965) by Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, and Carlos Squirru, *Anti-happening* (1966) by Roberto Jacoby, Eduardo Costa, and Raúl Escari, and the collaborative piece *Tucumán Arde* (1968), emphasizing the centrality of photography in the conception of these pieces. The introduction of contemporary thought currents such as structuralism and communication theories in Argentina is also analyzed, demonstrating their application in works with photographic components. The impact of the country's challenging political situation on local artistic production is addressed as well.

On the other hand, the thesis closely examines the work of experimental photography groups and their radical attitude against traditional formats and established structures. Their creations did not differentiate themselves by the introduction of entirely new languages but by the adoption and adaptation of pre-existing avant-garde techniques. Through a review of their exhibitions and manifestos, it is confirmed that these groups distinguished themselves primarily by challenging conventional norms and advocating for the institutionalization of photography, something that resonated in the debates of the time.

The final part of the research focuses on *Fotografía tridimensional* exhibition held at CAyC in 1972, as a crucial milestone in the history of Argentine photography. This event brought together avant-garde artists and experimental photography groups. Both maintained unconventional approaches to the photographic medium that had developed from different spheres of the artistic landscape. Organized by Jorge Glusberg, the exhibition not only challenged traditional proposals

of photography but also established an international dialogue by incorporating works from prominent foreign artists. For the exhibition, Glusberg invited local artists to create works that explored the concept of tridimensional photography. This approach encouraged participants to reconsider the centrality of photography in their productions and formulate works that traversed various artistic genres, such as *Volumen* by Luis Pazos and Juan José Esteves, *Esto no es una fotografía* by Horacio Zabala and Juan Bercetche, and the installation by Jorge Pereira. In this way, *Fotografía tridimensional* was consolidated as a paradigmatic event that contributed to the transformation and expansion of the creative possibilities of photography in Argentina.

Keywords: Argentinean photography, experimental photography, conceptual art, pop art, Argentinean contemporary art, history of photography.

AGRADECIMIENTOS

Como cualquier gran proyecto de investigación, la realización de esta tesis ha requerido de la ayuda y colaboración de un gran número de personas. En primer lugar, quisiera agradecer a mi director de tesis Kepa Sojo Gil, cuya guía y consejos a lo largo de este camino han sido fundamentales.

Este trabajo tuvo su origen en una comida celebrada en la casa del artista Luis Pazos y su mujer Silvia Gascón en La Plata en marzo de 2019. Conocedores de mi interés por los grupos experimentales de fotografía, Luis y Silvia invitaron a aquel memorable almuerzo a varios de sus integrantes: Héctor Puppo, Ramón Pereira y Jorge Pereira. La comida se convirtió en una conversación de varias horas sobre sus experiencias con la fotografía y la vanguardia argentina. Fue en ese momento cuando tomé la decisión de dedicar el proyecto a las contribuciones de este extraordinario grupo de artistas del cual se conoce muy poco a pesar de su importancia. Por ello, debo sobre todo dar las gracias a Luis Pazos, por su enorme generosidad y cariño con los que me acompañó siempre, desde que nos conocimos en 2018. Lamento profundamente que Luis no haya llegado a ver este trabajo finalizado.

Los artistas han sido clave en mi investigación porque me han ayudado a reconstruir las diferentes piezas de un periodo esencial del que quedan pocos rastros. La visita al estudio de Jorge Pereira en La Plata fue uno de esos momentos especiales de descubrimiento en el que no sólo me mostró sus fotogramas de la época, sino también me enseñó piezas de María Arana (una artista prácticamente desconocida), pósters de las exposiciones en las que participaron los grupos, textos inéditos y su colección de fotografías de Herbert Bayer que integraron una muestra que él mismo organizó en 1968. Tengo que agradecer a Ramón Pereira por tener la gentileza de proveerme con copias de sus textos sobre fotografía. Guardo en mi memoria con especial cariño el viaje de regreso a Buenos Aires desde La Plata que hicimos juntos y en el que siguió compartiéndome información muy valiosa. Doy también las gracias a Andrés Mendoza, integrante del grupo Imago, por su disposición a responder a mis preguntas y enviarme artículos de revistas de la época que fueron de gran relevancia en mi investigación. Asimismo, agradezco a Leandro Katz y Jacques Bedel, por tomarse el tiempo de recibirme en su casa y hablar conmigo sobre su participación en la exposición *Fotografía tridimensional*. También doy las gracias a Horacio Zabala por estar dispuesto a contestar mis dudas a través de correos electrónicos.

En varias ocasiones, personas que trabajaban en diferentes instituciones fueron más allá de sus responsabilidades laborales para brindarme apoyo. A Agustín Diez Fischer, antiguo director de la Fundación Espigas en Buenos Aires, le agradezco tomarse la molestia de ir a recoger las revistas que compré a distancia cuando ya no estaba en Argentina y enviarme las imágenes. De igual manera, doy las gracias a Alfredo Srur, director y fundador del Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino (CIFHA), por dedicarse a la tarea de buscar en sus archivos los números de la revista *Fotovisión* y enviarme fotografías de éstas. Por otro lado, quiero ofrecer mi agradecimiento a un pequeño grupo de jóvenes investigadores argentinos que trabajan en el ámbito de la fotografía y que fueron enormemente generosos hablando conmigo sobre mis ideas y enviándome sus tesis, textos y materiales aun no publicados. Me refiero a Julieta Pestarino, Francisco Medail y Juliana Robles de la Pava.

Me siento extremadamente afortunada de contar con un círculo de amigos académicos que estuvieron dispuestos a leer con detenimiento, hacer sugerencias y plantearme preguntas que contribuyeron a mejorar las ideas aquí planteadas. Gracias a Cristóbal Jácome Moreno por las largas y enriquecedoras conversaciones de fin de semana vía videoconferencia en las que desengranamos cada capítulo de esta investigación. Le debo un enorme agradecimiento a Nicolás Kwiatkowski por haberse tomado el tiempo de revisar cada línea de esta tesis sugiriendo cambios y realizando interrogantes que impulsaron a su mejora.

Quiero dar las gracias también a una serie de familiares y personas muy cercanas a mí, quienes a lo largo de los años estuvieron siempre pendientes de mi progreso y me animaron a seguir trabajando en la tesis: José Luis Alonso, Susana Francia, Irati Alonso, Rosa López, Paola Magnani, Maristella Casciato, Selene Preciado y Jorge Rivas Pérez.

Finalmente, esta investigación no hubiese sido posible sin el gran apoyo de José Carvajal. José no solo me alentó desde el principio a embarcarme a realizar la tesis, sino que además hizo todo lo que estaba en su mano para facilitarme el tiempo libre necesario para que pudiese investigar y escribir. Por eso, mi mayor agradecimiento es para él, y también para Joseba y Mikel Carvajal, a quienes robé muchas horas para dedicarme a este proyecto.

1. INTRODUCCIÓN

La fotografía es arte, exposición llevada a cabo en la galería Lirolay de Buenos Aires en 1969, mostró por primera vez el trabajo del Grupo Fotográfico Experimental. La elección del nombre para la muestra, también título de esta tesis, encierra una de las reclamaciones fundamentales que caracterizó las demandas de los diferentes grupos de fotografía experimental surgidos en Argentina a finales de la década de los sesenta: el Grupo Beta, Centro de Experimentación Visual, Grupo Experimental de Buenos Aires, Grupo Imago, Grupo Imagen y Grupo Uno. Sus esfuerzos por otorgar a la fotografía el estatus de obra de arte y formar parte del entramado de la escena artística se desarrollaron a través de una aproximación reivindicativa e innovadora hacia este medio, una lucha que tuvo resonancia en las exposiciones y revistas especializadas de la época.

Paralelamente, movimientos artísticos como el pop art y el arte conceptual, los cuales comenzaban a ganar una presencia significativa en la vanguardia artística argentina de mediados de los sesenta, exploraron también el uso de la fotografía de forma no convencional. De esta manera, el medio fotográfico experimentó una profunda transformación, en la que se abrieron nuevas rutas creativas y se desafiaron las nociones tradicionales de la disciplina. La convergencia de los movimientos de las vanguardias y los esfuerzos por el reconocimiento artístico de la fotografía de los grupos experimentales, marcaron una época de cambio y efervescencia en la historia de este medio en Argentina, sin antecedentes en otras partes de Latinoamérica durante el mismo período¹. A lo largo de esta investigación se analizan los nuevos acercamientos a la fotografía planteados por ambas vertientes artísticas a través de la exploración de sus obras, exposiciones y escritos principales. El estudio revela que el periodo entre 1965 y 1972 emergió como un momento crucial en el desarrollo de la fotografía en el país sudamericano.

¹ En México, por ejemplo, la irrupción del grupo fotográfico experimental más relevante tuvo lugar más de un lustro después de lo ocurrido en Argentina, a mediados de los años setenta. Este colectivo, conocido como Fotógrafos Independientes, se estableció en 1976 y estuvo bajo la dirección del artista Adolfo Patiño. Además de Patiño, el grupo contó con la participación de Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Rogelio Villarreal, Xavier Quirarte y Armando Cristeto. De forma similar a los grupos experimentales argentinos, “Fotógrafos Independientes buscaba llegar a nuevos públicos, sensibilizar al ciudadano a la lectura de las imágenes fotográficas, y contrarrestar la falta de interés de las instancias oficiales y las galerías por el medio”. DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtémoc.: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Ciudad de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México, 2006. p. 210.

1.1. Contexto previo

1.1.1. El reconocimiento de la fotografía

La disputa por el reconocimiento de la fotografía como una disciplina artística no era un asunto nuevo. La cuestión se había planteado casi desde el mismo nacimiento del medio en 1839. En aquel momento, la invención de la fotografía se percibió principalmente como un trascendental logro técnico, más que como un nuevo lenguaje artístico. Utilizada en sus comienzos como herramienta de documentación, el principal cuestionamiento sobre la calidad artística de la fotografía vino dado por concebir al autor como un técnico, más que como un artista, y por entender que su función estaba supeditada a la ciencia y al resto de las artes. Como ha apuntado la académica Laura González: “esta paradójica capacidad de la imagen fotográfica de asociarse a valores opuestos produjo, desde inicios de la fotografía, un problema de definición ontológica. Porque si desde su capacidad documental la fotografía podía entenderse como ‘ciencia’, desde su potencialidad ‘expresiva’ podía considerarse como ‘arte’ [...]”². En la percepción general del medio, la calidad documental primó sobre la artística durante largo tiempo. Así, le tomó a la nueva disciplina varias décadas consolidarse como un género artístico de pleno derecho.

En el camino hacia su legitimación, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el movimiento del pictorialismo marcó un cambio en la visión de la fotografía y la posicionó como una forma de expresión personal comparable con cualquier otro tipo de arte. Con el fin de contrarrestar su imagen como una técnica de mera documentación mecánica de la realidad, los pictorialistas emplearon procedimientos pictóricos para manipular y mejorar sus fotografías en el laboratorio. Con la aplicación de métodos de impresión y retoques a mano, estos artistas lograron dar un aspecto “artístico” y subjetivo a sus fotografías, desafiando así las convenciones de la época³.

² GONZÁLEZ FLORES, Laura.: *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005. pp. 158-159.

³ Como observan Alison Nordström y David Wooters: “el pictorialismo surgió a finales del siglo XIX como el primer grupo internacional de defensores y practicantes del arte fotográfico. El trabajo que realizaron no solo contribuyó significativamente al canon que reconocemos hoy en día, sino que sus organizaciones, publicaciones, exposiciones y concursos, establecieron la fotografía como un medio aceptado para la creación de imágenes y la expresión artística”. NÖRSDTROM, Alison y WOOTERS, David.: “Crafting the Art of the Photograph” en NÖRSDTROM, Alison (curadora), PADON, Thomas (ed.): *Truth Beauty. Pictorialism and the Photographs as Art, 1845-1945*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2008. p. 33.

Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, el auge del fotoperiodismo y la experimentación se destacaron como hitos importantes en la evolución del género fotográfico. Las primeras vanguardias europeas, en particular el dadaísmo y el surrealismo, desempeñaron un papel fundamental en la redefinición de la disciplina como una forma de expresión artística autónoma. Gracias a estos movimientos se ampliaron las fronteras de la imagen y se desafiaron las nociones convencionales de la representación de la realidad.

Los fotógrafos modernos que trabajaron dentro de las vanguardias buscaron un lenguaje distintivo de la fotografía, lo que se tradujo en la búsqueda de una gramática única asociada a la percepción visual. Para ellos, la cámara se convirtió en el punto de partida para la experimentación, y así exploraron el potencial de la expresión fotográfica más allá de la representación mimética, sin hacer uso de estéticas provenientes de la pintura, pero siguiendo la estela de lo que otros géneros artísticos de la vanguardia estaban haciendo. Mediante la utilización de técnicas puramente fotográficas como la manipulación de imágenes, la sobreexposición, el montaje y la combinación de elementos visuales, crearon fotografías que desafiaban la lógica y la coherencia de las imágenes tradicionales.

Por otro lado, la búsqueda de una "sintaxis exclusiva del medio" marcó un momento de inflexión, puesto que estableció los cimientos para la aparición de la Fotografía Objetiva. Centrada en capturar la esencia de los objetos fotografiados, la Fotografía Objetiva no se concentraba únicamente en la representación visual, también usaba los recursos específicos de la cámara para generar imágenes⁴. Esta vía de representación se convirtió en un pilar fundamental del arte fotográfico moderno y sentó las bases para futuras exploraciones. De esta manera, la experimentación y la innovación en la fotografía de vanguardia en el siglo XX allanaron el camino para la diversidad de estilos presentes en la fotografía contemporánea, al tiempo que posicionaron a la nueva disciplina dentro de las estructuras del canon artístico establecido.

1.1.2. El debate en América Latina y Argentina

En Latinoamérica, los debates sobre la concepción de la fotografía como un género artístico también fueron abundantes, aunque éstos surgieron en una etapa posterior, principalmente en las

⁴ GONZÁLEZ FLORES, Laura.: *Fotografía y pintura ... op.cit.*, p. 188.

décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo XX. De acuerdo con el investigador José Antonio Navarrete, el tema "cobró un significado particular en América Latina desde mediados de los años veinte, cuando comenzaron a manifestarse en la región las primeras exploraciones fotográficas que se presentaban como modernas"⁵. Tomemos como ejemplo el escrito de 1926 del muralista mexicano Diego Rivera sobre el trabajo de Edward Weston y Tina Modotti, en el que decía: "sentimos la personalidad del fotógrafo tan claramente como la del pintor, dibujante o grabador"⁶; o las palabras de Oscar Cerruto en 1929, quien refiriéndose al trabajo del fotógrafo cusqueño Martín Chambi, comentó: "Chambi entre nosotros, reivindica la función de la fotografía como arte. Y le confiere rango"⁷. Según Navarrete, estos artículos sobre la calidad artística de la fotografía eran "un síntoma de la débil legitimación como práctica artística que la fotografía tiene en América Latina" y estaban ligados principalmente a reconocimientos aislados, generados por motivo de exposiciones o eventos puntuales⁸.

En el contexto argentino, cabe resaltar durante esta primera época dos exposiciones tempranas relacionadas con la fotografía que confirman lo comentado por el investigador Carlos Alberto Fernández: "Podemos decir que en nuestro país la fotografía artística, como un medio de expresión independiente de cualquier actividad profesional (retrato, espectáculo, periodismo, etc.), aparece a finales de la década de 1920"⁹. En 1927, se llevó a cabo el Primer Salón de Fotografía Artística Argentina, una iniciativa promovida por la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Este evento contó con un jurado compuesto por pintores, lo que ilustra cómo, en ese momento, la fotografía estaba subordinada a la pintura. Además, en 1928, se estableció la sección de fotografía en la Escuela Superior de Bellas Artes, presidida por varios pintores y por un único fotógrafo, Alejo Grellaud, lo que ponía nuevamente de manifiesto la estrecha vinculación entre esta disciplina y la pintura. Posteriormente, en 1930, tuvo lugar el Primer Salón Internacional de Arte Fotográfico

⁵ NAVARRETE, José Antonio.: *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos, 1925-1970*. Montevideo, CdF, 2018. p. 21.

⁶ RIVERA, Diego.: "Edward Weston y Tina Modotti", *Mexican Folkways*, Mexico, vol. 2, n. 6. abril-mayo, 1926, pp. 27-28.

⁷ CERRUTO, Oscar.: "De la fotografía como función estética. En torno al artista cusqueño Martín Chambi", *El Diario*, La Paz, 17 de marzo, 1929. p. 6.

⁸ NAVARRETE, José Antonio.: *Escribiendo sobre...* op.cit., p. 22.

⁹ FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: "Fotografía artística en la Argentina 1950-1960", *Actas de Diseño* (2015, Julio), Vol. 19, pp. 165-172.

de Buenos Aires. Ninguno de estos eventos logró generar un gran impacto en el ámbito artístico, que seguía en gran medida pasando por alto la producción fotográfica¹⁰.



Fig. 1.1. Horacio Coppola, *Estudio*, 1932. Fotografía expuesta en la sede de *Sur* en 1935. Colección de MoMA, Nueva York.

1935 se destacó como un momento crucial en la consolidación de la fotografía en Argentina, debido a la presentación de lo que se ha considerado como la primera exposición de fotografía moderna en ese país¹¹. La muestra sobre la obra de Horacio Coppola y Grete Stern, recién llegados de Alemania tras su estadía en la Bauhaus de Dessau, fue inaugurada en la redacción de la revista *Sur* el 7 de octubre y estuvo acompañada por la publicación de dos textos clave (fig.1.1). Uno de ellos fue escrito por los fotógrafos protagonistas de la exposición en su

¹⁰ De acuerdo con Rodrigo Alonso, “este uso de la palabra ‘arte’ no garantizaba que las fotografías fueran consideradas como tal, por lo menos no en el sentido del ‘gran arte’. Los críticos y las revistas culturales no prestaban atención a estas exposiciones ni a los creadores que participaban en ellas”. ALONSO, Rodrigo.: *La unión hace la fuerza*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2018. p. 8.

¹¹ A lo largo de esta tesis se usa el término de arte/fotografía moderna para referirse a aquellas producciones realizadas entre 1910 y 1960. De acuerdo con la historia del arte latinoamericana, el inicio del arte moderno se da con las primeras corrientes de vanguardia a principios del siglo XX, como el muralismo mexicano, el movimiento antropofágico en Brasil, el surrealismo y la Escuela del Sur, y finaliza con la llegada del arte contemporáneo y la aparición de movimientos como el arte conceptual, el pop art y la nueva figuración en los años sesenta. En su publicación *Making the Americas Modern*, el historiador del arte Edward Sullivan utiliza esta cronología para establecer el periodo del arte moderno en Latinoamérica. SULLIVAN, Edward J.: *Making the Americas Modern. Hemispheric Art, 1910-1960*. Londres, Laurence King Publishing Ltd, 2018. Por otro lado, Esther Gabara se refiere a los años veinte como el momento en que comienza el desarrollo de la fotografía moderna en Latinoamérica. GABARA, Esther.: *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham y Londres, Duke University Press, 2018.

catálogo. En él, los artistas hicieron un alegato en favor de la fotografía directa y, simultáneamente, de la imagen como una expresión subjetiva del fotógrafo. El segundo ensayo fue publicado el 13 de octubre por el crítico de arte Jorge Romero Brest quien, en un artículo aparecido en la revista *Sur*, denominó esta exposición como “la primera manifestación seria de ‘arte fotográfico’” en el país¹². Sin embargo, más allá de esta mención, la producción de Coppola y Stern durante esta época y en décadas posteriores pasó inadvertida, tanto para los medios escritos como para el círculo de fotógrafos argentinos, que seguían anclados en prácticas pictorialistas¹³.

Paralelamente, comenzaron a surgir publicaciones especializadas que más tarde desempeñarían un papel fundamental en la promoción y definición de la fotografía artística en Argentina. En 1921, vio la luz *Correo Fotográfico Sudamericano*, seguida por *Fotocámara* en 1936 y *Foto Arte* en 1938. *Correo Fotográfico Sudamericano* no solo ofrecía artículos de opinión sobre fotógrafos y entrevistas, sino que también contó con la colaboración de destacados fotógrafos modernos como Annemarie Heinrich y Anatole Saderman (fig. 1.2). Su obra, muy orientada en retratos, seguía las líneas de la Fotografía Subjetiva, una corriente internacional enfocada en explorar la expresión personal a través de la interpretación de la realidad. La influencia



Fig. 1.2. Annemarie Heinrich, *La manzana de Eva*, 1948.
Imagen: Galería Nailya Alexander, Nueva York.

¹² ROMERO BREST, Jorge.: “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”. *Sur*, Buenos Aires año V, n 13, octubre de 1935, p. 91.

¹³ FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: “Fotografía artística... op.cit., p. 171.

de la revista en la definición de lo que podía considerarse como fotografía artística fue notoria, ya que sus editores, primero Alejandro Conte y luego su hijo Estanislao después del fallecimiento de su padre en 1952, establecieron a través del contenido y las imágenes de la publicación, el nuevo canon de la fotografía artística argentina¹⁴.

Los Conte tuvieron un interés especial en los fotógrafos modernos que en la década de los cuarenta comenzaron a trabajar dentro de los parámetros de la Fotografía Subjetiva, influenciados por la corriente alemana liderada por el fundador de *Fotoform* Otto Steinert, como los miembros de La Carpeta de los Diez. Los fotógrafos que integraron La Carpeta eran en su mayoría inmigrantes europeos llegados a Argentina tras el impacto de la Segunda Guerra Mundial y tenían experiencia laboral en diferentes formas de la fotografía comercial además de la artística. Su obra se caracterizó por “la notable diversidad estética que profesaba cada uno de sus integrantes y la libertad que se aseguraron para abordar casi cualquier motivo desde las más heterogéneas aproximaciones”¹⁵. Esta generación de fotógrafos provocó un cambio en la percepción de la fotografía en el país ya que, como ha destacado la investigadora Julieta Pestarino, “La Carpeta de los Diez fue una iniciativa clave para la construcción de la modernidad argentina y la conformación definitiva de un medio fotográfico altamente especializado”¹⁶.

Algunos de estos fotógrafos, como Anatole Saderman, Annemarie Heinrich y Fred Schiffer, habían exhibido su trabajo en exposiciones individuales antes de la formación de La Carpeta en 1952, lo que pone de manifiesto la existencia de espacios artísticos que abrieron sus puertas a la fotografía desde la década de los cuarenta¹⁷. Lugares como Amigos del Arte, la Asociación Estímulo de Bellas Artes, Gente de Arte de Avellaneda, Harrod's y las galerías Peuser, Müller y Viau, desempeñaron un papel importante a este respecto. Sin embargo, las principales publicaciones de arte de la época como *Ver y Estimar*, *Sur* o el *Boletín de la Asociación Arte Nuevo* no se interesaron en escribir sobre sus producciones, lo que demuestra también que en los años cuarenta y cincuenta: “la fotografía funcionaba la mayor parte del tiempo como un reducto cerrado

¹⁴ *Ibidem*. p. 167.

¹⁵ ALONSO, Rodrigo.: *La unión...* op.cit., p. 31.

¹⁶ PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas. Fotografía y grupalidad en la Carpeta de los Diez*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2023. p. 20.

¹⁷ Anatole Saderman tuvo su primera muestra individual en la sala de Amigos del Arte en 1936. Posteriormente, en 1938, expuso en el Círculo Estímulo de Bellas Artes y en 1941 en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Annemarie Heinrich expuso en la galería Peuser en 1947, donde repitió en 1952. En 1948 Fred Schiffer mostró su trabajo en Harrod's y un año más tarde en la galería Viau.

sobre sí mismo. [...] Como disciplina de creación todavía no era tenida en consideración por la mayor parte del campo artístico”¹⁸.

Esta situación persistió hasta prácticamente mediados de la década del sesenta, cuando, durante un breve pero significativo período de tiempo, la fotografía tuvo una presencia dentro de los programas de exposiciones de las instituciones, gracias principalmente al compromiso y el interés de figuras influyentes en el medio artístico como Hugo Parpagnoli, Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg. El momento coincidió con la formación de dos espacios fundamentales asociados con las vanguardias argentinas de los sesenta y setenta: el Instituto Torcuato di Tella y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), ambos de importancia capital en la historia del arte latinoamericano por ser lugares desde donde se proyectaron nuevas formas artísticas.

Un buen número de los artistas que fueron parte de los círculos vinculados con estas dos instituciones provocaron una ruptura con los lenguajes del arte tradicional. Las instalaciones, las performances y la creación de obras que dentro de los lenguajes del arte pop y el arte conceptual transitaban entre diferentes géneros, fomentaron la aparición de producciones de naturaleza híbrida, difícilmente clasificables bajo categorías comunes. Como han comentado Ana Longoni y Natalia Fortuny: “La vanguardia argentina, simultánea a las transformaciones que estaban ocurriendo en otras escenas del arte contemporáneo, emprendió un camino de rupturas y búsquedas vertiginosas distanciándose de la pintura y explorando nuevos formatos, materialidades y territorios”¹⁹. Dentro de estas prácticas, artistas que no eran parte del ambiente de la fotografía, pero estaban interesados en experimentar con nuevos lenguajes, introdujeron en sus obras imágenes fotográficas, y contribuyeron así a que la disciplina se posicionase dentro del ámbito de las artes y se utilizasen nuevas formas de experimentación.

Por otro lado, los conceptos sobre la desmaterialización del arte, relacionados con la idea de superioridad de los procesos de conceptualización de las obras de arte sobre los objetos artísticos físicos, fueron clave para los artistas involucrados con el movimiento del arte conceptual en Argentina. En 1967, el intelectual Oscar Masotta presentó la conferencia "Después del Pop: Nosotros desmaterializamos" en el Instituto Di Tella, introduciendo la idea de obras

¹⁸ PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas...* op.cit., p. 60.

¹⁹ LONGONI, Ana y FORTUNY, Natalia.: “Putting the Body: Captured Gestures, Persistence, and Drifts” en ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): *Photography in Argentina. Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017. p. 271.

comunicacionales que comprendían transmisiones y contenido informativo intangible²⁰. Estas nociones desempeñaron un papel fundamental en la desestabilización de las categorías convencionales de los géneros artísticos. Así, ya fuese a través del uso de su calidad documental o como parte central de las piezas, la fotografía se configuró como un elemento esencial de varias de las obras nacidas de las corrientes asociadas con los conceptualismos como en el *Anti-happening* (1966) y *Tucumán Arde* (1968).

Asimismo, la influencia de las ideas de teóricos de la comunicación como Marshall McLuhan, quien trabajó sobre el papel de los medios y la tecnología en la sociedad y la cultura, tuvieron resonancia en la producción artística de la vanguardia argentina. Masotta también introdujo a través de sus escritos y conferencias estos conceptos en el ambiente local, ideas que fueron absorbidas y utilizadas por varios creadores²¹. La abundante presencia de imágenes fotográficas en la cultura de consumo de mediados del siglo, con una profusión de fotografías impresas a lo largo de publicaciones y anuncios, y la llegada de la televisión a los hogares, impactaron en las nuevas líneas de pensamiento y creación. En un nuevo contexto sociocultural saturado de imágenes, varios artistas, como Roberto Jacoby y Eduardo Costa, adoptaron los lenguajes y metodologías de los medios de comunicación masiva y la publicidad, incorporando la fotografía como un componente integral de sus obras.

Los artistas de la vanguardia argentina asumieron también una actitud crítica en relación con las operaciones de los sistemas de comunicación y su conexión con las estructuras de poder. Al adueñarse de las herramientas y lenguajes de dichos medios, como la fotografía, varios de estos artistas crearon obras con elementos que cuestionaban y abordaban problemáticas locales, como en el caso de los artistas pertenecientes al Grupo de los Medios y aquellos que estuvieron involucrados en la creación de la obra *Tucumán Arde* (1968). Para entender el contexto de la producción de este tipo de piezas críticas, no podemos olvidar la situación política adversa que atravesó el país a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. En 1966, tras un golpe de estado militar liderado por Juan Carlos Onganía, se inició el periodo conocido como

²⁰ La historiadora del arte Elize Mazadiego ha revisado extensamente las prácticas de la vanguardia argentina desde el punto de vista de la desmaterialización, conectándolas con las transformaciones sociopolíticas de la época. MAZADIEGO, Elize.: *Dematerialization and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968*. Leiden, Brill Rodopi, 2021.

²¹ Tanto Oscar Masotta, como posteriormente El Grupo de los Medios, se refirieron a *Understanding New Media* de Marshall McLuhan (1964) en sus escritos. MASOTTA, Oscar.: “Los medios de información de masas y la categoría de “discontinuo” en la estética contemporánea” en LONGONI, Ana.: *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires, Mansalva, 2017. pp. 214-215.

Revolución Argentina (1963-1973). La represión sufrida durante esta época desencadenó una politización del ambiente artístico, que experimentó varios episodios de censura y violencia con la clausura de exposiciones y detenciones de artistas²².

Mientras estas transformaciones se sucedían en la esfera del mundo artístico de vanguardia, los grupos experimentales de fotografía, a través de su presencia en revistas especializadas y su participación en diversas exposiciones, fomentaron aproximaciones no convencionales y expresaron sus puntos de vista, participando en discusiones fundamentales sobre la situación del medio en el país. Las presentaciones y proclamaciones de los manifiestos que escribieron abordaron la importancia de las innovaciones en la fotografía y la necesidad de otorgarle el estatus de arte, además de establecer su posición central dentro de las instituciones artísticas y educativas. Estos debates adquirieron un tono radical y confrontativo sin precedentes, marcando un punto de inflexión en la historia de la fotografía local. Como ha apuntado Rodrigo Alonso: “a pesar de su repercusión en el mundo de las artes visuales y en las revistas especializadas, el Movimiento de Grupos Fotográficos fue muy resistido en los círculos habituales dedicados a la fotografía. Se lo consideró una suerte de moda pasajera o un proyecto demasiado radicalizado, sin posibilidades de supervivencia”²³. Sin embargo, este movimiento fue capaz de sobrepasar los espacios tradicionalmente circunscritos a la fotografía y adentrarse en otras esferas del arte.

En 1972 la exposición *Fotografía tridimensional*, organizada por Jorge Glusberg en el CAyC, mostró el trabajo de los artistas de vanguardia junto con el de los fotógrafos de los grupos experimentales. Fue la primera y última vez que estos creadores, que habían operado hasta ese momento en circuitos diferentes, expusieron sus obras conjuntamente, para demostrar así los puntos de conexión entre la producción de unos y otros. Aplicando el tema de la tridimensionalidad en la fotografía, ambos grupos se abocaron en esta exposición a llevar al extremo las particularidades y posibilidades del medio, y crearon algunas de las obras más innovadoras dentro de la producción fotográfica en la región, como la pieza *Volumen* de Luis Pazos y Juan José Esteves, la cual introdujo características propias de la performance dentro de la concepción de una pieza fotográfica.

²² Entre las exposiciones censuradas se incluye la muestra *Experiencias* de 1968 realizada en el Instituto Di Tella. El mismo año, durante el Premio Braque, varios artistas fueron detenidos por gritar consignas políticas. La investigadora Ana Longoni ha estudiado extensamente la relación entre la represión y violencia y la politización del arte en Argentina. LONGONI, Ana.: *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014.

²³ ALONSO, Rodrigo.: *La unión...* op.cit., pp. 78-79.

Los grupos de fotografía experimental desaparecieron poco tiempo después, pero la renovación de la percepción de la fotografía y sus lenguajes que propusieron, aunada con los posicionamientos de ruptura promovidos por la vanguardia, modificaron el panorama del género fotográfico. Cabe mencionar que el impacto del arte conceptual revolucionó el paradigma del medio a nivel mundial. Sin embargo, y como propongo en esta tesis, es posible rastrear en la producción fotográfica argentina de esta época ciertas especificidades que la distinguen, como la convergencia de los grupos experimentales de fotografía con los artistas de la vanguardia, el impacto de corrientes de pensamiento como el estructuralismo y las teorías de la comunicación, el uso de lenguajes provenientes del arte conceptual y la respuesta por parte de los artistas a una situación política compleja. Algunas de las obras que se crearon durante esta época se adelantaron en el tiempo a otras manifestaciones producidas en América Latina; se destacaron por su singularidad y su capacidad para redefinir los límites del género fotográfico.

1.2. Origen de la tesis

Esta tesis se enmarca en un proceso de investigación y reflexión que ha abarcado varios años, impulsado por el deseo de explorar a fondo la historia de la fotografía en América Latina, con un interés particular en la experimentación y la fotografía conceptual. Inicialmente, mi trabajo se centró en los años noventa como un período de ruptura importante en la producción fotográfica de la región. Cuando, en el 2007, presenté el proyecto para la Suficiencia Investigadora titulado *Fotografía latinoamericana en los noventa. Innovaciones temáticas, técnicas y de difusión*, sostenía que los años noventa representaban una ruptura clave debido a varios factores, como la presencia de las producciones fotográficas latinoamericanas en los circuitos internacionales y las innovaciones en el medio que se dieron en este momento, con una gran profusión de obras que atravesaban diferentes géneros artísticos englobando lo que se ha denominado como “piezas en soporte fotográfico”. El trabajo de otros investigadores y comisarios, como Alejandro Castellote y Alejandro Castellanos, defendían esta misma idea, mientras que varias exposiciones producidas en los noventa, incluyendo *Romper los márgenes* (1993) y *Cambio de Foco* (1992), se dirigieron a señalar esta década como parteaguas en la historia de la fotografía en América Latina²⁴.

²⁴ CASTELLANOS, Alejandro y CASTELLOTE, Alejandro.: *Mapas abiertos: Fotografía latinoamericana, 1991-2002*. Barcelona, Lunwerg editores, 2003. NAVARRETE, José Antonio.: *Romper los márgenes*. Caracas, Museo de

A partir de la información recabada durante aquella investigación, organicé la exposición *Changing the Focus: Latin American Photography, 1990-2005* que se presentó en el Museum of Latin American Art (mola) de Los Ángeles en 2010²⁵. La muestra propuso un recorrido panorámico por la fotografía latinoamericana de los noventa, alejado de la fotografía documental y centrado en obras que experimentaban con el medio rebasando los límites del género fotográfico como en el caso de Carlos Garaicoa, Alfredo Jaar, Alexander Apóstol, Teresa Margolles, Oscar Muñoz y otros artistas.

Sin embargo, a medida que profundicé la investigación y produje nuevas exposiciones, comencé a cuestionar la noción de que los noventa hubieran sido el único punto de inflexión en el cambio de paradigma de la fotografía latinoamericana. Mis exploraciones posteriores me llevaron a examinar las prácticas conceptuales fotográficas de fines de los sesenta y los setenta como un período anterior de ruptura. Entendí que fue en ese momento cuando la disciplina comenzó a tener una presencia en las experimentaciones del arte de vanguardia, disolviendo las fronteras entre fotografía y arte y permitiendo nuevas formas de producción técnica, temática y formal.

Mis primeros acercamientos a la fotografía conceptual se sitúan en 2014 y se dieron a través de las investigaciones que realicé cuando trabajé como curadora en un proyecto expositivo sobre fotografía construida en América Latina para el Getty Museum en Los Ángeles, California. La exposición que organicé en 2017, *Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity*, se alejó de un acercamiento panorámico a la región y estuvo finalmente dedicada a la producción fotográfica de Argentina²⁶. La muestra incluyó una sección enfocada en la fotografía conceptual en la que introduje las obras de una serie de artistas que no se consideraban a sí mismos fotógrafos, pero trabajaban utilizando este medio, ya fuese como una forma de documentación de

Artes Visuales Alejandro Otero, 1993. MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEÓN, Carolina y WEISS, Rachel.: *Cambio de foco*. Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

²⁵ ALONSO, Idurre (ed.): *Changing the Focus: Latin American Photography, 1990-2005*. Long Beach, Museum of Latin American Art, 2010.

²⁶ ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): *Photography in Argentina. Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017.

sus performances y acciones, como el caso de Carlos Ginzburg, Edgardo Vigo o Alberto Greco, o como género central de sus producciones en la obra de Leandro Katz (fig. 1.3) o Liliana Porter. En el proceso de formación del proyecto examiné también la fotografía conceptual de México y Colombia, países que han tenido una rica tradición dentro de este movimiento. Por esta razón, mi primer planteamiento para la tesis fue que ésta tuviese como eje casos de estudio centrados en las tres regiones, para trazar conexiones transnacionales y examinar la producción fotográfica presentada en el CAyC en Buenos Aires, la III Bienal de Coltejer en Medellín en 1972 y los primeros coloquios latinoamericanos de fotografía en México en 1978 y 1981.



Fig. 1.3. Leandro Katz, *Sentencia lunar I (maqueta)*, 1978. Colección de J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Sin embargo, en 2019 viajé a Buenos Aires donde, tras visitar varios archivos y estudios de artistas, encontré una gran cantidad de información sobre la fotografía experimental y sus relaciones con la vanguardia de la época. Decidí entonces acotar el tema de investigación y centrarme únicamente en Argentina para poder así hacer un estudio más profundo sobre lo acontecido en este país.

El recorrido de investigaciones y curadurías de exposiciones que he llevado a cabo en los últimos quince años pone en evidencia que esta tesis es producto de un proceso continuo de estudio y desarrollo de ideas en el que he explorado la evolución de la fotografía en América Latina, desde su incursión en el arte conceptual hasta su impacto

en los años noventa. Este camino me ha llevado a dirigirme a Argentina como el epicentro de mi estudio, donde la fotografía conceptual y experimental generó piezas fotográficas trascendentales que dejaron una huella en la historia artística del país, un fenómeno que este proyecto busca comprender más profundamente.

1.3. Objetivos e hipótesis

Con esta tesis planteo como hipótesis que en el período entre 1965 y 1972 en Argentina surgieron acercamientos experimentales a la fotografía que modificaron el medio, mediante una ruptura con su formato tradicional, lo cual derivó en su reconceptualización. La investigación toma como evidencia de estas rupturas la producción de dos grupos de artistas: por un lado, los creadores que fueron parte de las vanguardias argentinas y trabajaron dentro de los parámetros del pop art y los movimientos conceptuales; por otro lado, los artistas que constituyeron los grupos experimentales de fotografía. En conjunto, mi investigación presenta como posibilidad que la convergencia de estos dos acercamientos fue fundamental en la reformulación de la fotografía.

En el ámbito de los artistas de vanguardia, tengo la hipótesis de que el Instituto Di Tella y el CAyC se perfilaron como instituciones desde las que se estimuló la experimentación incluyendo el uso de la fotografía. Para confirmar esta idea analizo el componente fotográfico de varias de las obras paradigmáticas de los artistas que estuvieron asociados con las dos instituciones. Dentro de este contexto, también examino el trabajo de los directores de ambas organizaciones, Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, en relación con la fotografía, al tiempo que expongo sus acercamientos al medio a través de las muestras que presentaron.

Por otro lado, presento los planteamientos reivindicativos de los grupos experimentales de fotografía, los cuales, posicionados en contra de las creaciones tradicionales y a favor de la institucionalización del género fotográfico, tuvieron una resonancia en los debates sobre la fotografía de la época. En mi investigación propongo la hipótesis de que estos grupos se habrían diferenciado de las generaciones anteriores de fotógrafos por su actitud radical en contra de formatos convencionales de la imagen y las estructuras establecidas del medio, más que por el uso de lenguajes innovadores en su producción fotográfica.

Finalmente, tengo como hipótesis que la exposición *Fotografía tridimensional*, llevada a cabo en el CAyC en 1972, representó un hito importante para la fotografía argentina, ya que en ella confluyeron los artistas de la vanguardia junto con los grupos fotográficos experimentales. En la tesis presento esta muestra como ruptura paradigmática con respecto a la fotografía convencional.

Los objetivos principales de la tesis son:

- Analizar y documentar la evolución de la fotografía en Argentina durante el período de 1965 a 1972, centrándome en los acercamientos experimentales que desafiaron y transformaron el género fotográfico.
- Examinar la importancia de dos grupos de artistas, las vanguardias argentinas que trabajaron dentro de los movimientos del pop art y el arte conceptual, y los artistas de los grupos experimentales de fotografía, en la reformulación de la fotografía como medio artístico.
- Evaluar el impacto de la exposición *Fotografía tridimensional* realizada en el CAyC en 1972, en la que se reunieron artistas de las vanguardias y grupos experimentales, con el fin de analizar el modo en que esta muestra marcó una ruptura en la fotografía argentina.

Además, propongo también una serie de objetivos secundarios:

- Investigar la contribución de instituciones como el Instituto Di Tella y el CAyC a la promoción de la experimentación artística, con especial atención en el uso de la fotografía
- Examinar las estrategias desplegadas por Jorge Romero Brest en el Di Tella y Jorge Glusberg en el CAyC en su acercamiento al arte de vanguardia.
- Estudiar la importancia del componente fotográfico en algunas de las piezas más relevantes de la vanguardia argentina.
- Analizar la manera en que los grupos experimentales desafiaron las normas convencionales de la fotografía y abogaron por la institucionalización del género, lo que permite destacar su posición radical en contra de los formatos establecidos y las estructuras tradicionales del medio.
- Examinar el trabajo fotográfico de los grupos experimentales, mediante un estudio de las exposiciones en las que participaron y una comparación de su obra con la de generaciones anteriores de fotógrafos en Argentina.
- Investigar el germen de *Fotografía tridimensional*, incluyendo sus conexiones con otras exposiciones, y analizar las piezas más innovadoras de la muestra.

1.4. Estado de la cuestión

El problema de la escasez de libros exhaustivos y detallados sobre la historia de la fotografía en Argentina es una cuestión que ha limitado el acceso al conocimiento y la apreciación de este género en el país. A pesar de que la nación del cono sur tiene una vasta tradición fotográfica que abarca más de un siglo, desde los primeros daguerrotipos hasta la fotografía contemporánea, la poca presencia de obras académicas y publicaciones de referencia dificulta la investigación de este importante patrimonio visual y obstaculiza la tarea de historiadores e investigadores que desean profundizar en su evolución, sus protagonistas y su impacto en la historia del arte²⁷. La situación con respecto a la falta de libros y recursos académicos dedicados este ámbito no es exclusiva de Argentina, sino que se extiende a otros países de América Latina. En toda la región, existen desafíos similares para la documentación y el estudio de la fotografía, que provocan lagunas significativas en la comprensión de esta historia visual.

La situación se complica aún más cuando consideramos que los avances en la producción bibliográfica sobre la historia de la fotografía en Argentina son limitados y no gozan de una amplia difusión. Esta carencia se intensifica cuando nos centramos en las prácticas fotográficas experimentales, un ámbito apenas explorado en la literatura académica y de divulgación. Así, la falta de atención a esta área provoca un vacío en la comprensión de la historia de la fotografía en Argentina que deja en evidencia la necesidad de una mayor atención de la investigación en este campo, ya que estas prácticas experimentales tuvieron un papel crucial en la historia y la diversificación del lenguaje fotográfico en el país.

Dentro de este contexto de escasez de estudios, es fundamental destacar la contribución de algunas publicaciones relevantes. En 1995, la fotógrafa, editora y curadora Sara Facio publicó *La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, libro que marcó el primer intento de analizar la historia de la fotografía en el país sudamericano. Sin embargo, esta obra no hace referencia a los grupos experimentales ni a los artistas que exploraron la fotografía dentro del marco del arte conceptual. Facio adoptó una aproximación tradicional al tema y dedicó un capítulo a lo que ella denomina como "fotografía artística", que abarca desde la fotografía pictórica hasta los grupos

²⁷ Dentro de las escasas publicaciones disponibles, es importante señalar la importante labor de varios investigadores en el campo de la fotografía argentina antigua, abarcando del siglo XIX a principios del siglo XX. Me refiero a: Abel Alexander, Miguel Ángel Cuarterolo, Luis Priamo y Verónica Tell.

fotográficos de la década de los cincuenta, como La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum. Facio se centra luego en la producción del fotoperiodismo, sin dedicar un apartado específico a los acontecimientos de las décadas de los sesenta y setenta. A pesar de estas limitaciones, esta publicación reviste una importancia significativa, pues se trata del primer intento de establecer un canon de la fotografía en Argentina que ha persistido durante un largo tiempo.

Más de quince años después, Valeria González presentó una perspectiva diferente en su obra *Fotografía en la Argentina, 1840-2010* (2011), trabajo que acompañó a una exposición del mismo nombre organizada en la galería ArtexArte. Consciente de las omisiones presentes en el trabajo de Facio, este libro exploró la presencia de la fotografía en movimientos como el arte pop, la performance y el arte conceptual, a través de dos capítulos titulados "El arte pop y la superación del purismo fotográfico" y "La fotografía en el contexto del arte conceptual"²⁸. Sin embargo, estos apartados son relativamente breves, con apenas dos páginas cada uno, y ofrecen una visión general de los temas sin profundizar en ellos.



Fig. 1.4. Carlos Ginzburg, *La dentadura occidental en Fez, Marruecos*, 1980. Colección de J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Del mismo modo, la publicación que acompañó la exposición *Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity*, presentada en el Getty Museum en 2017, buscó expandir la noción antes limitada de la fotografía, en tanto incorporaba una sección dedicada a las prácticas conceptuales titulada "El gesto estético". El conjunto de obras que componía dicha sección se centraba en el análisis de piezas fotográficas que empleaban el señalamiento de eventos como

una herramienta artística. En este marco se destacaban figuras como Alberto Greco, Edgardo Vigo, Liliana Porter, Carlos Ginzburg (fig. 1.4), Nicolás García Urriburu, Osvaldo Romberg, Jaime Davidovich y Leandro Katz. El ensayo que acompañaba a esta sección, titulado "Putting the Body: Captured Gestures, Persistence, and Drift" (Poniendo el Cuerpo: Gestos Capturados, Persistencia

²⁸ Al referirse al arte pop y conceptual y su relación con la fotografía, Valeria González afirma que "el primer modelo de una historia de la fotografía artística argentina, que debemos a la labor pionera de Sara Facio, no incorporó en su relato este tipo de experiencias". GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina, 1840-2010*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011. p. 8.

y Deriva), escrito por Ana Longoni y Natalia Fortuny, examinaba las obras de estos artistas, sin profundizar en la investigación del impacto de las prácticas conceptuales en el contexto de la región. A pesar de esto, la publicación representó un avance hacia la inclusión de otros acercamientos en la comprensión de la fotografía en Argentina.

Por otro lado, si hacemos una revisión de las principales publicaciones sobre historia de la fotografía latinoamericana en general, la situación es similar a la argentina. Las fotografías relacionadas con las prácticas conceptuales o los grupos experimentales no han sido incluidas en la construcción del canon de la disciplina. De hecho, el concepto de “fotografía latinoamericana” es una noción relativamente reciente, que surge como formulación cohesiva de la región con el primer coloquio de fotografía latinoamericana llevado a cabo en 1978 en la Ciudad de México²⁹. No obstante, no es hasta los años noventa, y principalmente desde Estados Unidos, cuando se comienza a abordar como tema de publicaciones y exposiciones, siempre bajo una mirada convencional. Así, los primeros dos libros que emprendieron la labor de generar una historia de la fotografía latinoamericana siguieron un acercamiento tradicional que implicaba la exclusión de las prácticas conceptuales y de las vanguardias artísticas. Tanto Erika Billeter en *A Song to Reality: Latin American Photography, 1860-1993* (1998) como Wendy Watriss con *Image and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994* (1998) obviaron que en América Latina existió una producción que se alejó del foto-documentalismo y de la fotografía artística enraizada en lo moderno.

A partir de la década del 2010, y al igual que lo acontecido en Argentina, se observa un cambio, que conllevó la inclusión de una variedad más amplia de estilos fotográficos, especialmente a través de exposiciones y sus correspondientes catálogos. A este respecto, cabe destacar las muestras en las que participó el curador y galerista Alexis Fabry durante este período. Un ejemplo notable de esta apertura se reflejó en la exposición *América Latina Photographs, 1960-*

²⁹ Mónica Villares Ferrer argumenta que “antes de 1978 no existía la “fotografía latinoamericana”, no porque no existiesen en los países al sur del Río Bravo seguidores de Daguerre, sino porque la junción entre ambos términos como medio de comprensión para la producción fotográficas del subcontinente, con cualidades particulares, no había sido propuesta, y la tentativa de entender ese producto *imagético* como parte de una evolución histórica tampoco había sido emprendida”. Para Villares Ferrer el cambio acontecerá con el primer coloquio latinoamericano de fotografía llevado a cabo en México en 1978. VILLARES FERRER, Mónica.: “Hecho en Latinoamérica: La invención de la ‘Fotografía Latinoamericana’”, *Revista Sures*, n. 7, 2016. <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/download/404/461> (fecha de consulta: 19/02/2024)

2013, organizada por la Fundación Cartier en París en 2013 y comisariada por Fabry junto con Ángeles Alonso Espinosa, Hervé Chandès, Isabelle Gaodefroy, Leanne Sacramone e Ilana Shamoon. La muestra integró algunas obras producidas durante las décadas del setenta y principios de los ochenta de artistas conceptuales argentinos que son parte de la investigación de esta tesis, como Luis Pazos, Carlos Ginzburg, Juan Carlos Romero, y León Ferrari, junto con creadores de producciones similares de otros países latinoamericanos. Entre ellos: Anna Bella Geiger y Leticia

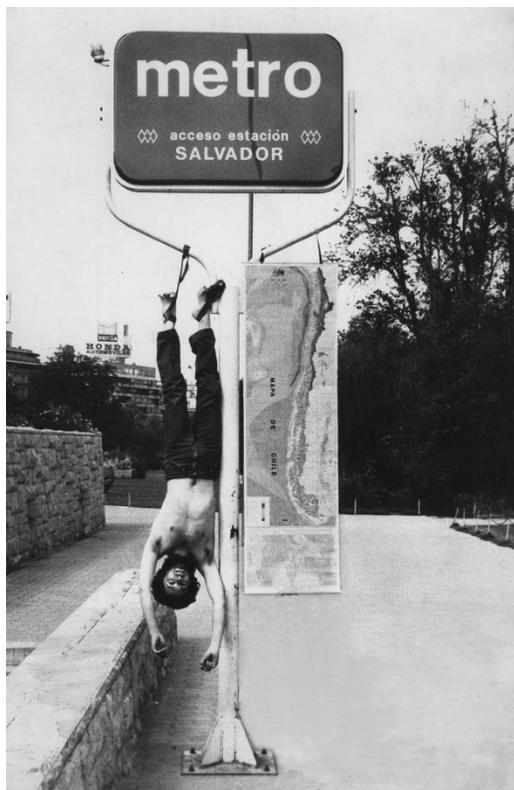


Fig. 1.5. Elías Adasme, “A Chile”, *Acciones de arte*, 1979-1980. Colección de Fundación Engel, Chile.

Parente de Brasil, Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn y Elías Adasme de Chile (fig. 1.5.), Claudio Perna de Venezuela, Ever Astudillo de Colombia, Luis Camnitzer de Uruguay y Felipe Ehrenberg de México.

Sin embargo, es preciso señalar que los proyectos liderados por Fabry, basados generalmente en colecciones existentes, ya fuesen privadas o institucionales, carecían de rigor académico en los textos de sus libros, por lo que se perdió la oportunidad de hacer un análisis comprensivo de la introducción de prácticas experimentales y su impacto en la historia de la fotografía latinoamericana. Además, los temas en los que se dividían las exposiciones a menudo resultaban superficiales, como se evidencia en el caso de *América Latina Photographs, 1960-2013*, donde se abordaron conceptos amplios como territorio, ciudad, resistencia, memoria e identidad, y revuelta(s)³⁰. Nuevamente,

estos acercamientos poco complejos, basados en temas abiertos y en aspectos formales de las imágenes, no permitieron un estudio abarcador de las formas en que el arte conceptual se introdujo en el ámbito de la fotografía. Los siguientes proyectos de Fabry, todos ellos cocomisariados junto

³⁰ En referencia a la forma en que la fotografía latinoamericana fue presentada en las exposiciones de Alexis Fabry, Juliana Robles ha comentado que “incurrió en una *desdefinición* de las prácticas específicas de producción y *discursivización* de la fotografía en marcos sociales particulares, llegando incluso a rayar en el literalismo evidente de sus ejes y reiterando lecturas estereotipadas del denominado arte latinoamericano”. ROBLES, Juliana.: “Retóricas expositivas en la construcción de imaginarios sobre la fotografía latinoamericana” en ROBLES, Juliana, CASTILLO, Miguel Ángel, GAMARRA, Maira y MAGRIN, Natalia (eds.): *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, Cdf Ediciones, 2021. p. 30.

con María Wills, siguieron formulas muy similares a las planteadas en *América Latina Photographs, 1960-2013*³¹.

Desde Estados Unidos, la exposición *The Matter of Photography in the Americas*, realizada en el 2018 por Natalia Brizuela y Jodi Roberts en la universidad de Standford, mostró el cambio que se venía fraguando a través de las presentaciones más abiertas a la disciplina. La exposición exploraba “la prominencia de la fotografía como el medio por excelencia en el panorama de los medios modernos y las economías globales”³² y planteaba preguntas acerca de la materialidad de la fotografía. El proyecto examinaba al mismo tiempo los avances tecnológicos que habían posibilitado la transversalidad geográfica de la fotografía, así como el efecto de la proliferación de las imágenes de prensa en el entendimiento de los hechos históricos. Como las propias autoras recalcan, para responder a estas cuestiones, la exposición se aventuró a incluir obras que utilizaban la fotografía en formatos no convencionales o que incluso no eran fotografías en sí mismas, pero tenían como base conceptual imágenes fotográficas³³. En el texto escrito por Natalia Brizuela para el catálogo, “What’s the matter with photography?”, un juego de palabras en inglés que se traduce simultáneamente como ¿qué pasa con la fotografía? o ¿cuál es la materia de la fotografía?, la autora incluyó un apartado sobre las nociones de desmaterialización del arte llevadas a cabo por artistas argentinos conceptuales a mediados de los sesenta y su uso de la fotografía. Junto con lo escrito por Valeria González, se trata de los únicos textos que hacen referencias breves a la obra de estos artistas desde el punto de vista fotográfico.

Alejado de la mirada exclusiva de la fotografía, en las últimas dos décadas ha habido un importante esfuerzo de investigación en torno al trabajo realizado por los artistas y las principales instituciones en Argentina durante los años sesenta y setenta. Si bien estos proyectos no han tenido como eje el análisis del uso de la fotografía por parte de estos artistas, las publicaciones y artículos ayudan a contextualizar y entender el proceso de creación de las obras presentadas en esta tesis.

³¹ Otros proyectos relevantes de Alexis Fabry son: FABRY, Alexis y WILLS, María.: *Urbes Mutantes, 1941-2012. Latin American Photography*. Barcelona, RM Verlag, 2013. FABRY, Alexis y WILLS, María.: *Latin Fire: Otras fotografías de un continente. Colección Anna Gamazo de Abello*. Madrid, La Fábrica, 2015. FABRY, Alexis y WILLS, María.: *Pulsions Urbaines L’Amérique Latine en Mouvement, 1962-2017. Collection Leticia et Stanislas Poniatowski*. Paris, Toluca Editions 2017.

³² BRIZUELA, Natalia y ROBERTS, Jodi.: *The Matter of Photography in the Americas*. Stanford, Stanford University Press, 2018. p.10.

³³ Entre los artistas conceptuales de los setenta que participaron en esta exposición estaban: Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Cildo Mereiles, Leticia Parente, Hudnilson Jr., Paulo Bruscky, Waldemar Cordeiro, Alfredo Jaar, Liliana Porter, Claudio Perna, Catalina Parra, Lotty Rosenfeld, Mónica Mayer, Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Lourdes Grobet, Elías Adasme, Alberto Greco y Álvaro Barrios.

En este ámbito, es preciso señalar la labor realizada primero por las académicas Ana Longoni y Andrea Giunta, y más recientemente, por María José Herrera y Mariana Marchesi, así como el trabajo de curaduría de exposiciones de Rodrigo Alonso.

Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta (2001) de Giunta fue la primera publicación en hacer un estudio documentado y detallado, así como una revisión crítica de los procesos que se desarrollaron en los años sesenta en Argentina. La autora se centró en “analizar las formas que los proyectos de internacionalización del arte argentino y de la vanguardia artística asumieron en los años sesenta”, y desplegó especial interés en posicionar esta década desde la perspectiva de los debates culturales y la situación política de la época³⁴. El análisis realizado en torno al Instituto Di Tella bajo la dirección de Jorge Romero Brest en este libro ofrece nuevas perspectivas y amplía lo investigado anteriormente de manera substancial.

Por otro lado, el trabajo de Ana Longoni ha abarcado también la producción artística de la década del setenta con libros como *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, publicado junto con el académico Mariano Mestman en 2000, obra que amplió después en *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (2014) para abarcar también lo acontecido hasta 1976. Además, Longoni ha realizado una labor relevante en la investigación de la obra del pensador Oscar Masotta, figura clave en la introducción de las ideas estructuralistas en el ámbito de la vanguardia argentina que tuvieron un impacto significativo en el trabajo de los artistas conceptuales. En su publicación *Oscar Masotta. Revolución en el arte: Pop Art, Happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (2017), Longoni recopiló los textos más importantes del autor argentino, haciendo un análisis bastante completo de su pensamiento.

Las investigaciones de María José Herrera y Mariana Marchesi se han centrado particularmente en lo acontecido en el CAyC y en la obra de los artistas que expusieron en este centro. En 2013 realizaron la exposición *Arte de sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, acompañada de una publicación con diversos textos académicos. El trabajo se centró en revisar la formación y consolidación de la noción de “arte de sistemas” y las estrategias usadas en la internacionalización del proyecto. Se trata de la publicación más completa sobre lo

³⁴ GIUNTA, Andrea.: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001. pp. 21-22.

acontecido en este centro de vanguardia y, aunque su estudio no tiene como eje la fotografía, la presencia de este medio se destaca entre las piezas presentadas en la exposición.

Asimismo, en los últimos quince años, Rodrigo Alonso ha liderado una serie de muestras, cada una acompañada de publicaciones, que han llevado a cabo una reevaluación importante de los eventos ocurridos en las décadas de los sesenta y setenta, con un interés particular en la obra de los artistas conceptuales. En su publicación *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975* (2011), Alonso no solo incluyó ensayos redactados por académicas como Cristina Freire y Andrea Giunta, sino que también incorporó una selección de documentos textuales de la época que fueron fundamentales, procedentes de Argentina y de otras partes del mundo. Así, la combinación de trabajos de destacadas figuras como Lucy Lippard, Lawrence Alloway y Mel Bochner con las ideas planteadas por Jorge Glusber, Edgardo Vigo y el Grupo de los Medios permite esclarecer la interconexión entre las propuestas desarrolladas en Argentina y los acontecimientos en el ámbito internacional. Por otra parte, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s. Writings of the Avant-garde* (2004), editado por Inés Katzenstein, se destacó también como una valiosa compilación de textos sobre el arte de los años sesenta. Esta antología proporcionó un conjunto significativo de fuentes primarias, incluidos manifiestos, cartas, conferencias e información sobre proyectos, los cuales han enriquecido la comprensión de este período artístico.

Los ámbitos académicos estadounidenses han mostrado un interés creciente por las vanguardias argentinas, un fenómeno acontecido principalmente en los últimos diez años. Investigadores como Daniel Quiles han trabajado extensamente sobre varios artistas argentinos como Roberto Jacoby, mientras que Luis Camnitzer y Alexander Alberro han realizado estudios relevantes sobre las prácticas conceptuales en Latinoamérica, incluyendo Argentina. Más recientemente Elize Mazadiego se ha centrado en la noción de desmaterialización en el arte argentino de los sesenta y ha estudiado en profundidad su contexto histórico³⁵.

En lo que respecta a las investigaciones específicas sobre los artistas que forman parte de esta tesis, la disponibilidad de información varía significativamente. Algunos de ellos cuentan con varios libros y exposiciones monográficas que analizan su obra en detalle. Sin embargo, en otros

³⁵ QUILES, Daniel.: "Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History", *Art Journal* (New York), 2014, Vol. 73 (3), pp. 38-55. ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999. CAMNITZER, Luis.: *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas, 2007. MAZADIEGO, Elize.: *Dematerializacion and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968*. Leiden, Brill Rodopi, 2021.

casos, especialmente en lo que respecta a los artistas que participaron en grupos experimentales de fotografía, la información es prácticamente inexistente. Por ejemplo, Fernando Davis, en colaboración con Ana Longoni, ha llevado a cabo investigaciones exhaustivas sobre varios de los artistas vinculados con el Instituto di Tella y el CAyC, como Horacio Zabala, Luis Pazos y Juan Carlos Romero. El trabajo de Longoni sobre Roberto Jacoby, plasmado en la publicación *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: Acciones, conceptos, escritos* (2011), es una fuente importante de textos de la época escritos por el propio artista. Sin embargo, ninguna de estas publicaciones ha realizado un análisis específico sobre el uso de la fotografía dentro de la obra estos creadores, con la excepción del libro de María José Herrera centrado en el trabajo de Jorge Pereira, titulado *Insurrecto: Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro* (2016), que aborda de manera extensa su producción como fotógrafo, incluyendo manifiestos y textos del propio artista.

Como se ha mencionado anteriormente, la disponibilidad de información bibliográfica relacionada con los grupos experimentales de fotografía es notablemente limitada. No obstante, es fundamental destacar el proyecto expositivo y el libro titulado *La unión hace la fuerza* (2018), de Rodrigo Alonso. Este trabajo ofrece un estudio profundo de la obra de los grupos fotográficos en Argentina, un análisis que comienza en los años cincuenta con La Carpeta de los Diez y repasa el proceso de legitimación de la fotografía como forma artística en Argentina, a través de la existencia de grupos fotográficos. En particular, el autor dedica una sección rica y bien documentada, con manifiestos y referencias a exposiciones, al Movimiento de Grupos Fotográficos. La exposición organizada por Alonso sobre este tema marcó un hito al reunir obras de los fotógrafos experimentales, algo que no ocurría desde sus últimas muestras antes de que estos grupos desaparecieran a principios de la década del setenta.

En el mismo año en que Alonso presentó su proyecto, José Antonio Navarrete publicó *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos, 1925-1970* (2018). El libro, que reúne textos históricos seleccionados por el autor con el propósito de compilar el pensamiento sobre la fotografía generado en América Latina, incluye la declaración de principios redactada por el Movimiento de Grupos Fotográficos para su exposición en la galería Lirolay en 1970, así como el manifiesto “Un arte de los medios de comunicación” de los artistas conceptuales Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. Esta inclusión demuestra un cambio en el acercamiento a la historia

de la fotografía, ya que reconoce la importancia de este período de la producción argentina y lo revela como un momento clave en la evolución de la fotografía en la región.

Finalmente, es importante destacar el interés de una generación de investigadores más jóvenes por la producción de fotografía experimental. Juliana Robles de la Pava en su tesis defendida en 2023, *Espesuras técnicas: materialidad, experimentalismo y abstracción fotográfica en la Argentina (1960-2000)*, examinó el trabajo de varios de los fotógrafos que fueron parte de los grupos experimentales, y los incorporó así en la genealogía de artistas que exploraron la abstracción a través de este medio.

En resumen, la escasez de obras detalladas sobre la historia de la fotografía en Argentina y América Latina, especialmente en lo que respecta a las prácticas conceptuales y experimentales, se convierte en un desafío persistente para los investigadores. A pesar de esta carencia, se han realizado avances significativos en la última década, con proyectos expositivos y publicaciones que han comenzado a interesarse en áreas anteriormente poco exploradas. Curadores como Rodrigo Alonso y José Antonio Navarrete, junto con investigadores como Andrea Giunta, Ana Longoni, María José Herrera, Mariana Marchesi y Fernando Davis, han contribuido con su labor a llenar los vacíos en la historiografía de la fotografía en Argentina. Si bien aún queda mucho trabajo por hacer, estos esfuerzos representan un paso importante hacia una comprensión más completa y enriquecedora de la historia visual y artística de la fotografía en la región. La fotografía conceptual y experimental, durante largo tiempo marginadas, están emergiendo lentamente como un aspecto fundamental en la narrativa de la fotografía latinoamericana, lo que fomenta una apreciación más inclusiva de la disciplina.

1.5. Metodología

En el abordaje de la producción fotográfica en Argentina, mi enfoque metodológico se ha fundamentado en gran medida en las teorías relacionadas con el campo de los estudios visuales, las cuales exploran la construcción social de la experiencia visual. De esta manera, las reflexiones y aproximaciones de pensadores e historiadores del arte como Michael Baxandall, William John Thomas Mitchell y Norman Bryson, han sido una guía esencial. Sus teorías me han aportado perspectivas clave para el análisis de la producción fotográfica, lo que me ha permitido interpretar las obras enriqueciéndolas con la investigación de su contexto social, cultural y político.

El trabajo de W.J.T. Mitchell, presentado a través de publicaciones como *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) y, sobre todo *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), ofrece un marco teórico denominado por el autor como “the pictorial turn” (giro visual), en el que las imágenes cobran relevancia y la atención se desplaza de la predominancia del lenguaje hacia la importancia de éstas³⁶. Utilizando esta noción, mi estudio se acerca a la fotografía como un lenguaje visual primordial y examina la manera en que las imágenes pueden comunicar significados de manera única. Mitchell introduce también la noción de iconología como una vía para abordar la comprensión de las imágenes. A través de la iconología, el historiador explora la forma en que la imagen se relaciona con nociones de representación, imaginación, percepción, semejanza e imitación. La aplicación de la iconología en el contexto argentino enriquece el análisis de las fotografías, ya que considera como parte importante para su interpretación la historia visual, los códigos y las convenciones que subyacen en las imágenes. Mitchell señala también que, a pesar de vivir en una era de profusión de imágenes, aún no comprendemos completamente qué son y cómo funcionan. La tesis usa la idea de la incertidumbre en relación con las fotografías, cuestionando la forma en que la falta de una comprensión completa de las imágenes influyó en la producción y recepción de fotografías en Argentina durante el período en cuestión.

Por otro lado, aplico también las aproximaciones del historiador del arte británico Michael Baxandall sobre lo que él denomina como “el ojo de la época” para analizar la forma en que la fotografía experimental fue percibida y comprendida por la audiencia contemporánea³⁷. Así como Baxandall se centró en la relación entre el lenguaje y la percepción visual en sus estudios, en esta tesis he explorado la manera en que la crítica y en la documentación relacionada con las prácticas experimentales de fotografía, influyeron en la percepción y apreciación del medio. Mi estudio analiza términos y conceptos específicos utilizados en el período, como el arte de sistemas, para entender cómo se convirtieron en elementos clave para comprender y valorar las obras fotográficas.

El énfasis del trabajo de Baxandall en la forma en que la cultura y el conocimiento de los espectadores en diferentes momentos y lugares afectan su percepción de las obras de arte,

³⁶ MITCHELL, William John Thomas.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986. MITCHELL, William John Thomas.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

³⁷ BAXANDALL, Michael.: *Painting and experience in fifteenth century Italy; a primer in the social history of pictorial style*. Oxford, Clarendon Press, 1972.

constituye un concepto esencial en esta tesis. En consecuencia, abordo extensamente la situación sociopolítica del país y su ambiente cultural. La perspectiva de Baxandall destaca la idea de que la interpretación y apreciación del arte por parte de los individuos está intrínsecamente vinculada al contexto más amplio en el que se encuentran. Al examinar a fondo las condiciones sociopolíticas, mi objetivo es desentrañar las capas de influencia que dieron forma a la recepción y comprensión de las obras fotográficas en Argentina. La compleja interacción entre el entorno cultural, las dinámicas políticas y la conciencia del público, se convierte en un punto clave para entender las sutilezas del arte fotográfico del período.

Un grupo adicional de pensadores ha enriquecido las aproximaciones utilizadas en esta tesis proporcionándome herramientas metodológicas que permiten abordar la producción fotográfica argentina desde una perspectiva temporal no lineal. Entre estos académicos, las teorías del historiador del arte Hal Foster han demostrado ser especialmente valiosas. En su obra *The Return of the Real: The Avant-Garde at the Turn of the Century* (1996), Foster sostiene que las vanguardias artísticas resurgen al reposicionar sus prácticas en la época contemporánea. Esta visión desafía la corriente que se centra en el concepto de progreso en el que la historia del arte avanza de manera continua hacia nuevas propuestas.

En el contexto latinoamericano, específicamente, Néstor García Canclini ha introducido la noción de "heterogeneidad multitemporal" para explicar la convergencia entre formas de expresión modernas y tradicionales³⁸. Su enfoque no se limita a concebir la producción artística y cultural desde la perspectiva del desarrollismo, sino que destaca las tensiones y contradicciones generadas debidas a la convivencia de impulsos. Este marco teórico, centrado en la idea de lo no lineal, ha enriquecido significativamente mi aproximación a los objetos de estudio, permitiéndome capturar la complejidad y la riqueza de la producción fotográfica al considerar la intersección de diversas corrientes artísticas de diferentes épocas.

Finalmente, las entrevistas realizadas a los artistas han surgido como una herramienta metodológica indispensable en mi investigación. A través de mi participación en un seminario impartido por Natalie Fousekis, directora de The Lawrence de Graaf Center for Oral and Public History de California State University Fullerton, obtuve acceso a los métodos utilizados por la Oral History Association (Asociación de Historia Oral) para llevar a cabo proyectos de historias

³⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

orales³⁹. En este seminario, adquirí los fundamentos esenciales para llevar a cabo este tipo de proyectos, abordando aspectos como la preparación de las entrevistas, la formulación de preguntas y la gestión efectiva de las conversaciones. Aunque la aceptación de la historia oral como un método válido para el estudio de la historia y la historia del arte es un fenómeno que se ha desarrollado tardíamente, su aplicación se torna crucial en situaciones como la presente, donde los artistas están aún vivos, pero el acceso a información sobre su obra es notablemente restringido. En todo caso, me he esforzado por validar la información suministrada por los entrevistados mediante la consulta de documentación adicional.

1.6. Marco teórico

A lo largo de esta investigación, he empleado las ideas de diversos teóricos cuyas contribuciones han sido fundamentales para comprender la producción artística de las vanguardias argentinas en las décadas del sesenta y setenta. Estos pensadores, en su mayoría pertenecientes al campo de la semiótica, el estructuralismo y la teoría de la comunicación, me han proporcionado un marco sólido para analizar las obras, su génesis y su contexto. Entre estos intelectuales se encuentra el filósofo francés Roland Barthes, cuya publicación *Mythologies* (1957), una recopilación de artículos que aparecieron en la revista *Les Lettres Nouvelles*, fue bien recibida por los grupos artísticos de la vanguardia argentina en los sesenta. Su pensamiento sobre el mito como una forma de generar ideologías que se desvían de la realidad y naturalizan ciertos conceptos y creencias proporcionó a los artistas argentinos una base teórica para explorar cómo las imágenes pueden convertirse en portadoras de significados más allá de la mera representación visual.

Asimismo, las ideas de Marshall McLuhan sobre los medios de comunicación y su influencia en la percepción y la cultura fueron especialmente relevantes en el origen de varias obras que presentaron posicionamientos críticos sobre el entorno mediático contemporáneo y su impacto en la sociedad, como aquellas realizadas por El Grupo de los Medios. En *Understanding Media: The Extension of Man* (1964), McLuhan apuntó a las formas en que los medios de comunicación masivos podían cambiar la percepción de las sociedades. Sus análisis sobre los contextos en los que se reproduce la información y las formas en que los nuevos medios pueden alterar y cambiar

³⁹ Página web de Oral History Association [Home - Oral History Association](#) (fecha de consulta: 2/27/2024)

la vida social tradicional fueron también fuente importante para el trabajo de los artistas de la vanguardia con posicionamientos críticos hacia el poder de éstos.

Por otro lado, Umberto Eco, en sus publicaciones sobre semiótica y teoría de la comunicación, como *Apocalittici e integrati* (1964) y *Trattato di semiotica generale* (1975), proporciona herramientas esenciales para comprender la forma en que las imágenes fotográficas pueden transmitir significados más allá de la mera representación visual. Sus conceptos sobre signos, códigos y lenguaje han enriquecido el análisis de la fotografía desde una perspectiva más profunda y ayudan a entender las nociones de arte de sistemas elaboradas por Jorge Glusberg en el CAyC.

La relación entre la fotografía y la realidad, así como el cuestionamiento del valor documental de la fotografía, son temas centrales en esta investigación. El fotógrafo y escritor Allan Sekula, la artista Martha Rosler, la escritora y pensadora Susan Sontag y el historiador y artista Boris Kossoy han contribuido significativamente a problematizar estas cuestiones. Tanto Sekula en su texto "On the Invention of Photographic Meaning" (1982) y Rosler en su escrito "In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)" (1981) han abordado la relación entre la documentación y la percepción a través de la fotografía, mientras que Kossoy, desde una perspectiva latinoamericana, ha investigado las dimensiones ficticias de la fotografía con su publicación *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999). Las reflexiones de Susan Sontag sobre el género fotográfico como un medio que puede minar su propio valor documental y que tiene implicaciones éticas y culturales profundas, presentadas en *On Photography* (1977), son fundamentales para la reevaluación de las obras fotográficas conceptuales. En este sentido, también las aportaciones de Barthes en *L'obvie et l'obtus* (1982) sobre su análisis con respecto de las fotografías de prensa han sido fuente relevante para el análisis de varias de las piezas presentadas en esta tesis.

Al aproximarme a los textos y teorías de la época, he tenido en cuenta las nociones de Carlo Ginzburg y su distinción entre las perspectivas "etic" y "emic"⁴⁰. De acuerdo con el historiador italiano, el observador, que adopta la perspectiva "etic", proporciona datos desde fuera del sistema cultural que está analizando. Este observador se presenta como el acceso al sistema y ofrece

⁴⁰ GINZBURG, Carlo.: "Our Words, and theirs: A Reflection on the Historian's Craft, today" en FELLMAN, Susanna and RAHIKAINEN, Marjatta (eds.): *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method, and Evidence*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012. pp. 97-119.

resultados provisionales o tentativos. Por otro lado, el actor, que se sitúa en la perspectiva "emic", está inmerso en el contexto cultural que se está analizando. Me refiero en este caso a los artistas y pensadores del periodo estudiado.

Bajo las premisas de Ginzburg, el proceso a seguir es hacer una descripción inicial desde la perspectiva "etic" que se va refinando gradualmente a medida que progresa la investigación. El objetivo final es realizar preguntas en "etic" y buscar las respuestas en "emic". En otras palabras, se parte de un enfoque externo y comparativo para comprender el sistema cultural, pero a medida que se obtienen más datos y se profundiza en la comprensión, se busca adoptar la perspectiva interna y específica del contexto cultural estudiado. En palabras del propio Ginzburg: "los historiadores parten de preguntas que usan términos inevitablemente anacrónicos. El proceso de investigación modifica las preguntas iniciales en función de nuevas evidencias, recupera respuestas que se articulan en el lenguaje de los actores y se relacionan con categorías propias de su sociedad, que es completamente diferente a la nuestra"⁴¹.

Ginzburg advierte sobre dos trampas importantes en este proceso. La primera es la "empatía", que implica asumir que entendemos completamente la perspectiva del actor cultural, lo cual puede llevar a una interpretación sesgada. La segunda trampa es la "ventriloquia", que ocurre cuando asignamos nuestras propias palabras y categorías al actor cultural, perdiendo así la autenticidad de su lenguaje y su marco conceptual. Para evitar estos problemas, Ginzburg destaca la importancia de preservar cuidadosamente la diferencia entre nuestras palabras y las del actor cultural, conservando así la integridad y la riqueza de su perspectiva, algo que he mantenido a lo largo de mi investigación.

Por otro lado, quisiera aclarar la utilización a lo largo de esta tesis del término "vanguardias" para describir la producción artística de Argentina durante los años sesenta y setenta. Este uso podría parecer inapropiado a primera vista, ya que generalmente la idea de vanguardia se asocia a los movimientos artísticos originados antes de la Segunda Guerra Mundial. Siguiendo la lógica de la historia del arte occidental y las perspectivas de teóricos como Peter Bürger, Andreas Huyssen y Hal Foster, podríamos considerar más apropiado referirnos a estos movimientos como "neo-vanguardias"⁴². No obstante, es fundamental destacar que los propios protagonistas de esa

⁴¹ *Ibidem.* p. 108.

⁴² BÜRGER, Peter.: *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. FOSTER, Hal.: *The Return of the Real*. Cambridge, MIT, 1996. HUYSSSEN, Andreas.: *After the Great Divide*. Londres, The Macmillan Press, 1988.

época, incluyendo artistas, críticos y curadores, reiteradamente identificaron su trabajo como parte de la vanguardia.

La académica Ana Longoni ha abordado esta cuestión y ha argumentado que los movimientos y producciones experimentales de los sesenta en Argentina pueden legítimamente definirse como parte de la vanguardia. Esto se debe a su ruptura radical con los paradigmas artísticos prevalecientes, tanto a nivel local como internacional, y a la alteración significativa que estos movimientos y sus creaciones supusieron en cuanto a su autonomía, diferenciación y ritmo propio, en contraste con las producciones de otros centros artísticos internacionales⁴³. Por esta razón, la tesis mantiene el uso del término "vanguardias" para describir los movimientos artísticos disruptivos en Argentina acontecidos en los sesenta y los setenta.

Por último, quisiera señalar que, dentro de los múltiples usos de la fotografía, esta tesis se concentra de manera exclusiva en obras en las que la fotografía es un elemento intrínseco de su contenido, abarcando diversos formatos y técnicas fotográficas. En este sentido, se excluyen de la investigación aquellas fotografías cuyo único propósito fue documentar acciones y performances artísticas. Esta decisión teórica se basa en la intención de analizar obras en las que la fotografía se convierte en un medio artístico en sí mismo, explorando cómo los artistas emplean la imagen fotográfica como un componente central de sus propuestas conceptuales y visuales. Al centrarme en este tipo de obras, puedo analizar el modo en que los artistas emplean esta forma de expresión visual para cuestionar y expandir los límites de la fotografía, la percepción y la comunicación en el arte contemporáneo.

1.7. Proceso de trabajo

Como he mencionado previamente, al iniciar mi investigación no había ningún estudio que hubiera abordado de manera crítica y exhaustiva las prácticas fotográficas experimentales en Argentina durante las décadas de los sesenta y setenta. La información disponible estaba dispersa a lo largo de algunos libros monográficos y catálogos de exposiciones sobre el trabajo de varios de los artistas estudiados en esta tesis y que repasaban muy superficialmente los aspectos

⁴³ LONGONI, Ana.: "Drifts of an Avantgarde Scene" en RANGEL, Gabriela (ed.): *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007*. Nueva York, Americas Society, 2007. pp. 56-68.

fotográficos de su producción. En otros casos, se trataba de publicaciones que analizaban lo acontecido en el mundo artístico de Argentina en los años sesenta y setenta sin centrarse especialmente en la fotografía. Ante este panorama, mi interés se orientó a recabar la mayor información posible tanto sobre las experiencias y contextos de la vanguardia argentina, como sobre el trabajo de los artistas involucrados con la fotografía experimental, mediante el empleo de fuentes primarias y secundarias. Para llevar a cabo este proceso, consulté archivos y bibliotecas, también visité estudios de artistas y realicé entrevistas.

Una de las fuentes esenciales para entender lo acontecido son las revistas de la época objeto de estudio. En ellas se dieron las principales discusiones y análisis sobre la fotografía experimental y se publicaron imágenes de obras que hoy en día han desaparecido. En la mayoría de los casos, las muestras no contaron con publicaciones por lo que los artículos en revistas se han convertido en la única forma de acceder a imágenes e información sobre las mismas. En Buenos Aires, me dirigí al Centro de Documentación Espigas, donde tuve la oportunidad de examinar revistas fotográficas, incluyendo *Fotografía Universal*, *Fotomundo* y *Foto Cámara*, así como los catálogos de los salones de fotografía. Además, la biblioteca y hemeroteca del Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino (CIFHA) resultaron relevantes para acceder a revistas fotográficas adicionales. Es importante señalar que no existe un repositorio único donde se puedan encontrar las ediciones completas de estas publicaciones, lo que dificulta el acceso a la información.

Uno de los archivos fundamentales que exploré durante mi estancia en Buenos Aires fue el preservado en la Universidad Nacional Tres de Febrero, que alberga materiales relacionados con la galería Lirolay. En dicho repositorio, pude examinar objetos vinculados con las exposiciones sobre fotografía que fueron organizadas por la galería, como *La fotografía es arte. Grupo fotográfico experimental* (1969), *Fotografía Nueva Imagen* (1970), y *Beta Fotografías* (1970), todas ellas muestras en las que participaron los fotógrafos experimentales. Entre los materiales que encontré en este archivo se incluyeron pósters e invitaciones de las exposiciones que contenían manifiestos escritos por los grupos, los cuales resultaron esenciales para comprender las reivindicaciones de los artistas y entender cómo se presentaban al público.

Otra fuente de información de gran relevancia surgió de las conversaciones que mantuve con los propios artistas y las visitas a sus archivos personales. Un encuentro especialmente significativo tuvo lugar en La Plata en 2019, cuando pude reunir a los artistas Luis Pazos, Jorge

Pereira, Ramón Pereira y Héctor Puppo. Durante varias horas entablamos una conversación en la que revisamos en detalle su trabajo con la fotografía y sus experiencias como artistas durante los años sesenta y setenta. Visité también el estudio de Jorge Pereira, donde el artista no solo me mostró su propia obra, sino que también compartió fotografías realizadas por María Arana, así como pósters y documentos relacionados con las exposiciones del Grupo Experimentación Visual. Durante el mismo viaje fui a los estudios de Jacques Bedel y Leandro Katz, quienes, aunque no forman parte de esta tesis, pero me proporcionaron información importante sobre Jorge Glusberg, el CAyC y la organización de la exposición *Fotografía tridimensional*.

A lo largo del tiempo, mantuve también correspondencia por correo electrónico con otros de los artistas analizados en esta investigación, como Horacio Zabala, quien respondió a diversas preguntas sobre su producción. Además, logré establecer contacto, también por correo electrónico, con Andrés Mendoza, quien, junto con su esposa Yolanda González, fue parte del Grupo Imago. Mendoza me facilitó información sobre su participación en el grupo, así como varios artículos publicados en revistas de la época que resultaron sumamente valiosos para mi investigación. En otras ocasiones realicé entrevistas con los artistas a través de videollamada, lo que me permitió recopilar datos adicionales sobre sus obras, como fue el caso de Luis Pazos.

Es importante destacar que, lamentablemente, en el transcurso de mi investigación, Luis Pazos y Jorge Pereira fallecieron, lo que subraya la urgencia y relevancia de mantener un contacto directo con una generación de artistas que ha sido poco estudiada, pero que aún conserva materiales y testimonios cruciales de una época pasada. La pérdida de estos artistas pone de manifiesto la importancia de preservar sus legados y reconocer la necesidad de documentar y valorar su contribución a la historia del arte argentino.

Dentro de la revisión de textos relevantes producidos en la época, el International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts, Houston, ha sido una fuente invaluable. Este centro alberga más de ocho mil documentos digitalizados sobre arte latinoamericano y latino, lo que ha facilitado en gran medida mi investigación. En su página web no solo encontré diversos materiales relacionados con el CAyC, el Instituto di Tella, Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, sino también documentos fundamentales relacionados con varias de las obras discutidas en esta tesis.

Por último, la biblioteca del Getty Research Institute en Los Ángeles ha sido un recurso clave para acceder a publicaciones. Sus amplias colecciones, junto con el programa de préstamos

interbibliotecarios, me han brindado la oportunidad de revisar la bibliografía sobre la fotografía argentina y las vanguardias de los años sesenta y setenta, así como libros sobre fotografía experimental y conceptual producida en otras partes del mundo⁴⁴. De esta manera, la tesis mantiene una perspectiva amplia que no se limita únicamente a los materiales bibliográficos argentinos, sino que también abarca el análisis y comparación de las producciones de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Además, durante la investigación, y gracias al acceso a materiales en la biblioteca del Getty, logré revisar las teorías filosóficas que tuvieron un impacto en la producción artística de la época, en especial aquellas que influenciaron a los creadores analizados en la investigación, entre ellas las propuestas de Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes y Marshall McLuhan, entre otros. De ese modo, he podido contextualizar las prácticas fotográficas en Argentina con lo acontecido en el medio más allá de sus fronteras y ponerlas en relación con las corrientes de pensamiento que llegaron al país.

La combinación de la revisión de fuentes primarias y secundarias con entrevistas a los propios artistas y visitas a archivos y estudios ha demostrado ser fundamental para la obtención de una visión completa de este complejo período. En última instancia, esta tesis no solo agrega conocimiento al campo de la fotografía experimental en Argentina, sino que también destaca la importancia de documentar y analizar en profundidad las expresiones artísticas que no han sido parte del canon establecido y por tanto no han recibido suficiente atención. Así, esta investigación invita a futuros estudios y exploraciones en este campo y subraya la necesidad continua de reconocer y valorar la diversidad y la innovación en el mundo de la fotografía experimental.

1.8. Organización de la tesis

Con el fin de proporcionar una visión general de las diversas aproximaciones a la fotografía experimental que se dieron en Argentina entre 1965 y 1972, la presente tesis se organiza en tres capítulos que repasan la producción fotográfica desde ángulos, espacios expositivos y movimientos artísticos diferentes. El enfoque en este periodo particular, acotado en siete años, permite un seguimiento detallado de la evolución de la fotografía experimental en lo que se considera un momento crucial en la historia del arte del país, desde los primeros pasos del arte pop

⁴⁴ Todas las citas en estas tesis provenientes de libros escritos en inglés han sido traducidas por Idurre Alonso.

y conceptual en 1965, hasta la consolidación de estos lenguajes artísticos a principios de los setenta.

La estructura de la tesis sigue un hilo cronológico: se concentra primero en las obras con componente fotográfico generadas alrededor del Instituto di Tella entre 1965 y 1968, pasa después a analizar la producción de los grupos experimentales de fotografía entre 1968 y 1972 y finaliza con una investigación sobre el CAyC y su exposición *Fotografía tridimensional* de 1972, evento en el que convergieron los grupos experimentales con los artistas de la vanguardia. Cada capítulo contiene análisis de casos específicos, tanto de obras de arte como exposiciones, lo que permite entender cómo los artistas formularon el uso de la fotografía dentro de las diferentes corrientes o movimientos y la forma en que presentaron sus trabajos.

El primer capítulo, titulado “La vanguardia artística de los sesenta y la fotografía”, se centra en la presencia de la fotografía en la obra de los artistas que estuvieron asociados con el Instituto di Tella y que trabajaron dentro de los parámetros del arte pop y conceptual. Este capítulo sienta las bases de la investigación, en tanto aborda el contexto histórico y cultural del período y expone la convulsa escena sociopolítica que se vivió en Argentina desde el fin del peronismo en 1955 hasta el regreso de Juan Domingo Perón al país en 1973.

La tesis prosigue con una sección que analiza la historia del Instituto di Tella y pone especial énfasis en el papel que su director Jorge Romero Brest tuvo en la introducción del arte de vanguardia y en la concepción de sus exposiciones principales. El capítulo pasa después a analizar los componentes fotográficos de tres obras fundamentales de esta época realizadas por artistas cercanos al Di Tella, comenzando con *¿Por qué son tan geniales?* (1965) de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru. La investigación estudia la conceptualización y la historia de esta pieza, así como sus conexiones con el trabajo del artista Alberto Greco en cuanto al uso del humor y el espacio público. Además, el análisis de *¿Por qué son tan geniales?* se convierte en la base para estudiar el uso de la fotografía dentro de los lenguajes del pop art.

La segunda pieza abordada en esta sección, el *Anti-Happening* (1966) de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, introduce la presencia de la fotografía dentro del arte conceptual. El estudio detallado del *Anti-Happening* funciona para presentar las teorías de la comunicación manejadas por el Grupo de los Medios y examinar la figura de Oscar Masotta como uno de los pensadores principales de la época, promotor de la aparición de las ideas relacionadas con el estructuralismo y la desmaterialización del arte.

Tucumán Arde (1968), la última obra analizada en el primer capítulo, fue una pieza de fuerte contenido político generada por varios artistas que formaron parte de los movimientos de vanguardia tanto en Buenos Aires como en Rosario. Para entender el contexto de su producción, esta sección hace un recorrido por los diferentes episodios de censura acontecidos en el mundo artístico argentino y la creación de otras piezas políticas. Además, en este apartado se realiza un estudio sobre los usos de la fotografía *Tucumán Arde*, en el que se destaca el papel esencial de las imágenes en su conceptualización.

El segundo capítulo de la tesis, titulado “Los grupos experimentales de fotografía”, se adentra en la producción de estas seis agrupaciones surgidas a finales de los sesenta. Para entender su origen, la sección comienza con un análisis de la situación de la fotografía en el país en cuanto a su aceptación y presencia institucional. Primero se concentra en examinar la historia e importancia de los fotoclubes y después repasa la presencia del género fotográfico en los museos, centrándose específicamente en la labor de Hugo Parpagnoli como director del Museo de Arte Moderno. En un siguiente apartado, el capítulo revisa el trabajo de los fotógrafos modernos de la generación anterior como Horacio Coppola, Grete Stern y aquellos que fueron parte de La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum. Se plantea en esta sección la posibilidad de que sus piezas más experimentales fuesen conocidas por los fotógrafos de los grupos.

A continuación, la investigación analiza el trabajo de los grupos, comenzando con dos de sus exposiciones organizadas en de la galería Lirolay: *La fotografía es arte* (1969) y *Fotografía nueva imagen* (1970). Posteriormente la heterogeneidad en la producción de los grupos se revisa a través del análisis temático y formal de las obras del Grupo Beta. La sección final está dedicada al Centro de Experimentación Visual (CEV), el grupo que generó la producción más significativa y abundante. En esta parte se proponen conexiones entre el trabajo del CEV, el mundo del diseño y el arte abstracto en Argentina. Además, se estudian sus relaciones con el fotógrafo Sameer Makarius y los puntos de conexión con las nociones sobre fotografía y experimentación manejadas por László Moholy-Nagy. Los diferentes apartados del segundo capítulo revisan los manifiestos de los grupos, así como los artículos y opiniones aparecidos en la prensa especializada, de esta forma se explora el ideario y las reivindicaciones de estas agrupaciones de artistas y la respuesta a estas reclamaciones desde los círculos fotográficos.

El capítulo final de la investigación examina en detalle la exposición *Fotografía tridimensional*, acontecida en el CAyC en 1972 y en la que participaron tanto artistas de la

vanguardia como los fotógrafos de los grupos experimentales. Con el título “*Fotografía tridimensional. Dos formas de ruptura*”, la sección comienza haciendo un recorrido por la historia del CAyC y las principales ideas manejadas por su director Jorge Glusberg, especialmente su uso de la noción de “arte de sistemas”. El capítulo se centra después en un minucioso análisis de la exposición *Fotografía tridimensional* investigando sus orígenes y su relación con dos muestras presentadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: *Information* (1970) y *Photography into Sculpture* (1970).

En un siguiente apartado, el capítulo se enfoca en las obras que fueron presentadas en la exposición, comenzando por el portafolio de artistas internacionales producido en Nueva York por Lawrence Alloway: *Artists and Photographs*. El análisis de estas piezas permite hacer comparaciones entre la producción argentina y los artistas internacionales que trabajaron también dentro de los parámetros del arte conceptual. Posteriormente, se estudian tres de las obras realizadas por los artistas argentinos para *Fotografía tridimensional*, por un lado, *Volumen*, de Luis Pazos y Juan José Esteves y *Esto no es una fotografía*, de Horacio Zabala y Juan Bercetche, y, por otro lado, la instalación creada por Jorge Pereira, parte del CEV. Cada una de las piezas es analizada en el contexto del trabajo de los artistas, centrándose especialmente en su relación con otras de sus obras de componente fotográfico. El capítulo concluye con una revisión de las críticas a la exposición que aparecieron en la prensa y que destacan el impacto que tuvo la muestra en la comunidad artística.

La tesis culmina con las conclusiones en las que se realiza una revisión de las hipótesis y objetivos que se plantearon al inicio de la investigación. Complementando la bibliografía, se presenta también un apéndice que incorpora la transcripción de dos entrevistas realizadas a los artistas. Asimismo, se incluyen documentos importantes de la época, como los póster-manifiestos de las exposiciones *Fotografía es arte*, *Fotografía Nueva Imagen*, *Fotografía...¿Fotografía?* y la gacetilla informativa de *Fotografía tridimensional*. Estos anexos contribuyen a enriquecer la comprensión y contextualización de los hallazgos presentados.

2. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA DE LOS SESENTA Y LA FOTOGRAFÍA

El periodo que abarca desde 1960 hasta 1970 fue un momento de gran difusión y experimentación artística en Argentina, durante el cual se desarrollaron algunos de los movimientos más influyentes del arte contemporáneo, como el arte conceptual, el pop art, el minimalismo y nuevos géneros como happenings, performances y las entonces llamadas ambientaciones, hoy conocidas como instalaciones⁴⁵. Ciertos aspectos específicos del ambiente cultural de la época en Argentina, incluyendo el apoyo a los artistas más jóvenes de la vanguardia por parte de algunas instituciones y galerías, unido a la presencia y desempeño de figuras clave como Jorge Romero Brest, Oscar Masotta y Hugo Parpagnoli, hicieron que el arte producido durante esta década provocase una verdadera transformación en el mundo artístico. A este respecto, la académica Inés Katzenstein ha apuntado que, “la necesidad de romper con los formatos y canales característicos de la experiencia estética moderna y el sentimiento de urgencia política que dominó los años sesenta fueron experimentados en Argentina con una intensidad inusual. Los artistas argentinos vanguardistas empujaron eufóricamente por cambios de dirección, haciendo de esta década un período de una vitalidad y expansión artística excepcional”⁴⁶.

Además de los formatos tradicionales de la fotografía, como las imágenes documentales o la fotografía moderna, que se venían desarrollando desde la década de los veinte y que siguieron existiendo en este momento, en los sesenta la imagen fotográfica se insertó también en los nuevos lenguajes del arte de vanguardia de la mano de artistas que, dentro del movimiento pop, por ejemplo, utilizaron imágenes tomadas o conectadas con los medios de masas. En otros casos, el medio empezó a ser usado como componente de algunas obras conceptuales. Si tenemos en cuenta las investigaciones que se han realizado sobre la disciplina en estas producciones, estos acercamientos un tanto oblicuos al medio fotográfico, a través de apropiaciones o usando las imágenes como elementos dentro de piezas con otras partes, hicieron que la presencia e importancia de la fotografía en estas obras quedase de cierta forma invisibilizada. Asimismo, el

⁴⁵ Cuando el curador y artista Jorge Glusberg habló del arte producido en esta época subrayaba: “La recodificación argentina del *Pop Art*, las *Ambientaciones* y el *Happening*; el arte de *objetos*; el *Minimalismo* y el *Conceptualismo*, que asoma en las Experiencias del CAV del Instituto di Tella (1967, 1968) y que luego será desarrollado por el grupo CAYC en la década del 70”. Para más información ver: GLUSBERG, Jorge.: “El arte total de Edgardo Giménez” en GLUSBERG, Jorge.: *Edgardo Giménez en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997. p. 15.

⁴⁶ KATZENSTEIN, Inés.: *Listen, here, now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2004. p. 9.

canon establecido de la historia de la fotografía en Argentina, formado sobre todo a partir de exposiciones de visión conservadora en los principales museos y de las investigaciones y publicaciones de la fotógrafa Sara Facio, estuvieron estrictamente vinculadas a la fotografía tradicional, que obvió este otro tipo de obras⁴⁷. Habría que esperar al trabajo de curadores e investigadores como Valeria González y Rodrigo Alonso a partir de 2010 para que comenzasen a plantearse perspectivas más abiertas sobre el arte fotográfico y, aun así, como la misma González afirma, es todavía un tema pendiente de revisión⁴⁸. La primera sección de esta investigación aborda ese vacío académico, en tanto fija la mirada en ciertas obras que transitan entre diferentes géneros artísticos y en las que la fotografía representa un papel importante.

A lo largo de este capítulo se examina el uso de la fotografía dentro de los movimientos de vanguardia que no estuvieron específicamente ligados al mundo fotográfico. Para ello, se han seleccionado tres piezas fundacionales de la historia del arte argentino realizadas en los últimos cinco años de la década del sesenta: *¿Por qué son tan geniales?* (1965), el *Anti-Happening* (1966) y *Tucumán Arde* (1968). El objetivo de esta sección es analizar a la fotografía como un componente fundamental en la producción de algunas creaciones asociadas con el arte pop y el arte conceptual y estudiar de qué manera estas nuevas aproximaciones al medio tuvieron un impacto en las nuevas experimentaciones, sobre todo desde el punto de vista del cuestionamiento ontológico del género fotográfico.

Cada una de estas obras provocó una ruptura con la forma en que el arte se había desarrollado hasta ese momento, y esos cambios incluyeron también un uso particular e innovador de la fotografía. Entre algunas de las novedades planteadas en las piezas está, por ejemplo, la desaparición del fotógrafo como autor material de las obras. Tanto en el *Anti-Happening* como en *¿Por qué son tan geniales?* los artistas que realizaron las piezas no fueron los que tomaron las

⁴⁷ Sara Facio es una fotógrafa, investigadora y curadora argentina que en 1973 fundó, junto con la fotógrafa María Cristina Orive, una de las primeras editoriales en Latinoamérica dedicada a la publicación de libros sobre fotografía llamada La Azotea. La línea editorial de La Azotea se enfocaba sobre todo en libros sobre fotógrafos documentalistas o modernos como Oscar Pintor y Annemarie Heinrich. En 1979 Facio fue una de las fundadoras del Consejo Argentino de Fotografía. Además, desde 1985 a 1998 fue la directora de la Fotogalería del Teatro San Martín. En 1995 Facio publicó el primer libro en Argentina dedicado a hacer una investigación sobre la historia de la fotografía del país en el que en ningún momento se hace referencia a la fotografía experimental que aborda esta tesis. Ver FACIO, Sara.: *La fotografía en la Argentina desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea, 1995.

⁴⁸ En su publicación *Fotografía en la Argentina. 1840-2010* Valeria González incluyó un capítulo titulado “El arte pop y la superación del purismo fotográfico” (pp. 83-84). Se trata de un capítulo corto que no se adentra en analizar profundamente lo sucedido con el movimiento pop, pero da algunas pautas y dice: “si enfocamos el hecho desde la lógica de su propia época parece, no obstante, natural que estas experiencias no hayan sido dignas de atención en la historia de la fotografía argentina”. GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina...* op.cit., p. 84.

imágenes fotográficas que las conformaron, lo que manifiesta un importante cambio de paradigma en la manera en que se utiliza la fotografía. Por otro lado, la forma en que las obras utilizaron los medios de masas, ya fuese para mimetizar su estética o para insertarse en sus mismos circuitos, en ambos casos mediante el uso de la fotografía como recurso de veracidad, es otra característica importante de las tres piezas. A pesar de su originalidad en el uso de la fotografía, los análisis realizados sobre estos tres trabajos no han incluido estudios pormenorizados sobre sus componentes fotográficos, que suelen ser referidos de forma muy superficial.

Para entender el contexto y ciertas particularidades del momento histórico durante la producción de las obras, el capítulo comienza con un análisis de la situación política y social en Argentina durante la época, ya que ésta tendrá un impacto significativo en las expresiones artísticas analizadas. Igualmente se explora el panorama cultural, con especial énfasis en el desarrollo del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella liderado por Jorge Romero Brest, que funcionó como espacio de legitimación del arte y desde el que se promovió la creación de obras que emplearon lenguajes de la vanguardia. Finalmente se examina cada una de las tres obras, se explica su desarrollo y contenido, se las vincula con otras piezas de los artistas y se estudia en profundidad su componente fotográfico. El análisis demuestra que la presencia de la fotografía en algunas de las piezas más relevantes del final de la década del sesenta fue clave en su configuración y posibilitó nuevas formas experimentales de acercamiento al medio.

2.1. Contexto sociopolítico

Mientras que el campo intelectual y artístico durante la década del sesenta se caracterizó por una significativa renovación, en el ámbito político se trató de una época de gran inestabilidad, en cuyo marco se produjeron episodios importantes de represión y censura. El año 1955 fue testigo del derrocamiento de Juan Domingo Perón, quien, desde 1943, había gobernado el país a través de políticas centradas en el desarrollo del mercado interno, la sustitución de importaciones, la concesión de derechos laborales y una búsqueda de hegemonía en el sistema político a partir de un partido fuerte, comandado por un líder poderoso, que contó con el apoyo de las clases trabajadoras y los sindicatos. Un golpe militar encabezado por Eduardo Lonardi, dio inicio a la autodenominada *Revolución Libertadora* (1955-1958), que se caracterizó por una represión violenta del peronismo y por reformas legales y económicas que se orientaron en un sentido opuesto a las del primer

gobierno de Perón (1943-1955). Este régimen militar “no solo proscribió a Perón y su movimiento, sino que además intentó dismantelar los legados sociales del gobierno derrocado, en especial la redistribución de la riqueza en favor de los trabajadores”⁴⁹. En 1956, Lonardi fue sustituido por el general Pedro Eugenio Aramburu, que disolvió el Partido Peronista y puso a la Confederación General del Trabajo (CGT) bajo el control de las fuerzas armadas. Un número importante de líderes sindicales y políticos, al igual que profesores universitarios peronistas, fueron investigados y perseguidos, mientras que los medios de comunicación fueron estrictamente controlados por el gobierno.

Asediado por las dificultades económicas y la presión de la oposición política y los sindicatos, en 1958 el gobierno militar convocó elecciones generales. Arturo Frondizi, representante de la izquierda y con un discurso nacionalista, pero, al mismo tiempo, progresista y muy centrado en el desarrollo económico del país, se convirtió entonces en el presidente con el apoyo del electorado peronista, cuyo líder, estaba proscrito. Su gobierno se centró en alentar una significativa expansión económica que fue en parte dada por la apertura a las inversiones extranjeras, mientras que también implementó una dura represión a las protestas obreras. Sin embargo, los militares mantuvieron siempre reticencias ante Frondizi, debidas a sus acercamientos al peronismo y a algunos gobiernos socialistas y comunistas como el cubano. En 1962, gracias a la actividad de las llamadas sesenta y dos organizaciones sindicales peronistas, candidatos de ese partido triunfaron en las elecciones provinciales, aunque su líder estuviera proscrito. Frondizi enfrentó entonces una grave crisis política y fue finalmente depuesto por los militares.

Tras un breve interinato de José María Guido, en 1963 se convocaron elecciones presidenciales, en las cuales a Perón no se le permitió participar. Arturo Umberto Illia triunfó en las urnas y su presidencia se definió por “el respeto a los procedimientos democráticos, la decisión de no abusar de sus poderes presidenciales y el deseo de no exacerbar conflictos, con la esperanza de que éstos se resolverían con el tiempo”⁵⁰. Para enfado de las cúpulas militares, Illia eliminó las restricciones sobre el peronismo y permitió las manifestaciones en su apoyo. Introdujo, también, el salario mínimo para los trabajadores y destinó un importante porcentaje del presupuesto a la educación. En 1965, el peronismo, que se había establecido a través de diferentes partidos

⁴⁹ MANZANO, Valeria.: *La era de la juventud en Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017. p. 19.

⁵⁰ ROMERO, Luis Alberto.: *A History of Argentina in the Twentieth Century*. University Park, The Pennsylvania State University, 2002. p. 149.

políticos, obtuvo en las elecciones provinciales alrededor de un tercio de los votos. Al mismo tiempo, los militares se organizaron alrededor del general Juan Carlos Onganía bajo la llamada “doctrina de Seguridad Nacional”, propuesta como un mecanismo de intervención de las fuerzas armadas frente a presuntas amenazas al “orden interno”, en particular por parte de la acción política comunista. Illia perdió el apoyo tanto de los sectores más conservadores alineados con los militares, como el de los peronistas, que comenzaron una campaña de difamación en la prensa atacando su falta de personalidad y su lentitud a la hora de actuar.

El 28 de junio de 1966, un nuevo golpe de estado derrocó a Illia. El líder de la sublevación, Juan Carlos Onganía, inició el periodo dictatorial conocido como *Revolución Argentina* (1966-1973), con la proclama de que no había “plazos sino objetivos”. Onganía contó con el beneplácito de muchos, incluidos algunos partidos políticos, así como los empresarios grandes y pequeños. Su dictadura se caracterizó por la censura y represión, principalmente hacia las personas alineadas con una política de izquierda. El gobierno militar disolvió el congreso, abolió los partidos políticos, suspendió el derecho a realizar huelgas y atacó a las universidades, vistas como la cuna del comunismo. “Durante largo tiempo los militares habían considerado la situación politizada de la Universidad de Buenos Aires con profunda aprensión” por lo que decidieron eliminar su autonomía académica⁵¹. El 29 de julio de 1966, en el episodio conocido como *La noche de los bastones largos*, el gobierno intervino la Universidad de Buenos Aires con fuertes medidas represivas. Ante esta situación, un número muy importante de profesores acabaron exiliándose o renunciaron a sus puestos, mientras que los grupos estudiantiles se radicalizaron.

En mayo de 1969, se produjo en la ciudad de Córdoba una insurrección popular, a la que se unieron las protestas estudiantiles universitarias con las sindicales. Los activistas tomaron el centro de la ciudad en un episodio conocido como *el Cordobazo*. Treinta personas fueron asesinadas y alrededor de cuatrocientas fueron heridas en los incidentes. El valor simbólico del hecho fue importante porque demostró la debilidad del gobierno militar y provocó otras movilizaciones similares como *el Rosarizado* (1969) en la ciudad de Rosario, nuevamente en Córdoba en 1971 y en Mendoza en 1972. De esta manera, “luego del Cordobazo se habría operado

⁵¹ POTASH, Roberto A.: *El ejército y la política en la Argentina, 1962-1973: de la caída de Frondizi a la restauración peronista*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994. p. 22.

un cambio en la estructura de oportunidades de un movimiento social”⁵². Al mismo tiempo, comenzaron a aparecer las primeras guerrillas organizadas incluyendo los Montoneros, peronistas asociados con el catolicismo y el nacionalismo, y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), relacionado con grupos trotskistas. En mayo de 1970, los Montoneros secuestraron y asesinaron al expresidente *de facto*, el general Pedro Aramburu, en una escalada de violencia que continuó en los siguientes años.

En junio de 1970, Onganía fue destituido y el general Roberto Marcelo Levingston lo reemplazó. Debido a su incapacidad para manejar la violencia y las protestas, la cúpula militar estaba buscando su salida del gobierno, por lo que se abrió a negociar con los sindicatos y los partidos políticos que buscaban el regreso a la actividad. Sin embargo, las negociaciones con Levingston se frustraron, por lo que fue sustituido por el general Lanusse, quien en 1971 trató de solucionar la situación a través de un proyecto político denominado el Gran Acuerdo Nacional (GAN). El GAN se estableció como un pacto entre todos los partidos para una transición pacífica que finalmente apoyaría la presidencia del mismo Lanusse. El acuerdo fracasó ante el descontento popular y al no contar con el apoyo ni de Perón (todavía en el exilio), ni de ciertos sectores del ejército. Al mismo tiempo, se dieron graves actos de terrorismo de estado como la masacre de Trelew (1971), en la que fueron asesinados dieciséis jóvenes peronistas que estaban presos, y se intensificó la represión de la actividad política por parte de las fuerzas armadas. Finalmente, en 1972, Lanusse convocó elecciones generales y levantó también la proscripción al partido de Perón, quien, tras una nueva ley establecida por Lanusse, no pudo presentarse a las elecciones por haber residido fuera del país durante dieciocho años. Héctor Cámpora, candidato de su partido, ganó ampliamente los comicios y en 1973 se convirtió en el nuevo presidente, hecho que puso fin a la época de la *Revolución Argentina* e inició el regreso del peronismo al poder después de casi dos décadas. Su mandato duró cuarenta y nueve días. El 20 de junio de 1973, Perón regresó a Argentina y Cámpora renunció en julio, lo que hizo posible la realización de nuevas elecciones, que Perón ganó con el 62% de los votos. El 12 de octubre de 1973, Juan Domingo Perón comenzó su tercer mandato como presidente de Argentina.

⁵² GORDILLO, Mónica.: “Protesta, rebelión y movilización: de La resistencia a La lucha armada, 1955-1973” en JAMES, Daniel (ed.): *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Tomo 9. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003. p. 357.

En líneas generales, se puede decir que los vaivenes políticos y sociales no afectaron la pujante economía de Argentina, que desde mediados de los años cuarenta hasta 1975, gozó de un ciclo expansivo, marcado por una fuerte agenda desarrollista y un proyecto modernizador importante, denominado por Oscar Terán como los “gloriosos treinta”⁵³. Esta bonanza económica abarcó también a la esfera cultural del país y su modernización, en parte porque instituciones gubernamentales y privadas fueron constituidas en este momento gracias a la buena disposición financiera, y éstas fueron clave en la formación de los discursos intelectuales y artísticos de la época. Sin embargo, el complejo contexto político tuvo un impacto claro y directo en la producción artística, especialmente en cuanto a la situación que se instauró a partir de la dictadura de Onganía, que provocó la producción de obras con marcado carácter crítico y la posterior persecución y censura de varios artistas.

2.2. Contexto cultural. El Instituto Di Tella como centro de la vanguardia

En 1955, tras el derrocamiento de Perón, el nuevo gobierno se hizo cargo del Museo de Bellas Artes, y designó a Jorge Romero Brest como su director. Nacido en Buenos Aires en 1905, Romero Brest fue un importante crítico de arte y promotor de las vanguardias. A finales de los años treinta, colaboró como columnista el periódico *La Vanguardia*, para después dedicarse a impartir conferencias y cursos sobre historia del arte. En 1947, fundó la revista *Ver y Estimar*⁵⁴. Su trayectoria en el Museo de Bellas Artes buscó expandir y modernizar extensamente la colección a través de la inclusión de nuevos artistas como Raúl Soldi y Emilio Pettoruti, la realización de montajes novedosos de la colección y la organización de exposiciones temporales significativas, incluyendo la primera muestra de arte abstracto en 1960 y la primera exposición de arte neofigurativo en 1963⁵⁵.

En 1956 se inauguró el Museo de Arte Moderno, dirigido hasta 1963 por el crítico y académico Rafael Squirru y posteriormente, hasta 1971, por el también crítico de arte Hugo

⁵³ TERÁN, Oscar.: “Culture, Intellectuals, and Politics in the 1960s” en KATZENSTEIN, Inés.: op.cit., p. 262.

⁵⁴ Entre los muchos libros que escribió se destaca ROMERO BREST, Jorge.: *El arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

⁵⁵ Para más información ver HERRERA, María José.: “Romero Brest en el MBA: la hora de los curadores” en HERRERA, María José (ed.): *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009. pp. 15-29.

Parpagnoli. Mientras los museos se consolidaron en los años sesenta como ejes significativos del arte en Buenos Aires, con personas en su dirección que se interesaron por los nuevos lenguajes, las galerías de arte incluyendo a Bonino, Rubbers, Van Riel y Lirolay, tuvieron también un peso importante en cuanto a la proyección de nuevos artistas y la creación de proyectos expositivos relevantes. Pero si hay una institución clave para entender lo sucedido en la vanguardia artística argentina de la década del sesenta es el Instituto Torcuato di Tella, fundado en 1958, que inauguró su Centro de Artes Visuales (CAV) en 1963 bajo la dirección de Romero Brest. El crítico francés Pierre Restany, tras una visita a Buenos Aires en ese mismo año, se refería al director del CAV en los siguientes términos: “su personalidad, sus contactos internacionales, su apertura a la vanguardia hacen de él uno de los elementos de alto relieve en el mundo de las artes latinoamericanas”⁵⁶.

El Di Tella estaba formado por una fundación privada perteneciente a la familia del mismo nombre, contenía una colección de arte y llevaba a cabo eventos de música y teatro. El CAV organizaba exposiciones, que, en ocasiones, itineraban a otras instituciones, otorgaba becas para que artistas argentinos viajaran al extranjero y convocaba un premio anual de arte⁵⁷. Los tres objetivos fundamentales del CAV eran “enlazar Buenos Aires con centros culturales [en territorio nacional y extranjero], promover el arte argentino y educar y ampliar el público de arte de Buenos Aires”⁵⁸. El Centro combinaba exposiciones de artistas emergentes que trabajaban con las propuestas más vanguardistas del momento con muestras tradicionales que convocaban una gran afluencia de público de artistas como Toulouse Lautrec, Pablo Picasso y exposiciones de arte histórico como el colonial y prehispánico. A diferencia de los museos de la ciudad, el Di Tella tenía acceso a importantes fondos económicos y recibió además financiación extranjera, lo que permitió que tuviese un programa de exposiciones sumamente ambicioso. En definitiva, el Centro de Artes Visuales del Di Tella fue, tal y como ha apuntado Andrea Giunta: “la organización cultural más

⁵⁶ SHAW, Edward (coord.): *Seis décadas de arte argentino*. Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 1998. p. 80.

⁵⁷El Di Tella tenía una significativa relación con los Estados Unidos a través de sus contactos con el Consejo Internacional del MoMA y el Centro de Relaciones Interamericanas, fundado en 1967 con la financiación de Nelson Rockefeller. A través de estos contactos el Di Tella recibía exposiciones y enviaba muestras de arte argentino y conciertos al extranjero. Para más información ver: KING, John.: *El Di Tella*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007. p. 93.

⁵⁸*Ibidem*. p. 82.

dinámica y modernizadora del período”, un espacio que se convirtió además en centro de legitimación de los movimientos de vanguardia⁵⁹.

Los artistas de lo que Marcelo Pacheco ha denominado como “arte nuevo” que trabajaban dentro del arte informalista, el pop art y diferentes vertientes del arte conceptual, incluyendo producciones artísticas relacionadas con arte-objeto, video arte, happenings, instalaciones, arte de los medios y las ambientaciones, estaban ya consolidados dentro de la escena cultural argentina para mediados de 1965⁶⁰. En gran medida, esto fue posible gracias al apoyo del CAV, sus exposiciones y los premios. En 1963, por ejemplo, los premios del Di Tella respaldaron el trabajo de los artistas informalistas Luis Felipe Noé y Rómulo Macció, mientras que en 1964 se premió a Marta Minujín por una obra hecha de almohadas y colchones titulada *Revuélquese y viva* (fig 2.1),



Fig 2.1. Marta Minujín. *Revuélquese y viva*, 1963. Imagen: Archivo de Marta Minujín.

“un habitáculo [...] que invitaba al visitante a desatar su hedonismo, y, literalmente, a revolcarse en la suavidad de la pieza”⁶¹. Las premiadas de 1966, Susana Salgado y Dalila Puzzovio, creaban piezas dentro de los parámetros del pop art, mientras que David Lamelas, que recibió una mención especial ese mismo año, venía enfocando su trabajo entre el pop art y el arte de los medios de masas y las nuevas tecnologías⁶².

⁵⁹ GIUNTA, Andrea.: “Rewriting Modernism: Brest and the Legitimization of Argentine Art” en KATZENSTEIN, Inés.: op.cit., p. 78.

⁶⁰ PACHECO, Marcelo.: “From the Modern to the Contemporary: Shifts in Argentine Art, 1956-1965” en KATZENSTEIN, Inés.: op.cit., pp. 16-28.

⁶¹ DOURRON, Sofía.: “La Menesunda” en NOORTHOORN, Victoria (ed.): *La Menesunda según Marta Minujín*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016. pp. 21-46.

⁶² A pesar de la presencia y premiaciones a obras pop, existía resistencia en contra de este estilo. Según Rodrigo Alonso “sus obras generaban escándalos e indignación. A esto se suma su continua producción de happenings, fiestas e intervenciones urbanas, que incomodan a una crítica y a una sociedad todavía conservadoras”. ALONSO, Rodrigo.: “El arte de la provocación” en GABARA, Esther (ed.): *Pop América, 1965-1975*. Durham, Nasher Museum of Art en Duke University, 2019. pp. 196-197.

A partir de 1966, las empresas que formaban el conglomerado del Di Tella comenzaron a tener problemas económicos, lo que se tradujo en un recorte de presupuesto y en la eliminación del premio al artista extranjero. En 1967, los premios se transformaron, a petición de los artistas, en lo que se denominó como *Experiencias Visuales* y doce artistas seleccionados recibieron el dinero para realizar las obras que formaron la exposición, entre ellos Oscar Bony, Margarita Paksa, Edgardo Giménez, David Lamelas y Pablo Suárez. Las obras presentadas, en su mayoría instalaciones y objetos, oscilaban entre el pop art, el minimalismo, el video arte y el arte conceptual. Cuando en 1968 se volvió a convocar a doce artistas para las *Experiencias* (se suprimió el adjetivo “visuales”), las propuestas, nuevamente, se enmarcaron en los lenguajes artísticos del año anterior, pero en esta ocasión las tensiones políticas del momento, tanto en Argentina como en el exterior, tuvieron un claro impacto en las piezas presentadas⁶³. Esta muestra fue el punto culminante de la década, pues se reunieron las diferentes corrientes de la vanguardia que coexistían en el Di Tella, desde obras e instalaciones relacionadas con el arte pop, a piezas conceptuales de contenido político que se asociaban a ideas sobre la desmaterialización del arte⁶⁴.



Fig 2.2. Destrucción de obras en el Di Tella, 1968. Imagen: Archivos en Uso, proyecto de la Red de Conceptualismos del Sur.

La fuerte represión que se estaba viviendo en el país tuvo consecuencias en la propia exposición, que se clausuró tras la censura del gobierno y la destrucción de las obras por mano de los propios artistas (fig. 2.2). La muestra significó el principio del fin del Di Tella que, bajo recortes de presupuesto, la creciente presión y persecución de la dictadura y las ideas de un cambio de dirección artística de Romero Brest, acabó cerrando sus puertas en 1970. Antes de su clausura,

⁶³ Los artistas que participaron en las *Experiencias* de 1968 fueron: Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, David Lamelas, Margarita Paksa, Roberto Plate, Pablo Suárez, Juan Stoppani, Antonio Trotta y Alfredo Rodríguez Arias.

⁶⁴ RIZZO, Patricia.: “Instituto Di Tella *Experiencias* ‘68” en RIZZO, Patricia.: *Instituto Di Tella *Experiencias* ’68*. Buenos Aires, Fundacion Proa, 1998. pp. 30-71.

Romero Brest convocó una última edición de las *Experiencias* en 1969, dividida en dos partes: *Experiencias I y II*. Las *Experiencias* del 69 no han recibido la misma atención académica que las anteriores ediciones; sin embargo, varias de las obras presentadas por artistas como Luis Pazos, Pablo Menicucci y Hugo Álvarez, formularon algunas de las cuestiones que serán abordadas durante los años setenta por el arte conceptual.

El respaldo del Di Tella a los artistas que estaban desarrollando aproximaciones innovadoras en cuanto a los lenguajes artísticos fue fundamental para su posicionamiento en el panorama del arte argentino y en el exterior. Como han apuntado las académicas Silvia Dolinko y María Amalia García, el centro se confirmó como “el ámbito hegemónico a la hora de pensar los años sesenta”⁶⁵. Aunque la fotografía, como género artístico separado y diferenciado, no tuvo cabida en las exposiciones de la institución, su presencia se puede rastrear a lo largo de diversas obras que se presentaron en las muestras de la institución y que contenían componentes fotográficos. Así, se puede afirmar que la fotografía formó parte también de los nuevos lenguajes de las vanguardias que se venían conformando desde el Di Tella.

2.3. *¿Por qué son tan geniales?*, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, 1965

En 1965 Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, todos ellos artistas involucrados con el Di Tella, crearon un póster panel (una valla publicitaria) que instalaron en la vía pública, en la esquina de las calles Florida y Viamonte en pleno centro de Buenos Aires, lugar donde se ubicaban las principales galerías, bares y cafés del ambiente de vanguardia (fig. 2.3). El póster había sido realizado por un pintor de la agencia publicitaria Meca, empresa en la que trabajaba Giménez como diseñador, sobre un collage fotográfico diseñado por el propio Giménez con fotografías tomadas por José Costa.

⁶⁵ DOLINKO, Silvia y GARCIA, María Amalia.: “Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas” en BALDESARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012. pp. 427-435.



Fig. 2.3. *¿Por qué son tan geniales?*, 1965. Imagen: Archivo de Edgardo Giménez.

La imagen mostraba un retrato de los tres artistas en actitud festiva con las obras que habían expuesto un año antes en la exposición *La muerte*, llevada a cabo en la galería Lirolay. Giménez tenía en frente una especie de muñeco armado con pico, orejas y un halo. Se trataba de una variante de su obra *La Mamoushka operada* (1964), título que hacía una alusión humorística a la Rusia comunista. Era un personaje ensamblado con materiales industriales, plásticos y pieles que combinaba diferentes animales, para dar lugar a una especie de híbrido entre un ave y un oso. Un pájaro amarillo sobrevolaba la extraña figura dándole un toque religioso que recordaba a la iconografía de una Anunciación. A su lado, Squirru, con guantes blancos en las manos, sostenía una bolsa con sangre para una transfusión. En un segundo plano, Puzovio llevaba un vestido de rayas verticales blancas y negras realizado con escayola y que tenía forma de caja de regalo con un agujero en el centro que atravesaba su cuerpo. A su alrededor, papeles o telas de color negro rodeaban la cabeza del artista. Sobre esta escena armada estaba el título de la obra *¿Por qué son tan geniales?* en grandes letras negras y por debajo los nombres de los artistas.

La estética de la valla publicitaria seguía las directrices de los carteles cinematográficos y mostraba a los artistas como si se tratase de grandes estrellas de cine, confiriéndoles un estatus de celebridad. Así, la obra usaba el poder de persuasión y el lenguaje de los medios de comunicación

e “instalaba al acontecimiento del arte en un espacio no diferenciado del que ocupaba el producto industrial” o del entretenimiento en el mundo de la publicidad⁶⁶. Se trataba de un gesto radical de apropiación no solo del espacio publicitario, sino del espacio público también, lo que generaba una transformación artística del paisaje urbano.

Al momento de producir esta intervención, Edgardo Giménez trabajaba como diseñador gráfico mientras incursionaba en el mundo del arte, donde empezaba a despuntar con sus participaciones en el Premio Ver y Estimar (1964-1966) y con exposiciones de pinturas y grabados de estética pop. Creaba también objetos que vendía junto con otros artistas como Juan Stoppani, Susana Salgado y Alfredo Rodríguez Arias en el local *La oveja boba* (1963-1966) y diseñaba pósters usando collages refinados (en numerosas ocasiones fotográficos) e “imaginativos juegos tipográficos” para diferentes instituciones y compañías⁶⁷.

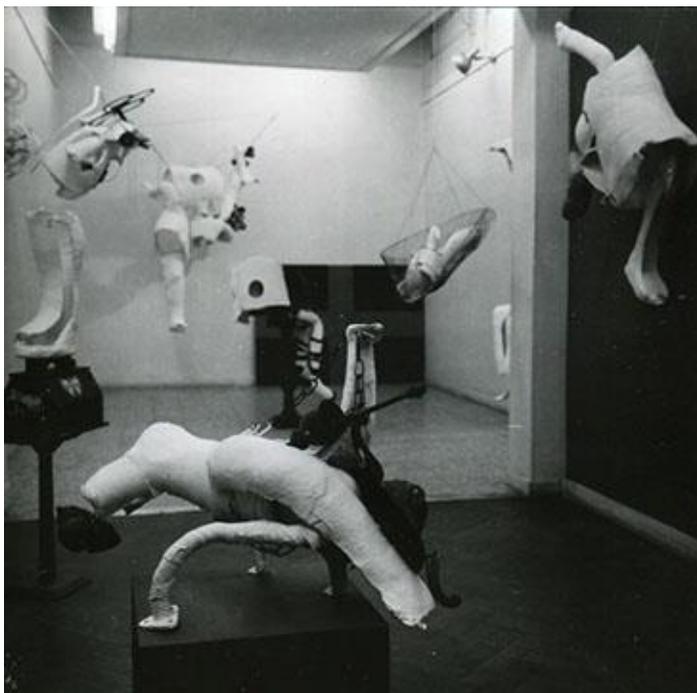


Fig. 2.4. Dalila Puzzovio, *Cáscaras astrales*, 1963. Imagen: Galería Rolf Art, Buenos Aires.

Por su parte, Dalila Puzzovio estudió con el artista surrealista Juan Batlle Planas y con Jaime Davidovich. Se interesó primero por la pintura para enfocarse, a partir de 1963, en la escultura a través del uso de pedazos de moldes de escayola descartados del hospital que denominó como “cáscaras astrales”, con las que exploraba el aura de los cuerpos retenida en los espacios vacíos de los yesos (fig. 2.4). Una de estas esculturas era la que aparecía en la imagen de la valla sobre su cuerpo. El mundo de la moda representó un papel significativo en sus trabajos posteriores,

en los que generó objetos, acciones, pinturas y diseños de vestuario que fueron utilizados en películas. Carlos Squirru, por su parte, tenía una formación artística más tradicional. Había

⁶⁶ BATTISTOZZI, Ana María.: “Arte a la vuelta de la esquina” en GLUSBERG, Jorge.: op.cit., p. 66.

⁶⁷ *Ibidem.* p. 64

estudiado pintura y dibujo en la Student's League de Nueva York con Robert Hale y Tom Fogarthy y sus obras siguieron explorando temas de estética pop desde el formato bidimensional.

No era la primera vez que los tres artistas trabajaban juntos, ya que colaboraban también bajo la compañía *La Siempreviva*, en la que participaban además otros artistas, músicos y bailarines como Marilú Marini y Miguel Ángel Rondano. La compañía realizaba sketches cortos de carácter lúdico en los que el público solía tomar parte. Siguiendo esta línea de trabajo, en abril de 1965 (tres meses antes de realizar la valla publicitaria), organizaron el evento *Microsucesos* en el teatro La Recova, configurado a través de diecisiete happenings cortos que se sucedían uno tras otro y en los que se satirizaba la televisión y su publicidad. En los textos de la época, el evento se describía de la siguiente manera: “El mismo clima de fanfarronada y exotismo intencionalmente banal, más el uso de símbolos de cultura masiva, se hallaba en los ‘microsucesos’: cintas musicales de Rondano donde se intercalan ‘jingles’; Marilú Marini baila ‘Scherezadha’, hay dos botellas enormes en réplica de la naranja *Crush*. Un clima burlón –que está en el origen de nuestro ‘camp’–, un poco surrealista, se combina con los elementos pop, con una intención ‘ambientacional’ y con la construcción de un ‘recorrido’. Los invitados debían pasar a través de laberintos, recorrer un túnel de cartón, caminar sobre almohadones de goma, apartar cortinas de celofán y muñecos de plástico, recorrer una gruta con paredes de papel maché. Edgardo Giménez reparte anteojos de colores y cubos de caldo concentrado. También se reparten zapallos rellenos y empanadas; se tiran naranjas. Rodríguez Arias aparece vestido de monja, y mientras se escucha una voz grabada que pronuncia un sermón religioso, es acariciado por dos manos que salen detrás del telón. Hay también crímenes simbólicos, alegorías exageradas, tortas cremosas y cotillón”⁶⁸.

La aproximación lúdica y surrealista de los *Microsucesos* estaba en consonancia con la iconografía y el espíritu de *¿Por qué son tan geniales?* si bien la participación del público fue tomada desde una perspectiva diferente ya que la pieza se situaba en el entorno urbano y por lo tanto cualquier viandante podía verla. La obra se posicionaba así fuera de los circuitos usuales del arte, como las galerías y los museos, y utilizaba el lenguaje y los materiales de los medios de comunicación masiva, de manera que hacía partícipe a un gran número de personas que no necesariamente tenían relación o interés con el mundo del arte. En este sentido, la pieza borraba

⁶⁸ MASOTTA, Oscar.: “Happenings” en MASOTTA, Oscar.: *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004. pp. 209-210.

los límites entre el arte y la vida, siguiendo una de las premisas más reiterativas del arte desde los años sesenta⁶⁹.

2.3.1. Autopromoción y humor. La relación con Alberto Greco

El artista Alberto Greco se suicidó el mismo año en que *¿Por qué son tan geniales?* apareció en las calles de Buenos Aires, pero la huella de Greco sobre esta obra es discernible, en especial si reparamos específicamente en las características de autopromoción, humor y el uso de espacio público que la pieza de Giménez, Puzovio y Squirru contenía⁷⁰. Greco fue un artista pionero en el uso de prácticas artísticas conceptuales y, como comenta Victoria Noorthorn en la publicación que acompañó su última retrospectiva, “fue un artista central para poder entender las transformaciones que llevaron de la pintura informalista al arte destructivo, al pop, a las acciones conceptuales”⁷¹. Comenzó realizando pinturas abstractas en los años cincuenta, incursionó en la literatura con su libro de poesía *Fiesta*, realizó *ready-mades* y ensamblajes, obras informalistas de carácter orgánico y monocromáticas, pinturas relacionadas con el movimiento de Nueva Figuración y acciones que apuntaban hacia el concepto de arte vivo. Su obra atravesó prácticamente todos los lenguajes de la vanguardia de la época y fue un referente para un buen número de los artistas más jóvenes.

⁶⁹ “Si una de las metas de la vanguardia de los sesenta fue conectarse de una manera más directa con la vida, es decir con las experiencias cotidianas, los medios de comunicación fueron vistos como propicio *material* para lograrlos, dada su naturaleza social. Ellos condujeron a la reflexión artística sobre la comunicación, y sus implicancias sociales en la conformación de nuevos aspectos de la cultura urbana, signada por la industria cultural”. HERRERA, María José.: “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60” en AA.VV.: *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997. pp. 69-112.

⁷⁰ Alberto Greco nació en Buenos Aires en 1931. Tras un breve paso por la Escuela Nacional de Bellas Artes, abandonó sus estudios para formar parte de grupos literarios y de teatro experimental. Entre 1947 y 1948 estudió pintura junto con Cecilia Marcovich, Tomás Maldonado y Lidy Prati. En 1954 viajó a París, donde se desarrolló como artista informalista. Tras una estancia en Brasil, regresó a Buenos Aires en 1959. En 1963, tras ser expulsado de Italia por una obra considerada blasfema, se trasladó a Piedralaves (Ávila), España, donde realizó diferentes acciones artísticas. En 1965 Greco se suicidó en Barcelona.

⁷¹ NOORTHOORN, Victoria.: “Agradecimientos” en GARCÍA, María Amalia y PACHECO, Marcelo E. (eds.): *Alberto Greco ¡Qué grande Sos!* Buenos Aires, Museo de Arte de Buenos Aires, 2016. p.15.



Fig 2.5. Alberto Greco ¡¡Qué grande sos!!, 1961. Imagen: MAMAN Fine Art Gallery, Buenos Aires/Miami.

La relación entre el trabajo de Greco y *¿Por qué son tan geniales?* fue observada desde la misma época de su creación. El pensador Oscar Masotta comentaba al respecto en un texto de 1967: “En cuanto al *Poster Pannel* de Puzzovio, Squirru y Giménez, es evidente que tiene su antecedente en los afiches de Greco. [...] Pero hay una diferencia con Greco. La mofa –más o menos ambigua– el sensacionalismo, aparece ahora realizado sobre material semejante al de un verdadero afiche de publicidad”⁷². Masotta se refería a la acción de Greco de 1961 en la que empapeló de pósters el microcentro de Buenos Aires con la frase “Alberto Greco ¡¡Qué grande sos!!” (fig. 2.5) en grandes letras negras, usando como modelo los posters de anuncios de recitales o bailes. Fue una acción que el artista volvió a realizar en los años siguientes, cada vez que emprendía un viaje fuera de Argentina y también la llevó a cabo en el exterior. En Roma, por ejemplo, llenó las paredes de la ciudad con la misma frase en 1963.

Ana Longoni ha explicado que la obra de los pósters de Greco se generó en paralelo a sus *vivo-dito* y que compartía con ellos el uso del espacio público y “el protagonismo de la firma como construcción de la figura del artista. Recurre a procedimientos y circuitos propios de la comunicación [...] Así dos recursos de enunciación artística tales como la firma y el manifiesto

⁷² MASOTTA, Oscar.: “Happenings” en MASOTTA, Oscar.: op.cit., p. 210.

devienen en Greco artefactos de agitación masiva”⁷³. Los *vivo-dito* fueron acciones en las que Greco señalaba de diferentes formas, ya fuese con carteles o delineando en el suelo con tiza, a personas comunes, espacios, objetos o animales para conferirles de esta manera el estatus de obra de arte. El primer *vivo-dito* lo llevó a cabo Greco en París en 1962, durante una inauguración de una exposición en el Musée des Arts Décoratifs en la que, tras encontrarse con Yves Klein, señaló a dos personas haciendo un círculo en el suelo con bolígrafo alrededor de ellas. Los posteriores *vivo-dito* fueron gestos simbólicos realizados en espacios públicos que lograban dotar a las acciones de una visibilidad mayor. Al igual que *¿Por qué son tan geniales?* los *vivo-dito* estaban fuera de los circuitos artísticos y funcionaban dentro de un sistema local mediante el uso de estrategias de promoción de tipo popular como los carteles pegados en las paredes de las calles.

Giménez y Puzzovio habían tenido una pequeña participación en uno de los *vivo-dito* de Greco, llevado a cabo en la galería Bonino en 1964⁷⁴. En el interior de la galería, en una primera sala se presentaron dos limpiabotas mientras que en la segunda estaban los dos artistas enmascarados, Giménez y Puzzovio. Greco dibujó la silueta de los limpiabotas y se dirigió después a la Plaza San Martín, donde le esperaba el bailarín español Antonio Gades, de quien el artista dibujó la silueta en el suelo después de que bailase una pieza musical con su guitarrista. La colaboración de Giménez y Puzzovio en la acción de Greco pone de manifiesto las conexiones entre los artistas y su conocimiento de las prácticas artísticas realizadas en espacios públicos. De esta manera, *¿Por qué son tan geniales?* puede entenderse como una continuidad en la exploración del acercamiento del arte al público general por medio de tomar los espacios urbanos.

Existe también en los pósters de Greco y la valla publicitaria una aproximación a un humor satírico muy propio de Buenos Aires. En las dos obras los artistas se autodenominan con adjetivos hiperbólicos como grandes (Greco) o geniales (Giménez, Puzzovio y Squirru), de manera que apelan a la idea del artista como un genio superior. En este sentido, Marcelo Pacheco ha descrito algunas de las acciones de Greco como surgidas desde un “cinismo criollo”, que en este caso podría también describirse como una acción que contiene un descaro de índole narcisista, característica estereotípica por la que son conocidos los porteños⁷⁵. En *¿Por qué son tan geniales?* la hipérbole

⁷³ LONGONI, Ana.: “Greco y Masotta en un juego de espejos” en GARCÍA, María Amalia y PACHECO, Marcelo E. (eds.): op.cit., p.102.

⁷⁴ Oscar Masotta describe este *vivo-dito* en uno de sus ensayos. Para más información ver: MASOTTA, Oscar.: op.cit., p. 209.

⁷⁵ PACHECO, Marcelo E.: “Pliegues de un arte porteño” en GARCÍA, María Amalia y PACHECO, Marcelo E. (eds.): op.cit., p. 31.

es inclusive más audaz, ya que la pieza incluye un autorretrato delirante que une la idea de genialidad con la imagen fotográfica a gran escala de los propios artistas junto a sus obras. La pieza daba por hecho que los artistas eran geniales “y sólo se interesaba –y, en consecuencia, interesaba al ciudadano común, al transeúnte– en conocer los motivos de la genialidad”⁷⁶. La respuesta a la pregunta se daba en la imagen a través de las piezas que los artistas presentaban, eran sus propias obras lo que los hacían geniales. Mientras Greco se autodenominaba como grande (utilizaba el verbo en segunda persona, “sos” o eres) con una frase exclamativa, Giménez, Puzzovio y Squirru hacían una pregunta al viandante, haciéndolo partícipe de la obra, pero afirmando al mismo tiempo dentro de la pregunta su genialidad. En ambos casos la frase daba a entender que la grandiosidad de los artistas era una información conocida en el ambiente.

2.3.2. El uso de la fotografía en *¿Por qué son tan geniales?*

La producción de estos tres artistas se englobaba entonces dentro de la estética del arte pop, por lo que no es de extrañar el predominio de la cultura popular y el uso de las imágenes de los medios de masas en las obras, ya que se trataba de características reiterativas del movimiento⁷⁷. No era raro, entonces, que en ocasiones hubiese una utilización de imágenes fotográficas, ya que su presencia era muy común en la cultura comercial de la época. De los tres artistas, era Giménez quien había trabajado con fotografía con anterioridad. Desde principios de los sesenta, utilizaba en su obra publicitaria fotografías, a veces imágenes encontradas, usadas generalmente por medio del

⁷⁶ GLUSBERG, Jorge.: “El arte total de Edgardo Giménez” en GLUSBERG, Jorge.: op.cit., p. 11.

⁷⁷ Sin embargo, es importante aclarar que el pop art desarrollado en Argentina difiere en gran medida del producido en Europa y Estados Unidos. Por un lado, se da en un lugar donde existe una precariedad de circuitos artísticos (no existe el apoyo de grandes galerías e instituciones). Los artistas pop argentinos no utilizan imágenes de las grandes marcas comerciales en sus obras, usan materiales baratos y efímeros, realizan obras monumentales que después destruyen por no poder venderlas o conservarlas. Además, con el tiempo se radicaliza en cuanto a sus aproximaciones formales y políticas. Para más información ver: ALONSO, Rodrigo.: “Un arte de contradicciones” en ALONSO, Rodrigo y HERKENHOFF, Paulo (eds.): *Arte de Contradicciones. Pop, realismo y política*. Brasil-Argentina 1960. Buenos Aires, Fundación Proa, 2012. pp. 24-37.



Fig. 2.6. Edgardo Giménez, *La muerte*, 1964.
Imagen: Archivo de Edgardo Giménez.

collage. En el póster realizado para promocionar la muestra *La muerte* (1964) (fig. 2.6) en la galería Lirolay, por ejemplo, Giménez colocó en el centro una fotografía antigua de una mujer de pelo largo sentada en una silla rodeada de un reloj y gráficos relacionados con cartas astrales y el horóscopo. Bajo ella, el dibujo de un hombre con cuernos de demonio y gafas salía de la fotografía de una especie de caja con una manivela. Los créditos del cartel nombraban a José Costa como fotógrafo, el mismo colaborador usual de Giménez y quien realizó las fotografías en las que se basó *¿Por qué son tan geniales?*. En el póster pervivía “una estética neodadá que

incluye la asociación libre propia del surrealismo, la irreverencia pop y una gran

libertad para hablar de cualquier tema, incluso la muerte”⁷⁸. Si conectamos ambas piezas, podemos apreciar que Giménez aplicó las estrategias estéticas de su trabajo en el mundo de la publicidad y las usó para generar la valla publicitaria. Características como el descaro en el mensaje, los guiños al surrealismo, el lenguaje publicitario y el uso de la fotografía están presentes en *¿Por qué son tan geniales?* poniendo de manifiesto que con el pop art el género fotográfico publicitario traspasó el ámbito comercial para adentrarse en al artístico.

La fotografía tiene una presencia transversal en *¿Por qué son tan geniales?* ya que su uso proviene de la forma en que la pieza fue producida (basada en un collage fotográfico) y por lo tanto mantiene una estética fotográfica, aunque no exista intrínsecamente en ella ningún tipo de proceso de foto-producción, ya que la imagen final fue realizada con pintura. Sin embargo, el

⁷⁸ GIMÉNEZ, Edgardo.: *Edgardo Giménez. Autobiografía. Carne Valiente*. Buenos Aires, ArtDemocracy, 2016. p. 114.

póster se confunde fácilmente con una fotografía debido al hiperrealismo logrado con la transferencia de la imagen a la pintura. En este punto es importante señalar la relevancia de la fotografía en las formas de realización y conceptualización dentro del pop art porque ayuda a entender su papel, como una presencia que pareciera estar en segundo plano, en la base de algunas obras como *¿Por qué son tan geniales?*. Sin embargo, un análisis más profundo de la fotografía como componente en las obras del pop art, revela que su lugar fue más central de lo que pareciera y que su uso dio lugar a una nueva concepción del medio.

En su texto sobre arte estadounidense de los años sesenta, Irving Sandler, hablaba de la fotografía y los grabados como la base de la obra de Andy Warhol y del movimiento pop por extensión: “Una de las innovaciones más importantes de Warhol fue convertir la fotografía comercial y las impresiones gráficas en elemento centrales de su arte”⁷⁹. Según Sandler, esto conllevó la elevación de la fotografía, considerada hasta entonces como un arte menor, al estatus de “high art” en concordancia con géneros como la pintura y la escultura. Aunque existan importantes contrastes entre el desarrollo de pop art y la situación del género fotográfico en Argentina y Estados Unidos (a diferencia de Argentina en este momento la enseñanza de la fotografía comenzaba a tener en Estados Unidos una fuerte presencia en las universidades y su asequibilidad permitía su uso de forma generalizada), el pop art posibilitó en ambos países que se promoviese un desafío de las categorías tradicionales del arte a través del uso de símbolos culturales y comerciales, incluyendo fotografías, que eran fácilmente reconocibles dentro de la cultura popular. De esta forma, diversas pinturas y grabados se convirtieron en reflejos visuales de la fotografía (aunque no se utilizase en ellos directamente técnicas fotográficas) y así, el uso de imágenes fotográficas, común en los medios de comunicación y la publicidad, traspasó a la obra de arte. *¿Por qué son tan geniales?* era definitivamente una pieza solapada con la publicidad y los medios masivos hasta el punto de que no solo usaba su lenguaje estético (incluyendo la fotografía), sino que se insertaba en sus mismos conductos de difusión.

En 1966, Dalila Puzzovio recibió el segundo Premio Nacional Di Tella con la pieza *Dalila autorretrato*⁸⁰ (fig. 2.7). Esta obra siguió aproximaciones muy similares a *¿Por qué son tan geniales?*. Se trataba de una pintura con un retrato que contenía la imagen de la cara de la propia

⁷⁹ BURNS, Nancy Kathryn.: “Executing Photographs. Camera Work during and after Pop Art” en BURNS, Nancy Kathryn.: *Photo Revolution. Andy Warhol to Cindy Sherman*. Worcester, Worcester Museum of Art, 2019. p. 10.

⁸⁰ Ese año el jurado del premio estuvo integrado por Jorge Romero Brest, Lawrence Alloway y Otto Hahn, dos grandes promotores del pop art internacional.



Fig. 2.7. Dalila Puzzovio, *Dalila autorretrato*, 1966.
Imagen: Arte Online.

artista sacada de una fotografía que le había tomado el artista Rubén Santantonín, con el cuerpo de la top model Verushka en bikini, tumbada en actitud sensual sobre la arena. La pintura, de grandes dimensiones (2,23 x 3,65 metros), tenía un marco con bombillas de luces en referencia a los espejos de los camerinos de las actrices o de las vallas publicitarias de Hollywood y se exhibía con almohadones inflables de plástico enfrente. Al igual que la pieza creada junto a Giménez y Squirru, la obra había sido realizada por artistas artesanos del mundo del cine que se dedicaban a pintar carteles publicitarios de películas. Nuevamente subyacía la imagen fotográfica como base de una pieza pictórica y se advertían las referencias irónicas hacia la idea del artista glorificado que se presentaba como una estrella del entretenimiento.

Giménez, por su lado, también siguió usando la fotografía, en su caso de forma directa, a través de autorretratos. En la serie *Afiches* (fig. 2.8) de 1973, por ejemplo, el artista aparecía retratado con fotografías tomadas por Rolando Paiva en una serie de pósters que fueron entregados a mano en las salidas de los cines en las calles Florida y Santa Fe. Los pósters incluían frases provocadoras e irónicas en la parte de abajo como: “Si sos tan inteligente, ¿por qué no sos rico?” o “Es difícil que puedas olvidar esta sonrisa”. Al igual que *¿Por qué son tan geniales?*, la obra era una acción autorreferencial que mostraba a un artista arrogante mirando directamente al

observador, usaba también la estética de la publicidad, incluía un mensaje escrito y circulaba en el espacio público generando confusión sobre su pertenencia al mundo del arte.

Como es observable en el análisis aquí realizado, la fotografía tuvo una presencia relevante en algunas de las piezas más icónicas del pop art argentino. Varios artistas decidieron hacer uso de imágenes encontradas, sobre todo pertenecientes a los medios de masas, mientras que otros utilizaron directamente lenguajes provenientes de la publicidad como base de sus trabajos, incluyendo el uso de fotografías de carácter comercial. Lo que parece claro es que la presencia del medio fotográfico en varias de las obras del movimiento pop es una característica relevante que ayuda a entender la

posterior experimentación en obras, que, al igual que estas piezas, sin ser fotografías estrictamente, contienen un soporte fotográfico.

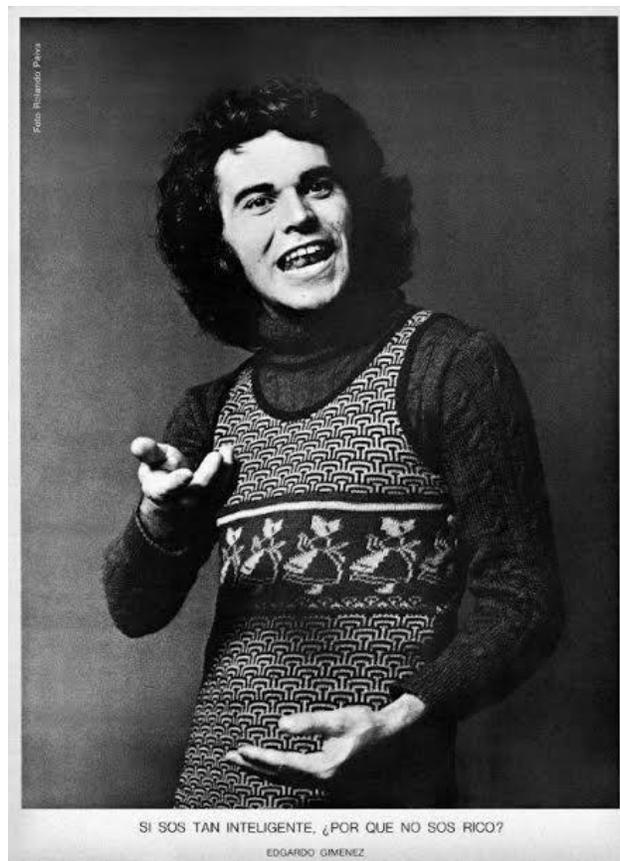


Fig. 2.8. Edgardo Giménez, Serie *Afiches*, 1973.
Imagen: Archivo de Edgardo Giménez.

2.4. El *Anti-Happening*, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, 1966

En 1966, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari llevaron a cabo el *Anti-Happening* también conocido como *Happening de la participación total* y *Happening para un jabalí difunto*. La pieza consistió en enviar a los medios de comunicación una nota de prensa con la información de un happening que nunca había ocurrido. El paquete informativo incluía una serie de trece fotografías tomadas por el artista Rubén Santantonin de personajes reconocidos del mundo de la cultura que habían aceptado a colaborar en la acción, como la artista Lea Lublin, el escritor Manuel Mujica Láinez y el pensador Oscar Masotta. Las fotografías fueron tomadas en lugares relacionados con el ambiente artístico de Buenos Aires incluyendo galerías, bares y viviendas,

como la casa del peluquero Christian, la casa de la familia Walger, el Teatro Avenida, el estudio Galanta, la galería Bonino, la zapatería Norde, el Centro de Artes y Ciencias y el bar Moderno. Todos estos espacios estaban unidos en el imaginario colectivo local de la época al clima de la vanguardia porteña y específicamente a lugares donde podría presentarse un happening. En las fotografías, los retratados actuaban como si participasen en un happening de carácter festivo. Según Jacoby: “En el informe del supuesto experimento decíamos que habíamos invitado a una serie de personajes para todos los gustos, desde Antonio Gades hasta Pichon-Riviere, desde Mújica Láinez hasta Gasalla y Perciavalle –todas figuras destellantes del momento– y que cada uno debía hacer en el happening lo que se le ocurriera. Por último, afirmábamos que Pichon Riviere había decidido analizar las acciones happenistas de todos los otros. Era un metahappening”⁸¹. Se trataba de una de una pieza autorreferencial (fig. 2.9).



Fig. 2.9. Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, *El Anti-Happening*, 1966. Imagen: Archivo de Roberto Jacoby.

⁸¹ LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., pp. 40-41.

Varios medios se hicieron eco de la noticia y publicaron notas sobre ella, incluyendo las fotografías como documentación. El 21 de agosto apareció en el periódico *El Mundo*, el 25 de agosto en la revista *Gente*, el 29 de agosto en *Para ti*, el 19 de septiembre en la revista *Confirmado*, y en octubre en la publicación literaria *El escarabajo de oro*. Dos meses más tarde, los artistas enviaron un segundo comunicado en el que informaban de la falsedad de la noticia, algo que nuevamente fue publicado por la prensa con una nota en el diario *El Mundo* el 30 de octubre. El 23 de noviembre se publicó en *Inédito* una carta de un lector protestando por la experiencia. Los artistas decidieron dar por terminada la obra “cuando hubiesen aparecido los principales artículos aclaratorios de la falsedad de nuestro informe, y alguna reacción que la aclaración hubiera podido causar en el público consumidor de la noticia”⁸². Para finalizar la acción, un sociólogo sistematizó las reacciones que aparecieron en la prensa y se las entregó a los artistas. Para Eliseo Verón, sociólogo y experto en comunicaciones, “el lector se informa que fue informado sobre algo que nunca ocurrió, lo cual implica una reducción al absurdo de información, y por extensión, la imagen insólita de los medios de comunicación de masas funcionando en el vacío”⁸³.

A mediados de 1966, Jacoby, Costa y Escari habían conformado El Grupo de los Medios, una agrupación que tuvo una existencia efímera de apenas un año y que estuvo enfocada específicamente en crear obras en las que los medios de comunicación fueron usados como herramientas de la producción artística. En este sentido el *Anti-Happening* fue una pieza fundacional para el grupo, ya que englobaba las principales premisas manejadas por los artistas. En su manifiesto *Un arte de los medios de comunicación*, escrito en julio de 1966, los tres artistas habían delineado sus ideas principales basándose principalmente en la desmaterialización del objeto artístico y en la creación de la obra dentro del sistema mismo de los medios de comunicación. “A diferencia del pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios; de este modo nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido [...] Una obra que comienza a existir en el momento en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida [...] llevamos así hasta su última instancia las características de los medios de comunicación; la desrealización de los objetos [...]

⁸² *Ibidem*. p. 65.

⁸³ AA.VV.: *Oscar Masotta. La teoría como acción*. Ciudad de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017. pp. 63-64.

se abre así la posibilidad de un nuevo género; el arte de los mass-media, donde lo que importa no es fundamentalmente ‘lo que se dice’ sino tematizar los medios de comunicación”⁸⁴.

Los artistas veían en su obra tres creaciones que se daban en diferentes momentos a lo largo del proceso artístico: la redacción de una información falsa de mano de los artistas (la única parte totalmente controlada por ellos), la transmisión que hacen los medios de la información y, finalmente, la realidad imaginada que construye el receptor ante dicha información aparecida en los medios. De esta manera, los artistas proponían que desapareciese la creación tradicional de la obra de arte como objeto, transformando la transmisión de información y su recepción en la pieza artística. El Grupo de los Medios percibía sus trabajos como una superación de los happenings tradicionales, en sus obras se ampliaba la noción de la obra de arte en cuanto al tiempo, el espacio y la comunicación, y se incorporaba también una noción de colectividad que difería de los happenings en cuanto a que podía hacer partícipe a un público que incluso ignoraba ser parte de la obra.

Uno de los objetivos planteados por los artistas era abarcar un público más amplio y es así como los medios de comunicación se perfilaban como la herramienta perfecta, puesto que, bajo su punto de vista, “los hechos artísticos reales dejan de tener importancia en cuanto a su difusión, ya que solo llegan a un público reducido”⁸⁵. Jacoby pensaba que la pieza llegaría a los millares de personas que leerían la noticia⁸⁶. Así, los artistas decidieron usar los medios como una nueva forma de comunicación masiva de una manera artística, utilizando para ello las articulaciones y herramientas de su propio funcionamiento.

2.4.1. Oscar Masotta

No fue casual que surgiese en este momento un grupo de artistas que utilizaran aproximaciones conceptuales para generar acciones dentro de los medios, puesto que convergían alrededor de la vanguardia de Buenos Aires ideas que integraban el estructuralismo, la semiótica y las teorías sociales y de la comunicación. En ese ambiente, una voz fundamental fue la del pensador, crítico y artista ocasional Oscar Masotta. Nacido en Buenos Aires en 1930, Masotta

⁸⁴ “Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)” en LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p. 50.

⁸⁵ *Ibidem.* p. 40.

⁸⁶ MASOTTA, Oscar.: “Contra el happening” en LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p.71.

realizó estudios de filosofía en la Universidad de Buenos Aires, aunque nunca los finalizó. En un primer momento, su acercamiento a las artes se produjo a partir del mundo literario y la influencia del existencialismo, por lo que su interés se centró especialmente en la obra de Jean-Paul Sartre. Entre 1953 y 1959, fue parte de la revista *Contorno*, una publicación que abordaba la crítica literaria desde la mirada de su contexto social y en la que participaban intelectuales de la izquierda⁸⁷. A partir de los años sesenta, el interés de Masotta se dirigió hacia al estructuralismo, la antropología y el psicoanálisis. Se volcó entonces al estudio de los trabajos de pensadores como Roland Barthes, Umberto Eco, Susan Sontag, Marshall MacLuhan y Jacques Lacan.

Masotta realizaba regularmente charlas y seminarios, primero en el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos Aires que fundó junto al arquitecto Cesar Jannelo en 1964, y después, tras la pérdida de su cargo en la universidad durante la dictadura de Onganía, en el Di Tella, a través del Comité de Adherentes e inclusive en su propio apartamento. Este tipo de actividades públicas son claves para entender la importancia de Masotta en la formación de los pensamientos de los artistas jóvenes a su alrededor. Masotta “introdujo autores y paradigmas teóricos inéditos en el mundo intelectual argentino y los difundió a través de grupos de estudio, conferencias, artículos, exposiciones y otras intervenciones públicas”⁸⁸. Según Eduardo Costa, la idea del *Anti-Happening* surgió después de asistir a una clase impartida por Masotta: “Salimos de una clase de Masotta en el Centro de Altos Estudios de Arte. Él había estado hablando de esas cosas. Jacoby dijo: ¿Por qué no hacemos una noticia falsa? A mi enseguida me encantó”⁸⁹. Jacoby había conocido a Masotta gracias a Costa, quien a su vez se había conectado con Masotta por su trabajo en la revista literaria *Airón*, en la que participaban diferentes personas relacionadas con la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En *Airón* se publicaban artículos sobre la poesía de vanguardia, pero también se analizaban los trabajos de Roland Barthes y Gérard Genette, ambos asociados con el estructuralismo. Jacoby ha denominado al grupo de artistas alrededor de Masotta como “el grupo masottiano” y los definió como “los que estábamos ligados

⁸⁷ La edición facsímil de la revista publicada en 2007 contiene amplia información histórica sobre la misma. VIÑAS, Ismael y David [et. al.]: *Contorno: Edición facsímil*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

⁸⁸ LONGONI, Ana.: “Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los sesenta”, en MASOTTA, Oscar y LONGONI, Ana (ed.): *Oscar Masotta. Revolución en el arte: Pop Art, Happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Mansalva, 2017. p. 19.

⁸⁹ *Ibidem*. p. 70. (nota a pie de página)

sistemáticamente a él en 1965, 66 y 67, viajábamos juntos –yo viajé con Masotta a Nueva York– los que hacíamos proyectos, obras que tenían que ver con la perspectiva comunicacional”⁹⁰.

En septiembre de 1965, Masotta organizó en el Di Tella una serie de conferencias bajo el título *Arte pop y semántica*, que reuniría más tarde en su libro *El pop-art* de 1967. Las conferencias circularon en una versión mimeografiada antes de la aparición del libro. Simultáneamente, Masotta estaba trabajando en otras dos publicaciones: *Happenings* (publicado en enero de 1967) y *Conciencia y estructura* (escrito en abril de 1967, pero publicado en enero de 1969). *Happenings* reunía escritos de Masotta junto con otros colaboradores de su entorno como Eliseo Verón, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Alicia Páez y Madela Ezcurra y se planteaba el agotamiento de los happenings tradicionales, contraponiendo “el happening, en tanto género situado históricamente, al arte de los medios masivos de comunicación, un nuevo género experimental que se anuncia como superador de aquel híbrido ya inocuo”⁹¹. Además de un ciclo de conferencias, Masotta planteó trabajar sobre la disolución del happening y organizó un evento basado en cuatro happenings de autores conocidos que fueron reproducidos. Según Jacoby “los copiamos como si fueran obras de teatro sujetas a guión, lo cual era una manera de matar el happening o transponerlo a las reglas de la reproductibilidad”⁹². Titulado *Sobre happenings* y llevado a cabo en el Di Tella, el evento incluyó fragmentos de obras de Michael Kirby, Claes Oldenburg y Carolee Schneemann. En la obra participaron no solo Jacoby y Costa, sino también Miguel Ángel Telechea, Oscar Bony y Leopoldo Mahler, todos ellos artistas importantes de la vanguardia porteña.

El *Anti-Happening*, como su propio nombre revela, estaba pensado desde una crítica al happening tradicional, que era visto por los artistas como un género agotado pero que había tenido en Buenos Aires un gran impacto público en los últimos tres años, como lo demuestran varias piezas de Marta Minujín incluyendo el *Happening cabalgata* (1964), retransmitido desde el Canal 7 de televisión, y *Suceso plástico* (1965) realizado en un estadio de Montevideo. Había una mitificación del happening que se había dado sobre todo a través de los medios de comunicación en Argentina, contra el cual se planteaba el *Anti-Happening* y con el que jugaba el propio concepto de la performance. En la conferencia *Después del Pop nosotros desmaterializamos*, pronunciada en 1967 en el Di Tella, Masotta había hablado de la sobreinformación que se estaba produciendo

⁹⁰ LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p. 35.

⁹¹ LONGONI, Ana.: *Oscar Masotta. Revolución...* op.cit., p. 39.

⁹² LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p. 40.

en los medios de comunicación sobre los happenings, lo que allanaba el camino para el cuestionamiento subyacente en el trabajo de El Grupo de los Medios. De ese modo, usando las teorías sobre el mito de Roland Barthes, la obra utilizaba el lenguaje de las noticias de prensa como factor de mitificación. En su texto *Contra el Happening*, Jacoby se refería directamente a Barthes y su publicación *Mitologías* con una cita del autor: “la mejor arma contra el mito es mitificarlo a su turno, es decir, producir un mito artificial: y ese mito reconstituido dará lugar a una verdadera mitología. Puesto que el mito roba al lenguaje, ¿por qué no robar al mito?”⁹³.

Al mismo tiempo, las ideas de Marshall McLuhan estaban muy presentes en el trasfondo ideológico de lo que se formulaba en el *Anti-Happening*, así como en el resto de las obras de El Grupo de los Medios. El autor era también un referente para Oscar Masotta, quien lo había calificado como “el ideólogo más actual; es decir, el comentario más audaz, más polémico y más eufórico del proceso que envuelve nuestra cultura [...] se halla en *Understanding Media: The Extension of Man*”⁹⁴. Jacoby, por su parte, resaltaba que “sabemos bien que los medios de comunicación de masas son fundamentales en el control de una sociedad; [...] son instrumentados [...] por los grupos que hoy detentan el poder”, y se refería también a *Understanding the New Media* fijando la mirada en la necesidad de que el artista se adentrara en el control de los medios y eliminara las diferencias entre la cultura de masas y la cultura de élites⁹⁵. McLuhan había señalado a las tecnologías como el nuevo germen del arte y bajo la premisa de “el medio es el mensaje” explicaba que las características del propio medio (y no del mensaje) eran las que tenían un efecto en la sociedad. Es en este punto donde existe una convergencia con lo planteado por El Grupo de los Medios, puesto que se enfocaban en usar y adentrarse en las particularidades de los medios de comunicación (el medio de McLuhan) para generar sus obras. La idea era “constituir la obra en el interior de dichos medios”⁹⁶.

⁹³ MASOTTA, Oscar.: “Contra el happening” en LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p.72.

⁹⁴MASOTTA, Oscar.: “Los medios de información de masas y la categoría de “discontinuo” en la estética contemporánea” en LONGONI, Ana.: *Oscar Masotta. Revolución...* op.cit., pp. 214-215.

⁹⁵ MASOTTA, Oscar.: “Contra el happening” en LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p.74.

⁹⁶ HERRERA, María José.: “En medio...” op.cit., p. 90.

2.4.2. El germen del *Anti-Happening*



Fig. 2.10. Roberto Jacoby, *Maqueta de una obra*, 1966. Imagen: Archivos en Uso, proyecto de la Red de Conceptualismos del Sur.

Un análisis de algunas de las obras anteriores de Roberto Jacoby demuestra que el artista planteaba estrategias relacionadas con la desmaterialización del objeto de arte meses antes de la realización del *Anti-Happening*. En *Maqueta de una obra* (fig. 2.10), ideada en mayo de 1966 y expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes en agosto, una maqueta de la idea de una obra de arte, realizada a base de grandes esferas, funcionaba como una pieza pensada para que el público imaginase la obra a escala real. La maqueta no era en realidad un proyecto inacabado sino el punto de partida para provocar la obra final, que se daba en el pensamiento. Como sucederá después en el *Anti-Happening*, en *Maqueta de una obra* dice Jacoby que, “hay un nuevo tipo de participación del público, no física sino mental, que consiste en imaginar una obra a tamaño natural, en realizar mentalmente el cambio de escala”⁹⁷.

Jacoby dio un paso más allá en *Catálogo de un environment*, proyecto planteado en mayo de 1966 y nunca concretado, en el que seguía las mismas directrices de *Maqueta*. Sin embargo, en este caso el punto de partida no era ya un objeto sino una descripción con palabras. En una galería vacía, el público recibiría un catálogo descriptivo de un *environment* junto con un texto crítico sobre la supuesta obra. Según el artista, el desmaterializar el estímulo plástico transponiéndolo al

⁹⁷ LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p. 47.

verbal hacía que el campo imaginario se expandiese y la libertad del espectador como ente creador fuese mayor⁹⁸. En el *Anti-Happening* la descripción verbal fue también pieza clave de la obra: “homogeneizábamos –a una serie de hechos reales pero mitificados por el lenguaje (el de las noticias de prensa)– un hecho que sólo existía a través del lenguaje”⁹⁹.

Tanto en *Catálogo de un environment* como en *Maqueta*, las obras estaban pensadas como piezas que serían presentadas dentro de espacios artísticos para un público que acudía a este tipo de eventos. El *Anti-Happening*, sin embargo, al desarrollarse dentro de los medios de comunicación, ampliaba su presencia hacia públicos que podían no estar familiarizados con el mundo del arte y que inclusive podrían participar de la obra sin ser conscientes de ello.

2.4.3. El elemento fotográfico en el *Anti-Happening*

El *Anti-Happening* planteaba cuestionamientos sobre la fiabilidad de la información presentada por los medios de comunicación y señalaba su poder a la hora de construir eventos ficticios. Aparecía así la idea de los medios de comunicación como posibles creadores de una realidad en vez de representantes o documentadores de la misma¹⁰⁰. En el contexto construido en el *Anti-Happening*, el espectador confiaba en el medio y creía en lo que veía. Las fotografías jugaban un papel decisivo para dar fiabilidad a la noticia, porque como señalaba Susan Sontag: “las fotografías proveen evidencia. Algo sobre lo que escuchamos, pero de lo que dudamos parece comprobarse cuando nos muestran una fotografía de ello”¹⁰¹. Así, las fotografías del *dossier* posteriormente publicadas en periódicos y revistas conformaban una prueba irrefutable de que lo descrito había sucedido. La cualidad fáctica del happening no solo estaba en la descripción escrita, sino en las imágenes fotográficas también. De esta manera, el *Anti-Happening* contenía un socavamiento del valor documental de la fotografía, entendido como el medio capaz de reflejar la realidad de manera verosímil, de la forma en que Roland Barthes en *Camera Lucida* lo describe: un género identificador de la verdad y la realidad¹⁰².

⁹⁸ *Ibidem.* p. 48.

⁹⁹ MASOTTA, Oscar.: “Contra el happening” en LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p. 72.

¹⁰⁰ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: “After Pop, We dematerialize: Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the beginnings of Conceptualism” en KATZENSTEIN, Inés.: op.cit., p. 167.

¹⁰¹ SONTAG, Susan.: *On Photography*. Nueva York, Picador, 1990. p. 5.

¹⁰² BARTHES, Roland.: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981. p. 77.

El cuestionamiento de la cualidad de verosimilitud de la fotografía documental que subyace en el *Anti-Happening*, será un tema planteado a lo largo de los siguientes años por varios de los pensadores que trabajaron con la disciplina, específicamente con la fotografía conceptual como Allan Sekula y Martha Roesler¹⁰³. Por otro lado, más recientemente el académico francés André Rouillé revisó la relación entre fotografía-documento y verdad, y aseguró que “la imagen fotográfica no es un recorte ni una extracción, ni un registro directo, automático y analógico de algo real preexistente. Es, por el contrario, la producción de un nuevo real (fotográfico) mediante un proceso combinado de registro y de transformación de alguna cosa de lo real dado en ningún caso asimilable a lo real. La fotografía nunca registra sin transformar, sin construir, sin crear”¹⁰⁴. Según Rouillé, los cuestionamientos sobre la calidad verídica de la fotografía-documento están intrínsecamente unidos a la aparición de la sociedad de la información nacida en la era de la postindustrialización y que deroga la creencia de asociar fotografía con verdad.

Por otro lado, en Latinoamérica, a partir de los años setenta el historiador y artista brasileño Boris Kossoy investigó las nociones ficcionales de la fotografía y sostuvo que esta disciplina encierra una primera realidad (la referencia) basada en la documentación de un evento pasado, pero también una segunda que es construida y codificada (la representación)¹⁰⁵. Según Kossoy “Las imágenes fotográficas, comprendidas como un documento/representación, contienen en sí mismas realidades y ficciones”¹⁰⁶. En el caso del *Anti-Happening*, la primera realidad es aquella en la que las personas posaron como si participasen en un happening (la referencia directa a un hecho que sucedió), mientras que la ficción vino dada a través de la descripción del evento creada por los artistas para los medios de comunicación. Sin embargo, las fotografías también fueron específicamente construidas pensando en dar una imagen de un evento que no fue tal. De esta manera, las imágenes contienen una doble ficción: tanto en su representación como en su descripción posterior para su diseminación.

¹⁰³ Para más información sobre el trabajo de estos pensadores ver: SEKULLA, Allan Sekula.: “On the Invention of Photographic Meaning”, en *Photography against the Grain: Essays of Photo Works 1973-1983*. Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1984. pp. 3-22; ROESLER, Martha.: “In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)”, en WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003. pp. 261-274.

¹⁰⁴ ROUILLE, André.: *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México, Editorial Herder, 2017. pp. 103-104.

¹⁰⁵ ALONSO, Idurre.: “Constructions and Deconstructions: Reconsidering Documentary Photography from Argentina and Beyond” en ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): op.cit., p. 294.

¹⁰⁶ KOSSOY, Boris.: *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 14.

Recientemente, el académico Daniel Quiles ha analizado la manipulación periódica de los hechos de la historia del arte dentro del trabajo de Roberto Jacoby que él plantea como operaciones obvias en unos casos y en otros como casi imperceptibles¹⁰⁷. Quiles argumenta que Jacoby ha entendido la historia del arte como un espacio para realizar alteraciones e intervenciones y describe el *Anti-Happening* mediante el término de “paraficción”, palabra que fue utilizada por Carrie Lambert Beatty en 2009, para referirse a la cualidad de ciertas obras contemporáneas. La idea de paraficción se articula como una ficción que se vive como si fuese una realidad, algo que indudablemente los artistas del Grupo de los Medios consiguieron con los lectores de periódicos y revistas donde salió publicada su obra.

El *Anti-Happening* no fue la primera vez que Jacoby pensó en utilizar el medio fotográfico en una de sus obras. En un proyecto inédito de 1966 titulado *Libro de arte o Museo sin paredes*, el artista planeó realizar un libro de arte en el que, en vez de obras de arte, las fotografías de la publicación mostrasen objetos o elementos de la realidad. Mediante el uso de la fotografía, Jacoby haría un recorte del contexto del objeto (operación fotográfica por excelencia según el artista), siendo así la imagen fotográfica la que posibilitara la transformación del objeto en obra al insertarse en el lenguaje de los libros de arte. Según Jacoby: “la obra solo existe en cuanto a fotografía, es decir, es mediatización”¹⁰⁸. El proyecto presentaba la imagen del objeto recortado en un medio estético, paso que sucede normalmente después de que una pieza ha sido creada y expuesta. Jacoby comparaba esta operación con la de un *ready-made* pero saltándose la exhibición del objeto real, y, por lo tanto, poniendo con más fuerza el énfasis en el momento de la transmisión.

Nuevamente, la fotografía representaba en esta obra un papel vital, ya que, como sucedía en el *Anti-Happening*, Jacoby utilizaba la asociación del género fotográfico con la verdad/realidad junto con el formato de libro de arte para legitimar y transformar objetos comunes en obras de arte. Si la presencia de una fotografía en un libro de arte tenía la capacidad de modificar el estatus de un objeto, lo mismo habría de suceder con la descripción de un happening junto con unas fotografías cuando aparecían en revistas y periódicos. De esta forma, el *Anti-Happening* funcionaba como una crítica directa al poder de los medios de comunicación en la formación y propagación del happening, pero al mismo tiempo cuestionaba la verosimilitud de las imágenes fotográficas apuntando hacia el hecho de que pueden ser reales y construidas al mismo tiempo.

¹⁰⁷ QUILES, Daniel.: “Dead Boars... op.cit., pp. 38-55.

¹⁰⁸ LONGONI, Ana.: *El deseo...* op.cit., p. 61.



Fig. 2.11. Eduardo Costa, *Fashion Fictions*, 1966-1969. Imagen: Cosmocosa, Buenos Aires.

En su trabajo *Fashion Fictions* (1966-1969) (fig. 2.11), Eduardo Costa siguió también indagando la introducción de las ficciones en los medios de comunicación, en este caso relacionados con la moda, a través de fotografías de objetos. Costa creó una serie de joyas, orejas (basada en el molde de la oreja de la modelo María Larreta), anillos para dedos de los pies y pelo de oro de 24 quilates como una falsa colección de joyería con la idea de introducirla en el mundo real. Los objetos fueron fotografiados para hacer diapositivas y el artista escribió una descripción de éstos usando el lenguaje de las revistas de moda. Entre el año 1966 y 1967, los objetos aparecieron en la prensa argentina. El 1 de febrero de 1968 la revista *Vogue* publicó una foto de Richard Avedon con la modelo y actriz Marisa Berenson con la oreja de oro de Costa. En octubre apareció en *Harper's Bazaar* una fotografía del mismo objeto. Varias piezas de la colección falsa fueron publicadas en otras revistas entre 1968 y 1984.

Según el artista, y siguiendo con las directrices de difusión e ideas de ficción y los medios ya planteadas en el *Anti-Happening*: “Lo que a mí realmente me interesaban eran las fotos y el texto descriptivo de los objetos, su circulación por las editoriales. Si quería que mi obra, como arte de los medios, estuviese en funcionamiento pleno, tenía que llevarla a una publicación con la tirada

de una revista de moda”¹⁰⁹. En su escrito *Fashion Fiction: Un nuevo género*, Costa hablaba de su perspectiva sobre los artículos en revistas de moda como “piezas de ficción o fantasía –algunas veces obras maestras de ficción– cuya función es deslumbrar al lector con la presentación de un mundo en donde solo la belleza y la sofisticación cuentan”¹¹⁰. El hecho de que los objetos eran falsos (no existían como objetos comprables) hace centrar la atención en su descripción y en sus imágenes fotográficas. El interés de Costa en la moda tenía que ver también con un ámbito que tenía la capacidad de generar una realidad y una identidad específica asociada con el consumo. Siguiendo las nociones planteadas por Roland Barthes en su libro *El sistema de la moda* (1967), Costa proponía direccionar el lenguaje de la moda al plano estético “desde una operatoria típicamente conceptualista, analiza y evidencia lo oral en la imagen visual y los elementos visuales en el lenguaje oral”¹¹¹.

Uno de los grandes logros de El Grupo de los Medios fue conseguir exitosamente introducirse en los medios de masas para generar sus obras. Para ello, el uso de la fotografía fue un dispositivo clave porque les permitió, a través de la utilización de un elemento común en el lenguaje periodístico, no sólo infiltrarse en un nuevo campo, sino cuestionarlo, poniendo el énfasis en la discusión sobre los postulados y fundamentos comunes del medio fotográfico.

2.5. Tucumán Arde, 1968

Entre abril y diciembre de 1968, un grupo de artistas vinculados con la vanguardia de Buenos Aires y de Rosario realizó una serie de acciones radicales que se conocieron bajo el título de *Tucumán Arde*¹¹². En esta iniciativa se unieron las aproximaciones más experimentales de la

¹⁰⁹ TAVELLI, Elena.: “Eduardo Costa. Las orejas de oro del artista argentino que inspiraron a Gucci”, *La Nación*, 29 de marzo de 2019. <https://www.lanacion.com.ar/moda-y-belleza/eduardo-costa-las-orejas-oro-del-artista-nid2231213/> (fecha de consulta: 5/04/2021)

¹¹⁰ COSTA, Eduardo.: “Fashion Fiction: A New Genre (1980s?)” en GREANEY, Patrick (ed.): *Conceptualism and Other Fictions. The Collected Writings of Eduardo Costa 1965-2015*. Los Angeles, Les Fignes Press, 2016. p. 82.

¹¹¹ HERRERA, María José.: “*En medio ...* op.cit., p. 87.

¹¹² Rosario está localizada a 300 kilómetros al noroeste de Buenos Aires. Se trata de la ciudad más grande de la provincia de Santa Fe. Rosario había sido un foco importante de la vanguardia artística. En los años cincuenta el Grupo Litoral, con artistas como Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco García Carrera y Domingo Garrone, entre otros, se habían rebelado contra el academicismo conformando un grupo con una visión ecléctica hacia el arte. En los sesenta los artistas salidos del taller de Juan Grela y de la Escuela de Bellas Artes, con Carlos Uriarte como mentor, serían los que conformarían el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario integrado por Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Graciela Carnevale, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boblione, Silvia James, Fernando Adrián Barbé, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Aldo Bortolotti, Mónica Garate, Eduardo Giura, Coti Miranda Pacheco, Norberto Puzzolo, Jorge Sllullitel y José María Lavarell, entre otros.

época, el cuestionamiento del modo de funcionamiento del mundo institucional artístico y las tensiones políticas de Argentina generadas por el régimen autoritario de Juan Carlos Onganía. El resultado fue una obra compleja que apuntaba hacia el arte como una nueva forma de revolución y en la que la fotografía tuvo también una presencia importante. Según Andrea Giunta, “con esta experiencia los artistas buscaban reinventar un concepto de vanguardia que se nutriera de las técnicas y los procedimientos desarrollados por todo el experimentalismo de la década, recurriendo a los nuevos materiales que le proporcionaban los medios de comunicación y a su poder para reconfigurar, incluso, el concepto de cultura popular existente en la época”¹¹³.

Al igual que lo sucedido en *¿Por qué son tan geniales?* y el *Anti-Happening, Tucumán Arde* prescindió de presentarse dentro de los circuitos tradicionales del arte. En su caso, no sólo se trató de un interés en la búsqueda de otro tipo de público y de plantear nuevos espacios y lenguajes para el arte, sino de provocar una ruptura total con las instituciones, que eran vistas como parte de una élite cultural, utilizando para ello una serie de eventos que tuvieron un marcado carácter político y que vinieron precedidos de varias acciones disruptivas que se fueron dando a lo largo del año 68, en un momento de fuertes tensiones políticas y sociales tanto en Argentina como en el exterior. El arte de sesgo político no era nuevo en la obra de los artistas de vanguardia argentinos que venían trabajando desde principios de los sesenta, pero a medida que la década llegaba a su fin las expresiones críticas con la realidad social fueron cada vez más comunes. “Si bien la preocupación por la política (en términos generales) estuvo presente a comienzos de los ’60 entre muchos intelectuales [...], es hacia fines de la década [cuando] que se observa una expansión de la politización del ámbito de la cultura junto con una reformulación de los modos de articulación conocidos entre cultura y política”¹¹⁴.

En su publicación *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Ana Longoni y Mariano Mestman comenzaban el itinerario cronológico de la radicalización política de los grupos de vanguardia con la acción de Eduardo Ruano en el Premio Ver y Estimar en abril del 68, en la que el artista entró en la sala de Museo de Arte Moderno al grito de “¡Fuera yanquis de Vietnam!” y tras dirigirse a su pieza, un póster con la imagen de John Fitzgerald Kennedy, rompió con un ladrillo la vitrina y rayó la obra. Ruano no solo fue expulsado

¹¹³ GIUNTA, Andrea.: *Vanguardia, internacionalismo...* op.cit., p. 369.

¹¹⁴ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 39.



Fig. 2.12. Roberto Jacoby, *Mensaje en Di Tella*, 1968. Imagen: Archivo de Roberto Jacoby.

del premio, sino que no se le permitió participar en ninguna otra convocatoria ni exponer en galerías.

Las Experiencias de 1968 en el Di Tella demostraron también el viraje hacia la crítica política e institucional de muchos de los artistas participantes. Pablo Suárez repartió volantes con una carta a Jorge Romero Brest explicando su rechazo a participar en *Las Experiencias* y en la que planteaba: “Hoy lo que no acepto es al instituto que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que estas inciden sobre el medio”¹¹⁵. Por otro lado, en el mural con el *Mensaje en Di Tella* (fig. 2.12) de Roberto Jacoby proclamaba: “El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida [...] Es la creación de la obra colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre”¹¹⁶. La obra de Jacoby estaba acompañada por la fotografía de un afroamericano en una manifestación contra la guerra de Vietnam, un teletipo de la Agencia France-Press que imprimía las noticias del momento, así como un texto explicativo en el que se hablaba del contenido ideológico de los tres formatos en los que se presentaba la obra. Fue sin embargo la pieza de Roberto Plate, titulada *El baño*, la que generó la censura del gobierno cuando algunos asistentes escribieron en las paredes de la obra, que se formulaba como el

¹¹⁵ Carta mecanografiada de Pablo Suarez a Jorge Romero Brest, 13 de mayo de 1968, parte del Archivo Di Tella de la Universidad Di Tella en Buenos Aires, accesible en: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/756351#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-184%2C6551%2C3666> (fecha de consulta: 16/04/2021)

¹¹⁶ JACOBY, Roberto.: “Mensaje en Di Tella”, 1968. Manuscrito en el archivo personal del artista accesible en: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/751060#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-429%2C2630%2C857%2C480> (fecha de consulta: 16/04/2021)

simulacro de un baño público, frases en contra del gobierno de Onganía. La pieza fue clausurada y la policía montó guardia frente a la puerta lo que acabó precipitando que los artistas rompieran con el Di Tella y que, en protesta, sacaran sus obras a la calle y las destruyeron el 23 de mayo. En el revuelo, varios artistas fueron detenidos y posteriormente escribieron una declaración en la que explicaban su postura, la cual incluyó también la firma en solidaridad de otros artistas e intelectuales. Este hecho implicó “el definitivo quiebre de gran parte de la vanguardia plástica porteña con uno de los principales actores institucionales modernizadores que los había albergado”¹¹⁷.

En julio del 68, el Premio Braque, organizado por la embajada francesa, se convirtió en otro detonante de la crisis cuando los artistas denunciaron lo que consideraron como censura a sus obras por parte del jurado, ya que se trató de controlar el contenido político de las piezas por medio de las reglas de la convocatoria. Durante la inauguración de la exposición de los premios los artistas invadieron las salas gritando consignas en favor de los estudiantes franceses y en contra del régimen fascista del gobierno. El evento acabó con la intervención de la policía y diez artistas detenidos.

Por su lado, los artistas de Rosario, a través del Grupo de Arte de Vanguardia, protagonizaron también en julio de ese mismo año su particular ruptura con el mundo institucionalizado y su adhesión al arte político con el *Asalto a la conferencia de Romero Brest*. Diez artistas interrumpieron la conferencia que Romero Brest estaba dando en la sala de Amigos del Arte en la ciudad de Rosario, cortaron la luz y leyeron una declaración que a modo de manifiesto proclamaba ideas como: “creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor” o “Mueran todas las instituciones, ¡viva el arte de la Revolución!”¹¹⁸. De esta forma, el grupo acababa también con cualquier adhesión a las agendas oficiales y legitimadoras del arte, personificadas en el Di Tella y Romero Brest, y comenzaba a utilizar estrategias políticas radicales, como el sabotaje, como formas artísticas: “los límites del arte estaban siendo profundamente cuestionados y ampliados: la acción política es tomada como la más eficaz y legítima acción artística”¹¹⁹.

¹¹⁷ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 120.

¹¹⁸ Grupo de Arte de Vanguardia, “Asalto a la conferencia de Romero Brest”, 12 de julio de 1968. Documento mecanografiado en el archivo de Graciela Carnevale accesible en: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/752318#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-216%2C6551%2C3666> (fecha de consulta: 16/04/2021)

¹¹⁹ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 135.

En agosto de 1968, los artistas de Rosario y de Buenos Aires, organizaron el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, llevado a cabo en Rosario y en el que participaron también intelectuales y profesores universitarios. Este evento, donde se debatió la importancia del componente ideológico del arte y la colectividad como forma de trabajo, se convirtió en el germen de *Tucumán Arde*. Pocos días después, en una reunión en Buenos Aires de la que formaron parte Pablo Suárez, Roberto Jacoby, León Ferrari, Margarita Paksa, Juan Pablo Renzi y Eduardo Favario, se estableció que el tema de la pieza a realizar conjuntamente por el grupo de artistas de Rosario y Buenos Aires, sería la situación de miseria y crisis en Tucumán, en el norte de Argentina, tras el cierre de los ingenios azucareros, los despidos masivos y las protestas sindicales¹²⁰. Los problemas que asolaban Tucumán eran además uno de los ejes principales de la lucha de la central obrera CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) en su campaña en contra del gobierno, que desde 1966 había generado el “operativo Tucumán” para contrarrestar la situación a través de la promoción de medidas económicas relacionadas con la industria y la diversificación agraria. “La dictadura de Onganía eligió la provincia como el lugar ejemplar que ilustraba los logros de la política del gobierno. Con ese propósito el gobierno publicó un plan ficticio de industrialización y promovió la consigna ‘Tucumán, el jardín de la República’”¹²¹. Los artistas se unieron al CGTA formando una Comisión de Cultura desde la que trabajaron en la concepción y realización en la pieza. El grupo artístico sostenía que el gobierno estaba llevando a cabo una campaña que invisibilizaba la situación y ocultaba los efectos de la crisis mediante la promoción de sus medidas y supuestos logros. De esta manera, proponían con *Tucumán Arde* producir un operativo contra-informativo presentando un evento con sobreinformación sobre la situación real “buscando contrarrestar la información oficial con otra que la supere en calidad y cantidad”¹²².

El proyecto se planteó a partir de la realización de diferentes acciones y en las que se incluyeron dos viajes a Tucumán de los artistas. El primero, en el que participaron Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Roberto Jacoby, se hizo con el fin de llevar a cabo los primeros contactos, mientras que el segundo, en el que participaron exclusivamente artistas rosarinos, se

¹²⁰ “De las veintitrés provincias argentinas, Tucumán ocupaba el sexto lugar en la producción y el decimosexto en alfabetización, decimoquinto en mortalidad infantil y decimotercero en deserción escolar”. CAMNITZER, Luis.: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, CENDEAC, 2007. p. 88.

¹²¹ *Ibidem*. p. 89.

¹²² LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 182.

hicieron entrevistas, fotografías, filmaciones y encuestas¹²³. Asimismo, se realizaron dos conferencias de prensa durante el segundo viaje, la primera sobre arte de vanguardia, armada básicamente para dar información en términos generales y evitar la posible censura del gobierno, y la segunda para hablar sobre “el verdadero sentido de la obra y conseguir la repercusión política implícita en su formulación ideológica”¹²⁴. Todo el material documental se emplearía después en las muestras organizadas en colaboración con la CGT en Rosario, Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba. El plan era finalizar el proyecto con la publicación de la documentación y plantear los fundamentos de una nueva estética, pero el proyecto quedó suspendido con la clausura de la exposición de Buenos Aires.

La documentación realizada durante el segundo viaje incluía entrevistas y fotografías a ciudadanos, dirigentes gremiales y populares, médicos, maestros, peones, familias desocupadas, imágenes de los ingenios cerrados y las maquinarias abandonadas y fotografías de depósitos donde se acumulaba el azúcar que escaseaba entre la población. Además de los artistas, había en el grupo una serie de personas que conformaban un equipo técnico: “un camarógrafo (Oscar Pidustwa), un audiovisualista (Zavalía), un fotógrafo amateur (el artista Norberto Puzzolo), una joven periodista (Vicky Walsh)”¹²⁵. Previamente a la exposición de Rosario se armó una campaña de publicidad que utilizó formas de promoción urbana similares a las analizadas aquí en la producción de Alberto Greco. La estrategia publicitaria comenzó primero con carteles con la palabra Tucumán a lo largo de la ciudad y pasó después a pintadas con las dos palabras *Tucumán Arde* así como volantes y pegatinas que fueron diseminadas en espacios públicos de Rosario y Buenos Aires. La primera muestra fue promocionada con pósters que en vez de nombrar la exposición como *Tucumán Arde*, convocaban a la “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”¹²⁶.

El 3 de noviembre de 1968 se inauguró la primera exposición en la sede del CGT de Rosario. La muestra fue pensada como una gran instalación ambiental que tomaba todo el espacio y en la que el espectador se adentraba en varias secciones. Comenzaba con un primer pasillo en el

¹²³ Los artistas de Rosario eran: Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Beatriz Balvé, Emilio Ghilioni, Carlos Shork y Oscar Pidustwa.

¹²⁴ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 183.

¹²⁵ *Ibidem.* p. 190.

¹²⁶ La idea de no usar el título real de la muestra puede estar relacionada con el hecho de que se quería evitar el interés de las fuerzas gubernamentales y la censura mientras se captaba al público interesado en el arte, aunque también se ha apuntado al hecho de que podría tratarse de una estrategia irónica que aludía al posicionamiento de los artistas fuera del ámbito institucional. Esta idea queda patente en una imagen del interior de la exposición en Rosario en donde se puede apreciar que el título Primera Bienal de Arte de Vanguardia está combinado con una imagen fotográfica de la represión en Tucumán, dejando claro que la vanguardia artística se alineaba con la lucha política.



Fig. 2.13. Pasillo de entrada, *Tucumán Arde*, 1968. Imagen: Archivo de Graciela Carnevale.

que el suelo estaba cubierto con los nombres de las personas adineradas de Tucumán indicando cuáles eran sus ingenios y propiedades (fig. 2.13). Los visitantes tenían que pisar los nombres para adentrarse en la muestra. En las paredes del pasillo, el artista León Ferrari había armado una serie de collages con recortes de prensa en donde se exponía información acerca de la situación con los ingenios en Tucumán. En el hall central del edificio se colocaron fotografías ampliadas a gran escala, tomadas por los artistas del segundo viaje, de los habitantes de Tucumán. “Se veían rostros de niños masticando un trozo de caña, mujeres trabajando en la cosecha con su crío a cuestas, ancianos cargando enormes fardos, hombres, mujeres y niños en las entradas de sus miserables viviendas, escolares desarrapados. También, imágenes de movilizaciones de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera), protestas y ollas populares, y de enfrentamientos con las fuerzas de represión”¹²⁷ (fig. 2.14). Sobre algunas de las fotografías que mostraban la represión había carteles en los que se podía leer: “estos son los que por 30.000 por mes torturan” y “estos son los que ayudan a cruzar la calle a los niños”¹²⁸. Otras imágenes venían acompañadas de cartas escritas por habitantes tucumanos explicando su difícil situación y carteles realizados a mano con datos sobre el desempleo, la desnutrición, el analfabetismo etc. Además, se repartieron panfletos

¹²⁷ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 203.

¹²⁸ DIEZ FISCHER, Agustín.: “A Latin American Issue: Tucumán Arde en The Drama Review”, *Arteloge* 19, marzo 2023 <http://journals.openedition.org/arteloge/12015> (fecha de consulta: 17/11/2023)



Fig. 2.14. *Tucumán Arde*, 1968. Imagen: Archivo de Graciela Carnevale.

con información, se proyectaron filmaciones y diapositivas y se difundieron testimonios a través de altavoces. Cada cierto tiempo, los artistas apagaban las luces del edificio para recordar que moría un niño tucumano. Según Andrea Giunta, la muestra tenía dos preocupaciones centrales: desenmascarar la falsedad de la prensa oficial contraponiendo sus datos con los reales y aportar las pruebas de que lo que se exponía era la verdad, para así provocar un posicionamiento por parte del espectador¹²⁹.

La exposición en la sede del CGT de Buenos Aires inauguró el 25 de noviembre usando básicamente los mismos materiales que en la muestra de Rosario. Horas después de la inauguración, la exposición fue clausurada debido a la presión de la dictadura. Las siguientes muestras que estaban planeadas no se llevaron nunca a cabo y los grupos se disolvieron debido a problemas internos en cuanto a diferencias de opinión sobre la lucha política y sus acercamientos estéticos. Varios artistas dejaron momentáneamente su trabajo artístico mientras que otros abandonaron el mundo del arte completamente. Eduardo Favario y Eduardo Ruano, por ejemplo, acabaron formando parte del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), una guerrilla marxista, mientras que Rubén Naranjo se dedicó a trabajar en derechos humanos¹³⁰.

¹²⁹ GIUNTA, Andrea.: *Vanguardia...* op.cit., p. 371

¹³⁰ Eduardo Favario fue asesinado por el ejército en 1975.

Se puede pensar en *Tucumán Arde* como una obra compleja con varios componentes que, al igual que el *Anti-Happening*, utilizó los medios de masas, no ya para insertarse en ellos, sino para cuestionar su contenido usando sus propias estrategias como la difusión a través de carteles en espacio públicos, la utilización de datos precisos en cifras, la creación de titulares para reforzar ideas, el aporte de testimonios de las personas involucradas y el empleo de imágenes fotográficas como prueba fehaciente de los hechos¹³¹. Como hemos analizado, las teorías de la información, sobre todo de McLuhan y Barthes, estaban siendo difundidas en el medio artístico de la vanguardia tanto porteña como rosarina. Masotta, por ejemplo, viajaba a Rosario con cierta frecuencia para impartir conferencias. Había también entre los artistas de Rosario una “preocupación por trabajar sobre los medios masivos en el debate teórico y en la producción de obras de Greiner, Favario, Borulotti, Gatti, Carnevale a principio del 68”¹³². De esta manera, no es de extrañar que, en un clima de grave situación represiva, los artistas realizasen un análisis de la forma en que los medios de comunicación operan y son cooptados por los grupos de poder y que surgiese la idea de revertir esa función para usarla en contra del gobierno¹³³. En esa operación la imagen fotográfica tuvo un rol fundamental.

2.5.1. La fotografía en *Tucumán Arde*

Tanto en el *Anti-Happening* como en *Tucumán Arde*, las fotografías fueron utilizadas como documentos legítimos que pretendían dar veracidad sobre una realidad o un hecho. La función de las imágenes en el *Anti-Happening* había sido certificar que un happening había sido llevado a cabo. Sin embargo, en este caso los artistas habían generado una serie de fotografías teatralizadas para dar constancia, y de cierta forma engañar al lector respecto de algo que veían en las páginas

¹³¹ Andrea Giunta, comentando sobre la complejidad de *Tucumán Arde*, dice que la obra “unió a artistas, estudiantes, trabajadores, intelectuales; se desarrolló en un proceso de investigación articulado en el tiempo; implicó una lectura crítica de los medios de comunicación, del poder de la publicidad; argumentó sobre el valor creador de la violencia; configuró un archivo que fue el material de la exhibición desarrollando de una forma novedosa la relación entre arte, performance y documento”. GIUNTA, Andrea.: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires, Fundacion ArteBA, 2014. pp. 60-61.

¹³² GIUNTA, Andrea.: *Vanguardia...* op.cit., p. 213.

¹³³ Como apunta Mari Carmen Ramírez, la importancia de *Tucumán Arde* reside en haber podido transferir una acción artística a la esfera pública política a través de un uso sin precedentes de los medios de masas. RAMÍREZ, Mari Carmen.: “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” en CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane y WEISS, Rachel.: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999. pp. 53-71.



Fig. 2.15. Retrato de niña masticando caña *Tucumán Arde*, 1968.
Imagen: Princeton University Library.

del periódico, pero que realmente no se correspondía con lo que el texto descriptivo explicaba. En *Tucumán Arde* la finalidad de la imagen se invirtió: no se trataba ya de crear una realidad armada o teatralizada, sino todo lo contrario, usar las imágenes para dar cuenta de la situación en Tucumán en contraposición a los discursos del gobierno, que, en cambio, si había construido a través de los medios un panorama que poco tenía que ver con la realidad (fig. 2.15). Las fotografías de *Tucumán Arde* cumplían así la función de registrar una realidad que había sido ocultada y que los artistas habían investigado en sus viajes a la zona. Tanto el *Anti-Happening* como *Tucumán Arde*, daban cuenta de las posibilidades de instrumentalización de los medios de comunicación. Ambos demostraron que la prensa era capaz de publicar noticias falsas de formas distintas, unos generando una noticia imaginaria que era publicada, y, los otros, mostrando la información y las pruebas de que aquello diseminado por los medios no exponía la realidad.

Es indudable que la fotografía representó un papel central en *Tucumán Arde*, especialmente si nos fijamos en la espacialidad que ocupaba en el entorno expositivo. Cuando el visitante de la exposición en Rosario entraba en el hall central del edificio, después de haber recorrido los pasillos donde la información sobre la situación en Tucumán era dada a través de datos escritos, se encontraba con una serie de fotografías como confirmación de que lo explicado con palabras se

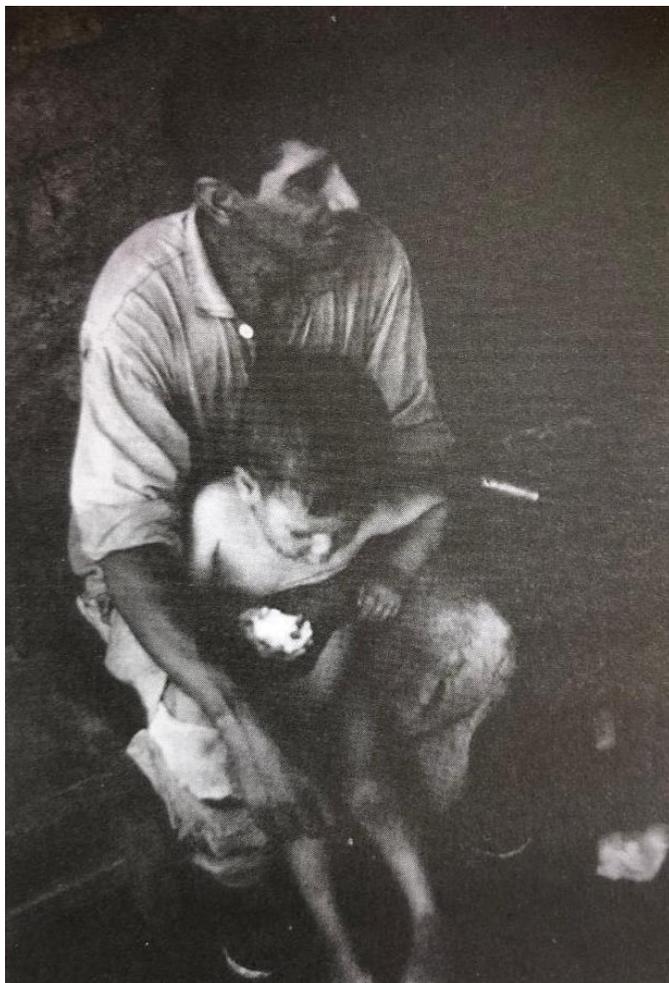


Fig. 2.16. Retrato en *Tucumán Arde*, 1968. Imagen: Publicación *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2010).

constataba con imágenes fotográficas. Las fotografías, de un estilo de foto-reportaje periodístico, señalaban pobreza de las condiciones de vida de los tucumanos a través de retratos e imágenes de sus viviendas precarias mientras documentaban también la represión del gobierno ante las protestas y la situación de los ingenios azucareros. Para generar mayor impacto en los visitantes, varias de las fotografías, particularmente las que mostraban retratos y protestas, habían sido impresas a gran escala. En una de las fotografías se puede ver a un hombre con un niño (fig. 2.16). La imagen hace alusión a los orígenes humildes de los retratados. En ella se pueden observar los pantalones sucios y rotos del hombre, que sujeta al niño sin camiseta. La fotografía está tomada desde arriba, en picado, haciendo que los protagonistas se vean vulnerables.

Las imágenes en muchos casos venían armadas sobre paneles formando grupos temáticos y dando un sentido narrativo a la selección de fotografías, como en el caso de la información sobre las viviendas y condiciones de vida (fig. 2.17). Por otro lado, prácticamente todas las fotografías se expusieron con textos escritos a mano a su alrededor, en los cuales se podían leer encabezados



Fig. 2.17. *Tucumán Arde*, 1968. Imagen: Archivo de Graciela Carnevale.

como: poblados desiertos, analfabetismo, hambre y desocupación. Así, las fotografías estaban vinculadas con palabras que ponían de manifiesto el tono crítico de la exposición. Siguiendo las ideas de Roland Barthes sobre la fotografía de prensa que fácilmente pueden aplicarse en este contexto: “la imagen no aparece para iluminar [...] la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen [...] el nuevo conjunto informativo parece fundado de forma principal sobre un mensaje objetivo”¹³⁴.

Las fotografías expuestas en *Tucumán Arde* eran parte integral del mensaje creado en el discurso de la exposición y funcionaban de la misma forma en que opera la fotografía de prensa: las imágenes se habían elegido con un objetivo claro y se constituyeron a través de una especie de titulares y se acompañaron de textos con información y descripciones de lo que en ellas se veía. Tal y como Barthes ha explicado: “la fotografía de prensa es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, tratado de acuerdo con unas normas profesionales, estéticas o ideológicas [...] por otra parte esa misma fotografía no solamente se percibe, se recibe, sino que se lee”¹³⁵. De esta forma, el texto se convierte en el principal procedimiento de connotación de la fotografía, que le da el sentido o el mensaje necesario a la imagen. No hay duda de que la información escrita era

¹³⁴ BARTHES, Roland.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986. p. 22.

¹³⁵ *Ibidem*. p. 15.

parte intrínseca de las fotografías presentadas en *Tucumán Arde* y que la lectura de información dentro de la exposición subrayaba el mensaje de las imágenes de manera enfática.

La muestra fue siempre pensada para llegar a un público general, inclusive a personas asociadas con la CGTA, lo que generó que los artistas abandonasen los lenguajes conceptuales de la vanguardia y se centraran en crear una exposición en la que un mensaje claro era más importante



Fig. 2.18. Retrato en *Tucumán Arde*, 1968.
Imagen: Publicación *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2010).

que los conceptos estéticos. “El abandono de ambigüedades sintácticas en pos de potenciar la eficacia comunicativa mediante connotaciones más concretas e inteligibles se traduce en la opción por un registro documental, fuertemente referencial, y la utilización de un lenguaje visual vinculado a códigos masivos y convencionales”¹³⁶. Las fotografías que fueron parte de *Tucumán Arde* no tenían ninguna dimensión experimental, se enmarcaban dentro de los lenguajes convencionales de la fotografía documental del reportaje periodístico de la época, un tipo de fotoperiodismo que se identificaba con las luchas o movimientos políticos tales como aquellas utilizadas por la revolución cubana para promocionar sus logros, como el caso de las imágenes realizadas por Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), Raúl Corrales y Roberto Salas.

Usaban unos códigos visuales entendibles por un público general, lo que las hacía más cercanas al visitante. El retrato de la mujer tucumana en los campos de caña de azúcar (fig. 2.18) es un buen ejemplo de este tipo de fotografías que conectaban fácilmente con el observador. En ella, se ve a una trabajadora en su contexto de trabajo, mirando directamente a la cámara. Lo que prevaleció en la conformación de *Tucumán Arde* fue un claro deseo educativo y reivindicativo de parte de los artistas. Que la fotografía fuese elegida como parte del discurso artístico de la pieza denota su poder a la hora de conferir las ideas presentadas

¹³⁶ LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: op.cit., p. 218.

en la obra. Fue una herramienta visual que confirmaba con imágenes lo que las palabras apuntaban, una estrategia que ya había sido utilizada en algunos fotolibros latinoamericanos de la época como *El rectángulo en la mano* (1963), del chileno Sergio Larraín, y que será una fórmula todavía más prominente al llegar los años setenta con otros fotolibros fundamentales, incluyendo *América, un viaje a través de la injusticia* (1970), del mexicano Enrique Bostelmann y *Para verte mejor, América Latina* (1972) del italo-venezolano Paolo Gasparini. De esta manera, se puede pensar en *Tucumán Arde* como parte de una larga genealogía fotográfica latinoamericana dirigida a evidenciar los problemas de los estratos más desfavorecidos de la sociedad, un tema que fue abordado por el escritor e intelectual cubano Edmundo Desnoes en su ensayo “La imagen fotográfica del subdesarrollo”, publicado en la revista *Casa de las Américas* en La Habana en 1966. En su recorrido, Desnoes apunta a dos tipos de fotografías: aquellas que muestran una realidad artificiosa de Latinoamérica y las que son “una expresión de los que viven abajo (revolución social, pueblos impacientes, materias primas, crueldad, miseria, injusticia, posibilidades, resentimiento feroz, ignorancia y agresividad)”¹³⁷. *Tucumán Arde* llevó este último tipo de fotografías a otra dimensión y las presentó dentro de un formato totalmente nuevo para la época, formulando una narrativa visual dentro de una experiencia inmersiva para los visitantes.

Las tres piezas analizadas en este capítulo dan cuenta de los distintos estatutos que la imagen fotográfica tuvo dentro de la experimentación artística en Argentina durante la década del sesenta. Su presencia y su uso no puede entenderse como un aspecto menor dentro de las obras, ya que en todos los casos las imágenes fotográficas fueron la base visual o la herramienta que catalizó el carácter experimental de las obras. Éstas no fueron, obviamente, las únicas obras que contaron con un componente fotográfico durante esta época, pero representan algunas de las creaciones más innovadoras o que marcaron un parteaguas en el arte argentino. Las aproximaciones que los artistas utilizaron en su uso del medio fotográfico, yendo desde el socavamiento de su valor referencial a su afirmación como referente de la realidad, así como su uso dentro de los lenguajes de los medios de masas, son especialmente significativas porque abrieron el campo a otras concepciones de la fotografía que seguirán desarrollándose en la década de los setenta de la mano del arte conceptual.

¹³⁷ DESNOES, Edmundo.: “La imagen fotográfica del subdesarrollo” en NAVARRETE, José Antonio.: *Escribiendo...* op.cit., p. 352.

3. EL MOVIMIENTOS DE LOS GRUPOS EXPERIMENTALES DE FOTOGRAFÍA

En febrero de 1970 la Galería Lirolay de Buenos Aires presentó la exposición *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*. En ella, se mostraron las obras de siete agrupaciones de artistas que trabajaban con la fotografía de forma experimental: Grupo Beta, Centro de Experimentación Visual, Grupo Experimental Buenos Aires, Grupo Fotográfico Experimental, Grupo Imago, Grupo Imago y Grupo Uno¹³⁸. Estos colectivos, integrados en unos casos por fotógrafos, y en otros, por artistas plásticos que incursionaban recientemente en la fotografía, funcionaban desde finales de los años sesenta, dentro de una escena tradicional dominada por el fotoclubismo. En sus producciones exploraron técnicas como los fotomontajes y los fotogramas, así como la fotografía abstracta y la de carácter surrealista. Sus pensamientos y concepciones sobre la fotografía se enmarcaban más fácilmente dentro de la extensa experimentación artística que ocurrió en Argentina durante los años sesenta que en las perspectivas convencionales del ambiente fotográfico del país.

La mayoría de los grupos se formaron alrededor de 1967-1968, principalmente en la ciudad de Buenos Aires, a excepción del Centro de Experimentación Visual (CEV), cuyos integrantes residían en La Plata. Las agrupaciones tuvieron una vida fugaz y se disolvieron alrededor de 1972, pero en palabras de Andrés Mendoza, del Grupo Imago: “ayudaron a instalar la discusión sobre el reconocimiento institucional de la fotografía”¹³⁹. En todo caso, y a pesar de la poca atención que estos artistas han recibido a lo largo de investigaciones académicas, la exposición *Fotografía Nueva Imagen* se convirtió en la culminación de un movimiento fotográfico experimental que tuvo una significativa influencia en el cambio de paradigma que se produjo en este campo a partir de los años setenta en Argentina¹⁴⁰.

¹³⁸ Los integrantes de los grupos fueron los siguientes. Grupo Beta: Gustavo Hugo Gez, Andrés Giménez y César R. Monsalve. Grupo Experimental Buenos Aires: Leonor Greve, Juan Eduardo Leonetti, Carmen Marini y Juan Carlos Martínez. Grupo Fotográfico Experimental: José Luis Méndez y Guillermo Pérez Curtó. Grupo Imago: Pablo Blache, Andrés Díaz Mendoza, Yolanda González y César Sondereguer. Grupo Uno: Esteban Marco y Martín Marco. Centro de Experimentación Visual: Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero, María Arana y Raúl Pane.

¹³⁹ Correspondencia vía email entre Idurre Alonso y Andrés Mendoza, diciembre de 2019.

¹⁴⁰ Ni esta importante exposición, ni los grupos experimentales fotográficos son nombrados en las publicaciones más importantes sobre la historia de la fotografía argentina como FACIO, Sara.: *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea, 1995; GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires, Ediciones ArtexArte, 2011 y ALONSO, Idurre y KELLER, Judith.: *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017. El curador Rodrigo Alonso es el único investigador que ha incluido recientemente la producción de los grupos experimentales en su trabajo a través de la

Este capítulo se sumerge en la producción de estos grupos experimentales, explora sus ideologías, su impacto en el medio fotográfico y las relaciones estéticas y teóricas con fotógrafos y artistas de generaciones anteriores. Para comprender el contexto de surgimiento de estas agrupaciones, la primera parte analiza la importancia de los fotoclubes en la escena fotográfica de la época, destaca los problemas surgidos del control que ejercían sobre la producción de la fotografía y su estrecha visión del medio. Luego se examina la situación institucional de la disciplina, centrándose en el papel de Hugo Parpagnoli como director del Museo de Arte Moderno.

La siguiente sección aborda las conexiones entre el trabajo de los grupos y las obras más experimentales de fotógrafos modernos como Horacio Coppola y Grete Stern, así como la de los artistas que integraron La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum en los años cincuenta. Esta comparación se enfoca especialmente en la producción de fotomontajes y sobreimpresiones, se explora su presencia en revistas especializadas y libros ilustrados y se pone en evidencia la continuidad en el uso de diversas técnicas experimentales en la fotografía argentina desde los años treinta. Posteriormente, el capítulo examina las exposiciones realizadas por los grupos experimentales en la galería Lirolay, poniendo especial énfasis en las ideas propuestas en sus manifiestos y los trabajos fotográficos presentados.

La parte final revisa en detalle la producción del CEV, analiza especialmente su creación de fotogramas e investiga su relación con el diseño y el movimiento de arte concreto argentino, una corriente de abstracción geométrica surgida a finales de los años cuarenta. Además, se destacan sus conexiones con el fotógrafo Sameer Makarius y se examina la relevancia de los pensamientos de László Moholy-Nagy en la concepción de las ideas del grupo. En conjunto, este capítulo revela la rica y multifacética contribución de los grupos de experimentación fotográfica en Argentina durante un período crucial de transformación cultural e ilustra claramente cómo estas agrupaciones ayudaron a sentar las bases para la legitimización de una fotografía experimental y artística en Argentina.

exposición *La unión hace la fuerza* y la publicación relacionada con la muestra: ALONSO, Rodrigo.: *La unión hace la fuerza*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2018.

3.1. Los fotoclubes

La presencia y el poder de los fotoclubes en el ámbito fotográfico argentino durante los años sesenta es una cuestión relevante a la hora de entender el ambiente en el que se gestaron los grupos de fotografía experimental en el país. El fotoclubismo no fue un fenómeno exclusivo de Argentina. Desde principios del siglo XX, también se formaron este tipo de agrupaciones en otras partes del mundo, pero, debido a los débiles sistemas institucionales que existían para el apoyo de la fotografía en Latinoamérica, en esta región su protagonismo e importancia fue más significativa y duradera. De esta forma, los fotoclubes tuvieron un impacto profundo en el establecimiento de un canon específico de la fotografía asociado con imágenes tradicionales derivadas del pictorialismo, y más tarde, a partir de los años cuarenta y cincuenta, con la fotografía documental, y en casos aislados, con fotografías de carácter moderno¹⁴¹.

En 1936 se fundaron los primeros dos fotoclubes del país: el Foto Club de Rosario y el Foto Club Argentino (FCA), este último presidido por Alberto del Solar Dorrego y en el que participaron fotógrafos aficionados como Federico Boxaca, Héctor D. Muñoz y Juan A. Carraro. Según Sara Facio, FCA fue “el foto club más prestigioso del país y más conocido en el extranjero gracias a la asidua presencia de sus afiliados en los Salones Internacionales del mundo”¹⁴². Con una aproximación menos clasista hacia sus miembros y como una escisión de FCA, en 1945 se formó el Foto Club Buenos Aires (FCBA), mientras, siguieron apareciendo multitud de fotoclubes en distintas zonas del país. Con el fin de unificar todas estas formaciones, en 1948 se creó la Federación Argentina de Fotografía (FAF). Sin embargo, fue durante los años sesenta cuando se dio la mayor aparición de nuevos fotoclubes en el país, que pasaron de ser treinta y cinco a principios de la década, a 143 en 1970¹⁴³.

Las agrupaciones fotoclubistas aglutinaron tanto el trabajo de fotógrafos aficionados como el de profesionales. Entre sus actividades realizaban cursos de formación en los que se impartían clases sobre asuntos técnicos y estéticos. Además, hacían concursos y evaluaciones internas del trabajo de sus miembros, administraban medios y existía un intercambio con fotoclubes de otros

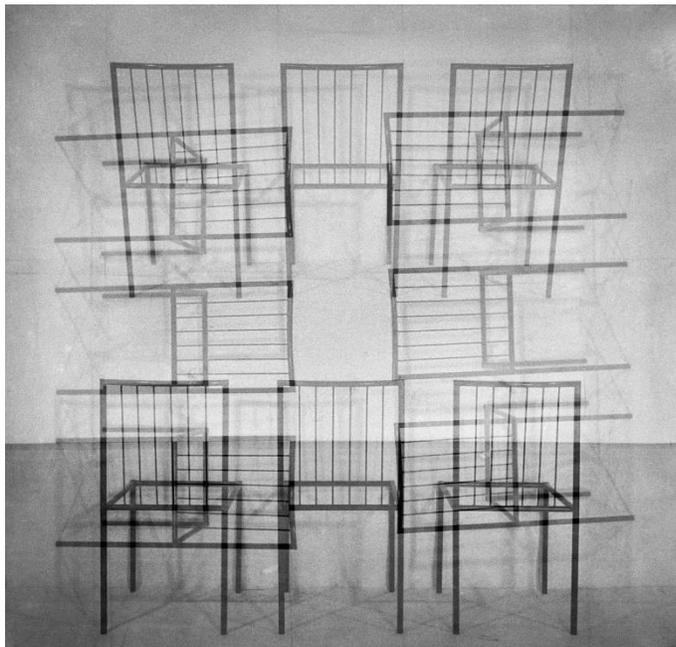
¹⁴¹ NAVARRETE, José Antonio.: *Escribiendo...* op.cit., p. 23.

¹⁴² FACIO, Sara.: op.cit., p. 45.

¹⁴³ PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia.: “Apuntes sobre la fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado” en PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia y GAMARNIK, Cora.: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, Ediciones CMDF, 2011. pp. 7-48.

países. “A través de diversas actividades, [...] los fotoclubes se consolidaron como instancias clave de formación, intercambio y legitimación que solventaron el vacío institucional y la falta de profesionalización en la que se encontraba la práctica fotográfica”¹⁴⁴.

Aparte de los concursos, que eran de escala más pequeña, los eventos más importantes organizados por los fotoclubes eran los salones, exposiciones anuales usualmente divididas en categorías temáticas convencionales, como retratos, paisajes y desnudos, que otorgaban premios en cada uno de sus temas. Las mismas fotografías podían ser enviadas a diferentes salones y acumular premios. En un momento en que la presencia de la fotografía en exposiciones de museos y galerías era escasa, la participación de las obras en este circuito de salones se convirtió en una forma de legitimación de las fotografías. Entre los fotógrafos más premiados de los salones argentinos, Sara Facio destaca a Alejo Grellaud y Pedro Luis Raota, cuya obra definió como de “narrativa naturalista y un tanto ingenua, temas decididamente folclóricos que bordean el sentimentalismo” en el caso de Grellaud, o de “temática ingenua, ilustrativa, previsible” cuando se referió a Raota¹⁴⁵. La producción de ambos fotógrafos se enmarcaba, según Facio, dentro de los



3.1. Geraldo de Barros. *Cadeira Unilabor*, Sao Paulo, 1954.
Imagen: Galería Luciana Brito, Sao Paulo.

gustos del público de la época, pero además fue una estética que tuvo una larga continuidad dentro de las producciones de consumo como revistas o libros para turistas¹⁴⁶.

Además de las organizaciones formadas en Argentina, entre los fotoclubes más activos en América Latina se encontraban el Club Fotográfico de Chile fundado en 1937, el Fotoclube Bandeirante en Brasil de 1939 (denominado Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB) a partir de 1945), el Club Fotográfico de Cuba formado en 1939, el Club Fotográfico

¹⁴⁴ PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas. Fotografía y grupalidad en La Carpeta de los Diez*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2023. p. 176.

¹⁴⁵ FACIO, Sara.: op.cit., pp. 48-49.

¹⁴⁶ GONZÁLEZ, Valeria.: op.cit., p. 50.

Uruguayo de 1940 y el Club Fotográfico de México nacido en 1949. De todos ellos, el Fotoclube Bandeirante fue uno de los pocos que a partir de mediados de los años cuarenta introdujo una producción fotográfica relacionada con la experimentación, a través del trabajo de artistas como José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros y German Lorca, entre otros (fig. 3.1). Sus obras hicieron uso de técnicas como los fotomontajes y fotogramas, lo que implicaba un vínculo con investigaciones formales dentro del constructivismo y la abstracción geométrica, ambos movimientos artísticos significativos en Brasil a mediados del siglo XX¹⁴⁷. En otros casos sus imágenes tuvieron conexión con el universo surrealista y el informalismo¹⁴⁸. Aunque en el Fotoclube Bandeirante coexistieron las producciones vanguardistas con obras tradicionales asociadas con el pictorialismo, sus aportaciones a la fotografía moderna son indudables. Asimismo, la presencia de sus miembros en salones de todo el mundo y la organización de su propio salón internacional dan cuenta de la existencia de una red importante de intercambio fotográfico en la que participaron activamente¹⁴⁹. De acuerdo con Alise Tifentale, “FCCB se convirtió en uno de los centros más visibles de la cultura local, regional y global fotoclubista durante los años cincuenta. Una de las razones más importantes de ello fue el compromiso de sus miembros por fomentar la comunicación entre fotógrafos y sus esfuerzos constantes por crear y mantener marcos institucionales como el intercambio”¹⁵⁰. FCCB creó lazos significativos con varios fotógrafos argentinos de los años cincuenta, más específicamente con algunos de los integrantes de La Carpeta de los Diez, especialmente Annemarie Heinrich, quien visitó las instalaciones de FCCB en 1951.

¹⁴⁷ El Grupo Frente (1952-1964), de Rio de Janeiro estuvo conformado por una serie de artistas jóvenes interesados en las corrientes constructivistas, incluyendo a Aluísio Carvão, Lygia Clark, Rubem Ludolf, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, Lygia Pape e Ivan Serpa. El Grupo Ruptura (1952- 1959), liderado por Waldemar Cordeiro en Sao Paulo, y también enfocado en el arte abstracto, estuvo integrado por Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Władysław, Leopoldo Haar, Lothar Charoux y Kazmer Féjer. En 1959 se formó el movimiento Neoconcreto, que siguió explorando conceptos de la abstracción geométrica de forma más experimental. Para más información véase: GOTTSCHALLER, Pia y LEBLANC, Aleca.: *Making Art Concrete. Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017.

¹⁴⁸ NAVARRETE, José Antonio.: “Circulating with Foto-Cine Clube Bandeirante, 1939-82” en CANNABRAVA, Iatã y NAVARRETE, José Antonio.: *Foto Cine Clube Bandeirante. Global Itineraries Aesthetics in Transformation*. Sao Paulo, Almeida e Dale Galeria, 2022. p. 16.

¹⁴⁹ De acuerdo con Sarah Meister, “después de la Segunda Guerra Mundial, durante muchos años las fotografías de los miembros del FCCB fueron parte integral de la dinámica red de intercambios internacionales”. MEISTER, SARAH.: *Fotoclubismo. Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2021. p. 12.

¹⁵⁰ TIFENTALE, Alise.: *The “Olympiad of Photography”: Fiap and the Global Photo-Club Culture, 1950-1965*. Tesis doctoral, The Graduate Center, City University of New York (CUNY), 2020. p. 228.

Los artistas de los grupos experimentales mantuvieron una visión muy crítica de los fotoclubes, entre otras cosas debido a sus prácticas jerárquicas, que fueron motivo de ataques. Dentro de sus estructuras, los miembros de estas agrupaciones pertenecían a diferentes niveles según su dominio artístico, algo que estaba basado en puntajes usados en los concursos que organizaban: “para ascender de una categoría a otra los miembros debían acumular puntos a través de los ‘concursos’ eventos competitivos sistemáticos usualmente temáticos”¹⁵¹. A este respecto, Andrés Mendoza, del Grupo Imago, comentaba de forma punzante que la FAF empleaba “una metodología de concursos y exposiciones que utilizan un régimen de puntaje emitido mediante jurados que evalúan obras presentadas [...] se asemeja [...] a los usados en las gestas deportivas”¹⁵².

La estructura cerrada desde la que operaban los fotoclubes y su visión limitada con respecto a la fotografía más innovadora, acabó siendo problemática, ya que, en lugar de promover un avance del medio, provocó su estancamiento. Como bien apunta Valeria González: “El aspecto negativo de esa línea estética que reconocemos bajo la categoría genérica de *fotoclubismo* fue, a la larga, su incidencia (y enquistamiento) en la formación de un gusto medio para el público general, que se mantuvo divorciado de las problemáticas reales que motivaron el desarrollo de la fotografía argentina moderna y contemporánea”¹⁵³. Es precisamente a partir de estas áreas problemáticas que se puede contextualizar el posicionamiento crítico de los grupos experimentales hacia los fotoclubes, que analizaremos más adelante.

3.2. La fotografía en las instituciones: Hugo Parpagnoli en el Museo de Arte Moderno

Como se destacó en el capítulo anterior, la fotografía como disciplina artística autónoma no ocupó un lugar central en las exposiciones del Instituto Torcuato Di Tella, el centro de vanguardia más importante en Buenos Aires durante los años sesenta. Sin embargo, durante la misma década, se dieron algunos cambios en la presencia institucional de la fotografía en Argentina. Esta transformación se debió, en gran medida, a la influencia de algunos directores de

¹⁵¹ PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas*. ... op.cit., p. 174.

¹⁵² Correspondencia vía email entre Idurre Alonso y Andrés Mendoza, marzo de 2019.

¹⁵³ GONZÁLEZ, Valeria.: “Processes of Modernization in Argentine Photography, 1930-1960” en ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017. p. 250.

museos, como Jorge Romero Brest, quien dirigió el Museo de Bellas Artes de 1955 a 1963 y, de manera más notable, a Hugo Parpagnoli, quien estuvo al frente del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre 1963 y 1971.

Antes de su llegada al museo, Parpagnoli era un prestigioso crítico de arte que colaboraba con publicaciones de renombre, como *La Prensa* y la influyente revista *Sur*. Esta última, dirigida por la escritora e intelectual Victoria Ocampo, se convirtió desde su fundación en 1931 en un importante espacio de intercambio cultural y artístico entre Argentina y el resto del mundo a través de artículos que exploraban las producciones de América Latina, Europa y Estados Unidos. Parpagnoli fue parte de un círculo de intelectuales que se dedicaban a la teorizar y promocionar el arte vanguardista de su país, especialmente reconocido por su apoyo al arte informalista de autores como Kenneth Kemble y Alberto Greco¹⁵⁴.



3.2. Grete Stern. *Mujer toba*, 1964. Colección de Getty Research Institute, Los Ángeles.

Bajo la dirección de Hugo Parpagnoli, el Museo de Arte Moderno siguió la estela comenzada por su anterior director Rafael Squirru y privilegió el arte de las últimas tendencias en Argentina. Además, otorgó un lugar destacado a la fotografía en su programación de exposiciones al realizar once muestras dedicadas a esta disciplina llevadas a cabo durante los seis años que duró su mandato. Su estrategia se enfocó en organizar exposiciones individuales dedicadas a fotógrafos modernos que venían trabajando desde las décadas anteriores, como aquellos que durante los años cincuenta fueron parte de La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum. Algunas de las muestras presentadas por Parpagnoli incluyeron *Buenos Aires mi ciudad. Fotografías de Anatole*

¹⁵⁴ Entre algunos de sus escritos sobre el informalismo se encuentran “Pintura informal”, *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de julio, 1959; “Arte nuevo y movimiento informalista”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de diciembre, 1959; “Artes plásticas: Kenneth Kemble”, *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de diciembre, 1960; “Artes plásticas: dos pintores del concurso Di Tella”, *Sur* (Buenos Aires), noviembre-diciembre 1963, 117-119. Fuente: ICAA, Museum of Fine Arts Houston. [Home · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH](#) (fecha de consulta: 24/10/2023).

Saderman en 1963, seguida de *Relato fotográfico de un viaje* con las imágenes de la vida de los indígenas de la zona de Chaco, realizadas por Grete Stern (fig. 3.2). En 1967 se presentó *El rostro de los artistas: Fotos de Sameer Makarius*, y en 1969 organizó una muestra retrospectiva dedicada a Horacio Coppola¹⁵⁵. Cabe señalar que todas estas exposiciones fueron curadas directamente por Parpagnoli, lo que resalta su compromiso personal con el género fotográfico.

Además de estas muestras, el Museo de Arte Moderno albergó en 1964 y 1965 las exhibiciones del XXVIII y el XXIX Salón Internacional de Arte Fotográfico, organizadas por el Foto Club Argentino, lo que demuestra la alianza de Parpagnoli con sectores más tradicionales dentro del mundo de la fotografía y su habilidad para equilibrar las tradiciones fotoclubistas con su interés por las tendencias artísticas de la fotografía moderna. El investigador Francisco Medail se ha preguntado sobre la decisión de Parpagnoli de construir alianzas con “una institución con resabios racistas y estética anacrónica” cuando el museo tenía como objetivo la modernización del arte argentino¹⁵⁶. Una de sus hipótesis es que estas exposiciones le brindaron la posibilidad de atraer un nuevo público interesado en la fotografía de aficionados que no solía acudir a las salas del museo. Paralelamente, Parpagnoli inició la colección de fotografía del museo, en la que se incorporaron piezas clave de fotógrafos como Sameer Makarius, Anatole Saderman, Horacio



3.3. Grete Stern. *Sin título, Niños tobas en la escuela chacra* Num. 41, ca. 1963. Colección de MAMBA, Buenos Aires.

Coppola y Aldo Sessa.

Las exhibiciones y las nuevas obras que integraron la colección del museo contribuyeron a formar un canon específico en el campo de la fotografía, lo que promovió desde esta institución museística a creadores que compartían conexiones, ya fuera por su origen o por su formación, con el mundo artístico moderno europeo. Grete Stern y Horacio Coppola, considerados los pioneros de la

¹⁵⁵ Agradezco al artista y curador Francisco Medail por proporcionarme un documento con todas las exposiciones y actividades del Museo de Arte Moderno, a partir del cual he podido realizar este análisis.

¹⁵⁶ MEDAIL, Francisco.: *El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Relaciones entre fotografía y política cultural, gestión de Hugo Parpagnoli (1963-1970)*. Tesina de grado, Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires, 2021. p. 72.

fotografía moderna en Argentina, habían estudiado en la Bauhaus en Alemania, Anatole Saderman era un fotógrafo ruso integrante de la Carpeta de los Diez y Sameer Makarius, creador egipcio que vivió en varios países europeos antes de su llegada a Argentina en 1953, fue fundador del Grupo Forum. Sin embargo, no fueron las piezas más experimentales de estos autores las que pasaron a formar parte de la colección del museo, sino sus obras más convencionales dentro de cánones de la fotografía moderna, entre ellas, algunas de las piezas que fueron parte de las exposiciones de la época como *Niños tobas en la escuela chacra Num. 41* de Grete Stern (fig. 3.3) y los retratos de artistas de Sameer Makarius y Anatole Saderman.

3.2.1. *Un arte de avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943, 1967*

Además de las exposiciones previamente mencionadas, es fundamental resaltar la exhibición que Parpagnoli organizó en 1967 con la curaduría del investigador y coleccionista José María Peña: *Un arte de avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943*. Esta muestra marcó un hito sin precedentes en el país, ya que presentó por primera vez una retrospectiva que abarcaba un siglo completo de producción fotográfica en Argentina, lo que recalca el compromiso de Parpagnoli para posicionar la fotografía como un medio artístico relevante en la historia del arte nacional¹⁵⁷.

Un arte de avanzada contó la historia visual de Argentina en los cien años anteriores, lo que permitió al público ver la evolución de la sociedad y la cultura a través de las imágenes. Uno de sus objetivos fue dar a entender la capacidad de la fotografía para documentar y reflejar la historia y la identidad de una nación. La exposición no solo promovió algunas producciones modernas, sino que también rindió homenaje a los pioneros de la fotografía en Argentina, mediante la presentación de una amplia gama de estilos, desde el pictorialismo hasta la fotografía documental, lo que resaltaba la diversidad y la riqueza de enfoques y estilos que los fotógrafos argentinos habían explorado a lo largo del tiempo. De esta manera, la muestra ayudó a la audiencia a comprender la evolución de la fotografía en el país y su importancia para la historia del arte. La

¹⁵⁷ En su investigación sobre la gestión de Hugo Parpagnoli en el Museo de Arte Moderno y la fotografía, Francisco Medail ha relacionado la exposición *Un arte de avanzada* con la muestra *Photography 1839-1937* organizada por Beaumont Newhall en el MoMA de Nueva York en 1937. Según Medail, Parpagnoli muy posiblemente “haya pretendido seguir los lineamientos impuestos por el museo neoyorquino”, incluyendo su proceso de institucionalización de la fotografía. MEDAIL, Francisco.: op.cit., p. 44.

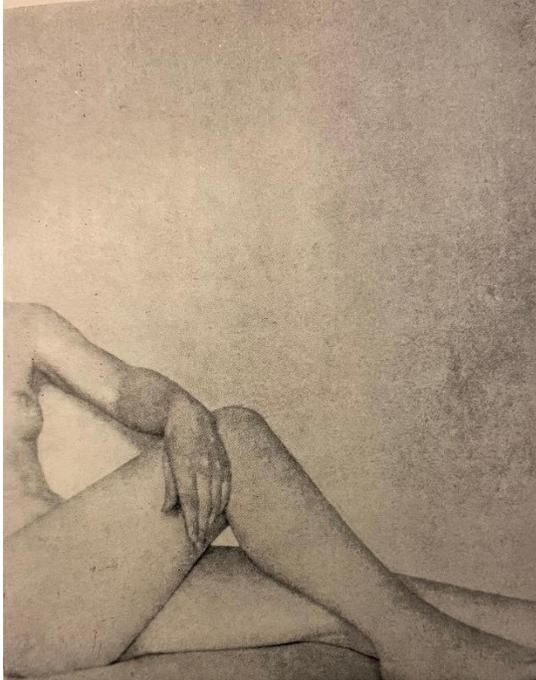
introducción de Parpagnoli en el catálogo, titulada "El arte de la fotografía", subrayaba la pertenencia de la fotografía al conjunto de géneros artísticos en un momento en que los fotógrafos luchaban por ganar reconocimiento y legitimidad en el mundo del arte. De esta manera, esta exposición fue un punto de inflexión en la promoción de la fotografía como un medio artístico de relevancia en Argentina y resaltó el compromiso de Parpagnoli con este campo.

El texto introductorio ofrecía también un acercamiento llamativo sobre la disciplina. En palabras de Parpagnoli, el procedimiento fotográfico tenía la capacidad de capturar la esencia y la atmósfera de los hechos individuales y concretos que se desarrollan fuera de nuestro alcance. El director destacaba en su ensayo en el carácter experimental de la fotografía: “ese procedimiento recoge la fuerza y el clima del hecho individual, y concreto exterior a nosotros. Ese arte es la fotografía que capta ‘lo otro’ [...] incorpora a su existencia de siglo y medio todo tipo de experimentos. Distorsiones, collages, ilusiones”¹⁵⁸. Aunque Parpagnoli subrayaba la naturaleza experimental de la fotografía, su descripción se alejaba de la selección de imágenes presentadas en la exposición, que se centraba en fotografías documentales convencionales con retratos, realizados por importantes fotógrafos y estudios a finales del siglo XIX y principios del XX, como el estudio fotográfico Witcomb, Francisco Ayerza y Christiano Junior.



3.3. Lucio V. Mansilla. *Sin título*, 1900. Imagen: Publicación *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943* (1967).

¹⁵⁸ P ARPAGNOLI, Hugo.: *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967. s/n.



3.5. García Victorica. *Sin título*, 1939. Imagen: Publicación *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943* (1967).



3.4. Annemarie Heinrich. *Sin título*, 1939. Imagen: Publicación *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943* (1967).

Sin embargo, había cuatro piezas que desafiaban la visión tradicional que dominaba la exposición. Estas obras incluían una fotografía de Lucio V. Mansilla de 1900, en la que el mismo hombre aparecía cuatro veces en una sola imagen, gracias a una manipulación de la imagen (fig. 3.3). Además, destacaba una imagen de unas manos sosteniendo un objeto de Annemarie Heinrich de 1939 (fig. 3.4), un desnudo femenino de García Victorica de 1939 (fig. 3.5), y una fotografía de unos engranajes tomada en 1939 por Ricardo Piola (fig. 3.6). Parpagnoli describía estas piezas y exploraba su relación con el arte de otros géneros. La fotografía de Mansilla era explicada como una especie de “anomalía” dentro del relato curatorial, puesto que probablemente había sido producida en Europa y no en Argentina¹⁵⁹. Las descripciones de las otras tres obras destacaban la abstracción fotográfica y su relación con las artes plásticas con frases como: “los cambios en las artes plásticas y la difusión de las sucesivas tendencias visuales repercutieron en el trabajo de los fotógrafos impulsándolos a una creciente abstracción”¹⁶⁰, en relación con Heinrich, o “el alto

¹⁵⁹ La descripción de esta imagen destaca: “La inclusión de esta fotografía, pese a su origen dudoso, radica en la posibilidad de que el mismo Mansilla dirigiese el enfoque”. PARPAGNOLI, Hugo.: op.cit., s/n.

¹⁶⁰ *Ibidem.* s/n.

impacto plástica de esta fotografía que testimonia un paso más en el camino de la abstracción”¹⁶¹, en alusión a Victorica. Estos comentarios recalcaban cómo los cambios en las artes plásticas y la difusión de las tendencias visuales tuvieron un impacto en el trabajo de los fotógrafos, llevándolos hacia una creciente abstracción, pero el texto no realizaba un análisis del medio fotográfico como género autónomo que se centrara en su desarrollo.



3.6. Ricardo Piola. *Sin título*, 1939. Imagen: Publicación *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943* (1967).

De este modo, el catálogo carecía de un análisis exhaustivo del desarrollo de la experimentación en la fotografía. Además, dado que otras formas más innovadoras de producción fotográfica habían quedado fuera del discurso curatorial de la exposición, resultaba difícil considerar la fotografía como un "arte de avanzada", tal como sugería el título de la muestra, pero habría que resaltar que dentro de los parámetros de las muestras organizadas en el ambiente de los fotoclubes, esta exposición proporcionó una visión más inclusiva de la disciplina al incorporar algunas formas experimentales.

Finalmente, lo que se desprende del análisis de las actividades del museo es, que a pesar de que la fotografía se introdujo en las salas de la institución a través de diversas exposiciones, se presentaron obras que planteaban una mirada convencional sobre el medio. Se trataba de fotógrafos que había tenido su

auge durante décadas anteriores, principalmente en los años cuarenta y cincuenta, cuando habían sido parte de los principales movimientos de fotografía moderna, como los fotógrafos del Grupo Forum (Sameer Makarius) y los que englobaban la Carpeta de los Diez (Anatole Saderman y Annemarie Heinrich). En otras instancias, como en el caso de Aldo Sessa, eran artistas que estaban desarrollando su trabajo de una manera más afín al mundo de la fotografía documental. En todo caso, las prácticas más experimentales, ya fuese de fotógrafos emergentes de la época o de las generaciones anteriores, no tuvieron cabida en los primeros intereses sobre la fotografía del Museo

¹⁶¹ *Ibidem.* s/n.

de Arte Moderno. Tras la partida de Parpagnoli como director el museo, la fotografía dejó de ser núcleo importante del programa de exposiciones y adquisiciones de la institución hasta prácticamente los años noventa¹⁶².

3.3. Puntos de conexión con las generaciones anteriores

Las vertientes experimentales de la fotografía europea moderna, en particular los movimientos de Nueva Visión, Nueva Objetividad y la Fotografía Subjetiva, fueron tomados como modelo en los ideales y las prácticas artísticas de los grupos experimentales en Argentina. Existe también una relación con el trabajo más innovador de los fotógrafos modernos en Argentina, aunque en sus escritos los grupos pasaran por alto las tradiciones vanguardistas locales. Las técnicas de fotomontaje y fotograma, que eran comunes entre los grupos experimentales, no eran en absoluto ajenas al panorama fotográfico del país. No obstante, y con la excepción de algunas obras de Grete Stern, Horacio Coppola, Pedro Otero y varias fotografías de los artistas de La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum, no se trató de procedimientos usuales en la práctica de los artistas ni con gran visibilidad, sino casos aislados y generalmente poco reconocidos en su momento. Como señala Juliana Robles de la Pava: "las alternativas experimentales en la historia de la fotografía argentina tuvieron algunos precursores importantes, aunque no lograron consolidarse plenamente en sus obras debido a su manifestación en diversos géneros fotográficos"¹⁶³. Un examen de los exponentes más destacados y un análisis de los espacios donde se exhibieron y reprodujeron este tipo de obras permite entender la posibilidad de que los fotógrafos experimentales estuvieran familiarizados con estas producciones. Así, el diálogo entre movimientos europeos y locales se convierte en un aspecto crucial para comprender el desarrollo de la fotografía experimental en Argentina y su ruptura con las prácticas tradicionales del fotoclubismo.

¹⁶² De acuerdo con la página web del museo, en 1999 se inició la conformación de la colección de fotografía de la institución, que se compone hoy en día de más de 300 piezas. Ese mismo año se publicó un libro sobre su colección de fotografía con información sobre las obras que integraron los acervos. BUCCELLATO, Laura.: *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999. <https://museomoderno.org/coleccion/> (fecha de consulta: 9/1/2024).

¹⁶³ ROBLES DE LA PAVA, Juliana.: "La fotografía informalista de Jorge Roiger", *Boletín de Arte*, núm. 16, 2016, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. pp. 43-49.

3.3.1. La experimentación en los primeros fotógrafos modernos: Horacio Coppola y Grete Stern

El legado artístico de Horacio Coppola y Grete Stern, intrínsecamente vinculado a las corrientes vanguardistas del arte y diseño moderno, ejerció un papel de primordial relevancia en la propulsión de enfoques pioneros en la técnica fotográfica en Argentina. Ambos fotógrafos emergieron como figuras destacadas en la historia de la fotografía de su país en los años treinta y cuarenta y dejaron una huella perdurable en la evolución artística y técnica del medio.

Aunque comúnmente se ha destacado la relevancia de Horacio Coppola como un fotógrafo autodidacta, su relación con la fotografía comenzó en el seno de su propia familia. Su hermano mayor, Armando, era fotógrafo y miembro de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, lo que permite establecer sus primeros pasos en esta disciplina desde el ámbito familiar. Nacido en 1906 parte de una familia burguesa cultivada, Coppola fue un actor importante de la intelectualidad de Buenos Aires desde finales de los años veinte.

La experimentación de Coppola con la fotografía empezó desde sus primeros



3.7. Horacio Coppola. *Autorretrato*, 1928. Imagen: Publicación *Mundo propio* (2019).

acercamientos al medio con imágenes de cristales realizadas entre 1928 y 1929, parte de su serie *Transparencias*, así como con el uso de fotogramas en su obra *Autorretrato*, 1928 (fig. 3.7.). Estas fotografías precedían a su primer viaje a Europa en 1930 y sus cursos en la Bauhaus con Walter Peterhans en 1932, por lo que algunos investigadores como Jorge Schwartz y Eleni Kefala, consideran que en la obra de Coppola surgió una sincronía espontánea con los movimientos de Nueva Visión y Nueva Objetividad¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Estos movimientos, nacidos en Alemania durante los años veinte, se relacionaban con la corriente constructivista y los planteamientos de la Bauhaus. Nueva Objetividad se enfocó en crear fotografías directas que incluían experimentaciones “con acercamientos macroscópicos y detalles estructurales enraizados en el dominio del *objektiv* (el lente de la cámara)”. Nueva Visión tuvo una aproximación más experimental al medio, utilizando ángulos inusuales, composiciones dinámicas y manipulaciones de luz. MARCOCI, Roxana.: “Photographer Against the Grain: Through the Lens of Grete Stern” en MARCOCI, Roxana y MEISTER, Sarah.: *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete*

Andrea Cuarterolo, por otro lado, ha apuntado a la relación de Coppola con el cine como origen del desarrollo de una fotografía no convencional para la época en Argentina y ha argumentado que “su primer contacto con los movimientos de vanguardia fue a través del cine y que él mismo reconoce como la base de su aprendizaje autodidacta”¹⁶⁵. Coppola fue parte de la



3.8. Horacio Coppola. *Toldos*, 1931. Imagen: Jorge Mara La Ruche, Buenos Aires.

directiva del Cine Club de Buenos Aires entre 1929 y 1931, donde se proyectaron en los siguientes dos años numerosas películas de la vanguardia europeas como *Bronenosez Potemkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925), de Sergei M. Eisenstein, o *Das Kabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Doctor Caligari*, 1920), de Robert Wiene. Otro punto para tener en cuenta es la relación de sus fotografías con la vanguardia pictórica de Buenos Aires, de la que Coppola era conocedor, a través de su labor como crítico de arte para la revista *Clave de Sol*, donde trabajó entre 1930 y 1931¹⁶⁶. Según el investigador Luis Priamo, más que los fotógrafos contemporáneos, los artistas plásticos de su época que habían estudiado los vocabularios de la vanguardia durante sus estancias en Europa, como sería el caso de Emilio Pettoruti con su obra cubista y Xul Solar

Stern and Horacio Coppola. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015. pp. 21-26. SCHWARTZ, Jorge.: “Fundación de Buenos Aires: La mirada de Horacio Coppola” en SCHWARTZ, Jorge.: *Horacio Coppola fotografía*. Madrid, Fundación Telefónica, 2008. KEFALA, Eleni.: “Horacio Coppola: Towards an Aesthetic Genealogy”, *History of Photography Journal*, Vol. 40, 2016, issue 4. pp. 388-412.

¹⁶⁵ CUARTEROLO, Andrea.: "A Gaze Turned toward Europe: Modernity and Tradition in the Work of Horacio Coppola" en *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*, editado por NAVITSKI, Rielle y POPPE, Nicolás, 180-210. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2017. p. 188. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2005vd4.16>. (fecha de consulta: 23/11/2020).

¹⁶⁶ Solamente aparecieron dos números de esta revista. Según Verónica Tell “lo moderno en las artes y la esencia del hombre moderno parecen haber sido parecen haber sido los ejes de la revista”, que estuvo interesada en abordar las nociones de novedad y vanguardia. TELL, Verónica.: “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía” en GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (eds.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005. pp. 243-262.

con sus líneas y planos de colores, ofrecieron a Coppola enseñanzas cruciales en cuanto a la experimentación¹⁶⁷.

Coppola realizó su primer viaje a Europa entre 1930 y 1931, momento en el que visitó España, Italia, Francia y Alemania y de donde volvió con una cámara Leica. A su regreso realizó una serie de fotografías sobre Buenos Aires, en las que “los puntos de vista desconcertantes, las variaciones tonales y la intersección y expansión de las líneas se convirtieron en las características insistentes de sus imágenes, mientras que las referencias a sus alrededores urbanos estaban usualmente ocultos”¹⁶⁸. Siete de estas imágenes fueron publicadas en la revista *Sur* en la primavera de 1931 y seis más en el verano de 1932 (fig. 3.8).

Interesado en ahondar sus conocimientos sobre fotografía, en octubre de 1932 Coppola volvió a viajar a Europa. En Alemania, estudió por un breve periodo con Walter Peterhans, el primer instructor de fotografía de la Bauhaus, y conoció a Grete Stern, quien había emprendido estudios de diseño gráfico y fotografía, también con Peterhans, y trabajaba realizando fotografías publicitarias junto con su socia Ellen Auerbach en la empresa fundada por ambas: *ring + pit*. Desde el mundo de la fotografía comercial, Stern y Auerbach creaban sobre todo anuncios de productos femeninos en los que utilizaban fotomontajes o escenas construidas con diferentes objetos (fig. 3.9). Con el advenimiento del



3.9. *ring + pit*, *Sombbrero y guantes*, ca. 1929-1933. Colección de J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

¹⁶⁷ Xul Solar y Emilio Pettoruti son dos de los artistas modernos más significativos de América Latina, reconocidos por introducir nuevas formas de pintura en Argentina asociadas al cubismo y el arte abstracto. Ambos lideraron la renovación estética en el país durante la década de 1920. La obra de Xul Solar, estuvo relacionada con exploraciones sobre el lenguaje, la espiritualidad y el simbolismo, mientras que Pettoruti, experimentó con las formas y los colores, dentro de la estética del cubismo. Para más información sobre la etapa formativa de Coppola ver: ROBERTS, Jodi.: *Horacio Coppola and Grete Stern. Defining the Modern in Argentina Photography, 1930-1956*. New York University, tesis doctoral, 2015.

¹⁶⁸ ROBERTS, Jodi.: *Horacio Coppola...* op.cit., p. 37.

nazismo, y tras una estancia en Londres de casi dos años, Coppola y Stern, ya casados, se mudaron a Buenos Aires en 1935, donde su trabajo fue acogido con gran entusiasmo por el círculo de la revista *Sur*.

De ese modo, la pareja formó parte del selecto grupo de artistas e intelectuales involucrados con *Sur*, pertenecientes en su mayoría a la burguesía porteña, entre los que se encontraban Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo y Jorge Romero Brest. Todos ellos fueron relevantes durante las décadas de los treinta hasta los cincuenta como promotores de las nuevas corrientes de vanguardia, pero además, la revista *Sur* tuvo, como hemos revisado, un papel significativo en cuanto a la fotografía se refiere, a través de algunos artículos e imágenes publicadas, pero sobre todo por haber presentado en sus instalaciones la que es considerada como la primera exposición de fotografía moderna en Argentina: la muestra de Horacio Coppola y Grete Stern en 1935¹⁶⁹.

No se conoce con exactitud cuáles fueron las fotografías que integraron esta exposición, aunque se sabe que los artistas presentaron “retratos, y *foto-reclames* realizados por Stern [...], paisajes de l’Ardèche, fotografías de esculturas del British Museum, imágenes de Buenos Aires [...] y de Londres, e incluía algunas tomas de objetos cotidianos más o menos enrarecidos, como una muñeca de la que apenas se veía algo más que las piernas y el vestido en capas de tela”¹⁷⁰. De interés significativo fue el escrito de Coppola y Stern que acompañó al panfleto de la muestra, en el que los artistas plantearon la pregunta “¿es la fotografía arte?”, con su respuesta: “De hecho la fotografía ha prescindido plantearse este problema: se ha creado un lugar propio en la vida de hoy, tiene una función social”. Según la investigadora Verónica Tell, el texto se correspondía con las ideas de Walter Peterhans y Franz Roh al plantear la fotografía como género autónomo, pero también con las líneas de pensamiento de la corriente de Nueva Objetividad: “al ubicar el aspecto subjetivo y creativo en la selección y conocimiento del objeto no solo se remitían a Peterhans sino también al teórico alemán [Roh], quien sostenía que la elección es ya un acto de creación”¹⁷¹.

A pesar de su importancia, esta exposición no tuvo mayor repercusión en los medios locales y pasó totalmente inadvertida en el ambiente fotográfico. “Ambos autores, muy reconocidos en la

¹⁶⁹ Además del apoyo que se dio desde la revista a Coppola y Stern, la publicación mostró interés en la obra de fotógrafos modernos como Alfred Stieglitz referido en el artículo de Lewis Mumford “El arte de Estados Unidos”, *Sur* núm.3, invierno 1931. En sus primeros números se incluyeron también varias imágenes de Victor Delhez, fotógrafo argentino de estética moderna.

¹⁷⁰ TELL, Verónica.: “Latitud-Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina” en AA.VV.: *Territorio de diálogo, 1930-1945. Entre realismo y lo real*. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2006. pp. 93-94.

¹⁷¹ *Ibidem*. p. 94.

actualidad, no fueron tenidos en cuenta por los medios especializados hasta la década de 1980, a pesar de una labor importante desarrollada en varias áreas fotográficas”¹⁷². Por esta razón, y debido a la diferencia generacional entre Coppola y Stern y los jóvenes artistas de los grupos experimentales, es posible plantear interrogantes acerca de si estos colectivos estaban familiarizados con la obra de estos fotógrafos y si el trabajo de aquellos influyó de alguna manera la producción de éstos. Los artistas que integraban los grupos experimentales tenían poco en común con el grupo de intelectuales aglutinados en torno a *Sur*. Eran, sobre todo, artistas provenientes de clase media con estudios universitarios no necesariamente relacionados con las artes plásticas y que incursionaban en la fotografía de forma autodidacta. Sin embargo, no hay duda de que tanto Coppola como Stern desempeñaron un papel fundamental en el surgimiento de la fotografía moderna en Argentina, fomentaron su uso experimental y dejaron una huella perdurable en la historia del medio en el país.

3.3.2. La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum

A pesar de que los grupos no hicieron referencias a otros fotógrafos argentinos en sus escritos, en tanto centraron su atención en creadores europeos como sus antecedentes, resulta crucial examinar la producción fotográfica de la generación anterior en Argentina, pues en los años cincuenta “se produjo en los ambientes fotográficos una creciente apertura hacia la modernización de los lenguajes”¹⁷³. Durante ese período, dos nuevos grupos de fotógrafos modernos desempeñaron un papel destacado: La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum. Las similitudes estéticas entre las obras de estos dos colectivos y la producción de los grupos experimentales plantean cuestionamientos acerca de las fuentes de inspiración de estos jóvenes fotógrafos a finales de la década de 1960.

La Carpeta de los Diez se formó en 1952 por iniciativa de Fred S. Schiffer, un artista austríaco emigrado a Buenos Aires, y estuvo integrado por Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Hans Mann, Jorge Friedman, Alex Klein, Ilse Mayer, José Malandrino, Max Jacoby y Pinéldes Fusco. Posteriormente se sumaron Juan Di Sandro, Augusto Valmitjana y Boleslaw

¹⁷² FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: “Fotografía artística en la Argentina 1950-1960”, *Actas de Diseño*, 19, Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, julio de 2015. pp. 165-172. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2010/administracion-concursos/archivos_conf_2013/874_8757_1029con.pdf (fecha de consulta: 30/12/2020).

¹⁷³ GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina ...* op.cit., p. 69.

Senderowicz. En su mayoría, se trataba de fotógrafos europeos que habían llegado a Argentina durante, o tras la Segunda Guerra Mundial huyendo del nazismo (muchos de ellos eran judíos) y la devastación económica. El propósito del grupo era compartir una fotografía de cada uno de los diez integrantes entre sí. Las fotografías se juntaban en una carpeta que iba circulando entre los diez artistas, quienes daban valoraciones sobre las obras a modo de crítica de forma escrita. Uno de los principales objetivos de La Carpeta era crear “un estudio en búsqueda de formación autodidacta y como espacio de innovación en el contexto de un panorama tradicional de la



3.10. Alex Klein, *Mano*, ca. 1950s.
Imagen: Revista *Esto*, Buenos Aires,
16 noviembre de 1954.

fotografía argentina de mediados de siglo XX”¹⁷⁴. Al mismo tiempo, algunos de sus integrantes eran miembros activos de los fotoclubes, como Annemarie Heinrich y Anatole Saderman, por ejemplo, que fueron parte del Foto Club Argentino, lo que denota que estos artistas transitaban sin problemas entre un mundo tradicional y otro moderno.

El tipo de fotografías que conformaron las carpetas era más innovador que aquel que los mismos artistas solían realizar en su práctica artística diaria, ya que, casi en su totalidad, trabajaban dentro del ámbito de la fotografía comercial. A este respecto, Rodrigo Alonso ha comentado: “se dedicaban a la publicidad, el periodismo, la moda, el cine, el relevamiento documental. Este proyecto colectivo les permitía desprenderse, aunque fuera momentáneamente, de sus contextos habituales, y ensayar opciones técnicas y formales que no siempre eran adecuadas para sus encargos,

como los collages, el solarizado, los desnudos, las imágenes crudas, las situaciones ambiguas, etc.”¹⁷⁵ (fig. 3.10).

El acercamiento formal a la fotografía experimental de estos artistas tenía relación con el movimiento de Nueva Subjetividad alemana, liderado por el fotógrafo Otto Steinert del grupo FotoForm creado en 1948. De hecho, las ideas del grupo Fotoform, y sus obras no eran

¹⁷⁴ PESTARINO, Julieta.: “Apariciones del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez en los últimos quince años del mercado del arte en Buenos Aires”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 4, 2019. p. 169.

¹⁷⁵ ALONSO, Rodrigo.: *La unión...* op.cit., pp. 28-29.

desconocidas en el país, ya que habían sido reproducidas en Argentina en la portada y en un artículo escrito por Alejandro del Conte para la revista *Correo fotográfico sudamericano* en 1950¹⁷⁶. Además, un importante número de los integrantes de La Carpeta eran alemanes o hablaban alemán. Annemarie Heinrich, por ejemplo, viajó en 1954 a Europa, donde conoció a Otto Steinert personalmente y tomó clases con él¹⁷⁷. Como apunta Julieta Pestarino, los miembros de grupo “retomaron elementos de la corriente subjetiva, entre otras, para generar prácticas y dinámicas propias en un ámbito de creación que había comenzado a especializarse y diversificarse”¹⁷⁸. Los fotógrafos de FotoForm, al igual que los integrantes de La Carpeta y el Grupo Forum, propusieron un replanteamiento de las vanguardias de las décadas de los veinte y los treinta, especialmente de las experiencias surgidas en la Bauhaus y la corriente de Nueva Visión. Por medio de un enfoque experimental y con el fin de plasmar su subjetividad, estos fotógrafos usaron técnicas como los fotomontajes, los fotogramas y las solarizaciones, así como encuadres poco ortodoxos.

La Carpeta funcionó durante ocho años, durante los que organizaron exposiciones de sus obras en espacios como la librería Picasso (1953), el salón Kraft (1954) y la galería del Gran Teatro Opera (1959), entre otros. Sin embargo, aunque algunas de las publicaciones sobre fotografía dieron cobertura sobre su trabajo, las revistas especializadas en arte no se hicieron eco de su producción¹⁷⁹.

En este aspecto, el caso del Grupo Forum, formado en 1955, presenta una situación similar. Su presencia pasó desapercibida en los medios artísticos, inclusive cuando Sameer Makarius, su fundador junto con Max Jacoby, provenía del mundo de las artes plásticas¹⁸⁰. El Grupo Forum estuvo conformado además por Humberto Rivas, Pinéldes Fusco, José Costa, Juan Enrique Bechis, Julio Maucebin, Rodolfo Ostermann y Lisl Steiner. Al igual que La Carpeta, la agrupación se disolvió en 1960 tras una serie de exposiciones relevantes, como su primera muestra en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, titulada *Forum. Grupo de fotógrafos contemporáneos* en 1956. Participaron también en el II y III Salón de Arte Nuevo (1956 y 1957) y la IV y V exposición anual

¹⁷⁶ DEL CONTE, Alejandro: “Grupos”, *Correo Fotográfico Sudamericano*, Vol. 29, 643, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1950, p. 22.

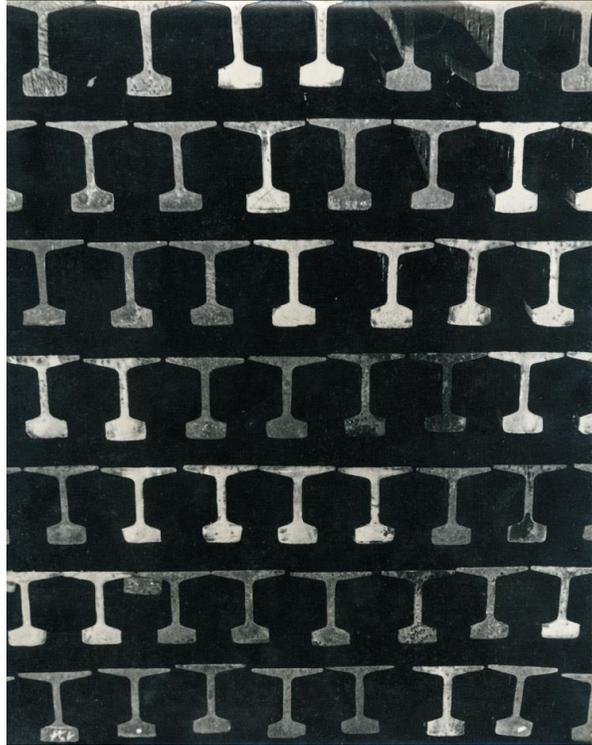
¹⁷⁷ TRAVNIK, Juan.: *Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo*. Buenos Aires, Lariviere, 2016.

¹⁷⁸ PESTARINO, Julieta.: “Fotografía subjetiva y grupos fotográficos. Fotoform, La Carpeta de los Diez y Afal”, *Arte e Investigación*, núm. 16, e038, noviembre 2019. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. p. 13.

¹⁷⁹ *Correo Fotográfico Sudamericano* y *Fotocámara* respectivamente, reseñaron las exposiciones del grupo en diversas ocasiones.

¹⁸⁰ *Correo Fotográfico Sudamericano* y *Fotocámara* no se interesaron en su producción, apenas mencionaron sus exposiciones, no les dedicaron artículos exclusivos, ni publicaron sus fotografías en las revistas.

de Arte Nuevo (1958 y 1959), ambas muestras en las que la fotografía se expuso junto con obras de otros géneros artísticos. Su última muestra, *Grupo Forum. Trabajos Recientes*, se organizó en el Museo Sívori en 1960.



3.11. Juan Enrique Bechis, *Abstracción*, 1959.
Imagen: Galería José de la Mano, Madrid.

Entroncado, asimismo, con las ideas de la Nueva Subjetividad, pero con un perfil más radical que La Carpeta, el Grupo Forum estaba interesado en producir imágenes que se alejasen de la imitación de la realidad y apelasen a la creatividad del artista¹⁸¹. Al analizar el manifiesto del Grupo Forum, la afinidad con la idea principal de la corriente alemana era clara cuando afirmaban: “El hombre detrás de la cámara, si es un artista, quiere expresar con su medio a sí mismo, sus opiniones y su individualidad subjetiva”¹⁸². Mediante acercamientos y encuadres cerrados, los artistas del grupo Forum descontextualizaban los objetos fotografiados que generalmente estaban ligados a la vida moderna dentro de la ciudad. Los carteles, huellas de pisadas, materiales de construcción y puentes fueron fotografiados por estos artistas poniendo especial énfasis en crear imágenes de gran purismo formal (fig. 3.11).

¹⁸¹ Julieta Pestarino dice que “las fotos que formaron parte de Forum se ubican, en efecto, entre la fotografía subjetiva más radical y el documentalismo subjetivo”. PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas ... op.cit.*, p. 81.

¹⁸² *Manifiesto del Grupo Forum* (1956) reproducido en ALONSO, Rodrigo.: *La unión...op.cit.*, p. 49.

3.3.3. Fotomontajes y sobreimpresiones

Los grupos experimentales de Argentina compartieron con la producción de La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum la utilización de fotomontajes y sobreimpresiones en su trabajo. No se



3.12. Annemarie Heinrich, *Savia*, 1953.
Colección del Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires.

trataba de técnicas nuevas, ya que éstas habían existido desde prácticamente la invención del medio, pero fue durante las vanguardias históricas que su uso proliferó porque permitían, al utilizar imágenes de diferentes contextos, “ampliar el horizonte de lo fotografiable y romper con la demanda de representación de lo real”¹⁸³. Asimismo, a partir de la década de los treinta, estas técnicas se incorporaron al ámbito del diseño y se volvieron comunes en la publicidad impresa en revistas y otros medios visuales, lo que las convirtió en elementos usuales de la cultura de masas.

La Fotografía Subjetiva promovió la creación mediante diferentes tipos de fotomontajes, lo que explica por qué varios de los fotógrafos de La Carpeta y el Grupo Forum los incorporaron en sus creaciones. Al mismo tiempo, y como apunta Julieta

Pestarino, “varios de ellos hacían uso de dichas técnicas tanto para sus prácticas profesionales como para búsquedas profesionales”. Sobresalía en este sentido el trabajo de Alex Klein, Annemarie Heinrich y Fred S. Schiffer¹⁸⁴.

Una comparación entre el trabajo de los años cincuenta de estos artistas y el de los grupos experimentales demuestra diversos puntos en común en cuanto a las técnicas y temáticas usadas. Tomemos como ejemplo la pieza *Savia* (1953) (fig. 3.12) de Annemarie Heinrich y *Jennifer* (ca. 1956) (fig. 3.13) de Fred S. Schiffer. Ambas fueron obras muy difundidas a partir de los salones y las publicaciones de la época. Las dos fotografías usaron una superposición de imágenes: Heinrich

¹⁸³ PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas ... op.cit.*, p. 146.

¹⁸⁴ *Ibidem.* p. 149.

fotografió el perfil de una mujer, la actriz Elsa Daniel, e insertó en su interior una imagen de una planta con raíces, fotografiada a contraluz sobre fondo negro, que crecía hacia la cabeza de la mujer. La obra de Schiffer, por su parte, presentaba un cuaderno de notas con un estuche y una pluma de la que salía una gran mancha de tinta. Dentro de la mancha aparecía la imagen de una niña con las manos en la cara haciendo un gesto de sorpresa. Schiffer utilizó una superposición de imágenes con varios negativos para crear una imagen que tenía una relación muy cercana con el mundo de la publicidad.



3.13. Fred S. Schiffer, *Jennifer*, 1955. Imagen: Galería Vasari, Buenos Aires.

De entre todas las agrupaciones de fotografía experimental, el Grupo Imago se destacó por la práctica extensiva del fotomontaje en sus creaciones. Las piezas publicadas en *Fotografía Universal* de Yolanda González, Andrés Díaz Mendoza y Pablo Pedro Blache, en agosto de 1970 (fig. 3.14), muestran que en todas ellas los artistas utilizaron dicha técnica. La formación de estos artistas es un dato clave para entender la importancia que tenían los fotomontajes en su producción. Tanto Yolanda González como Andrés Díaz Mendoza provenían del mundo de la escenografía teatral, mientras que Pablo Pedro Blache, que había estudiado psicología, era un fotógrafo autodidacta. El fotomontaje era una técnica utilizada comúnmente en el diseño de escenografías para definir decorados y proporciones, por lo que es plausible que González y Mendoza hubiesen aprendido su uso a través del trabajo en el ámbito del teatro. Por otro lado, otros artistas de los grupos provenían del mundo del diseño, donde, como ya hemos mencionado, la creación de fotomontajes era habitual. Andrés Giménez, integrante del grupo Beta, había sido parte de grupos experimentales de diseño de comunicación visual desde 1967 y en 1969 comenzó sus estudios en la Escuela Superior de Diseño de Buenos Aires. Hugo Gustavo Gez, también del grupo Beta, había



3.14. *Grupo Imago*. Fotografía Universal, agosto, 1970.
 Imagen: Publicación *La unión hace la fuerza* (2018).

estudiado diseño gráfico industrial. Las incursiones en el diseño de Jorge Pereira y Héctor Puppo, de CEV, eran significativas: ambos usaron sus fotogramas como imágenes visuales en el diseño de pósters realizados para la Universidad Católica en La Plata.

Las tres obras del Grupo Imago reproducidas en la revista eran retratos realizados a base de superposiciones de otras imágenes con varios negativos, al igual que las piezas de Heinrich y Schiffer. Blache utilizó dos cabezas idénticas de un perfil recortado, como en la fotografía de Heinrich. La cabeza de la izquierda contenía en su interior la imagen de un cuervo, mientras que la de la derecha mostraba la fotografía de unas medias colgadas. La obra de Díaz Mendoza era un retrato de un hombre mirando hacia abajo sobre un fondo con un mantel de ganchillo. El lado derecho del rostro tenía superpuesto otro perfil de una persona, realizado a base de papel de periódico. La pieza más trabajada técnicamente hablando y la que tenía una relación más directa con el mundo de la publicidad, como sucedía con la fotografía de Schiffer, era la imagen de Yolanda González, que mostraba el primer plano de un retrato de una mujer con la cabeza abierta, dentro de la cual aparecían seis personas, cinco mujeres y un hombre.

En el caso de las tres imágenes del Grupo Imago, la desconexión entre los diferentes elementos que armaban la imagen confería a las piezas un carácter surrealista, misma característica que se podía aplicar a la obra de Heinrich, quien hacía una analogía entre el interior de una mujer con el crecimiento de una planta. Tanto Heinrich como González utilizaron retratos de mujeres en las que se hacía referencia a su riqueza interior. Si en la fotografía de Heinrich la planta “florece” en la cabeza de mujer, en la de González la mente estaba repleta de “ideas” representadas en forma de diferentes personas.

Diez años antes de la creación de la imagen de Heinrich, Grete Stern había realizado su serie *Los sueños* (1948-1951) (fig. 3.15), en la que al igual que Heinrich y González utilizó la



3.15. Grete Stern. *Los sueños del cansancio*, 1949. Colección del MALBA, Buenos Aires.

técnica del fotomontaje para hacer referencia al mundo de la mujer. Esta serie de fotografías se difundió a lo largo de 140 números en la revista *Idilio*, una publicación enfocada en el público femenino. Stern, trabajó junto con el sociólogo Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman en la sección de la revista titulada *El psicoanálisis le ayudará*.

En los artículos, Germani y Butelman interpretaban los sueños enviados por las lectoras y Stern generaba los fotomontajes que los ilustraban. En muchas de estas imágenes, Stern hizo referencia a la situación social de las mujeres con imágenes que hablaban de su cosificación, “subrayó el trauma de esas vidas dentro de un patriarcado represivo burgués” a través de una serie sin precedentes en la historia de la fotografía latinoamericana¹⁸⁵.

¹⁸⁵ SIBBALD, K.M.: “Through a Glass Darkly: Techniques of Feminist Irony in Grete Stern's "Sueños"”, *Hispanic Journal*, Spring and fall, 2005, Vol. 26, núm. 1/2, pp. 243-258. <http://www.jstor.com/stable/44284793> (fecha de consulta: 27/11/2020).

Al mismo tiempo, las fotografías de Stern eran de una calidad técnica recalable. Ella misma explicó el complejo proceso de realización que utilizaba; desde hacer bocetos con diagramaciones para cada uno, hasta los ensayos, ampliaciones y retoques para llegar a la imagen exacta¹⁸⁶. Sin embargo, esta serie, como bien apunta Valeria González, no fue difundida entre los círculos fotográficos y es poco probable que fuese conocida por los artistas de los grupos: “La obra más radical de Grete Stern careció de visibilidad durante largo tiempo [...] En la Argentina, la exposición de su obra se mantuvo encuadrada en el género del retrato, desde su primera individual en 1943 hasta el primer libro monográfico publicado por La Azotea en 1988”¹⁸⁷. Aun así, estos fotomontajes tempranos demuestran la existencia de un legado fotográfico de notable calidad técnica y conceptual que, a pesar de su falta de visibilidad en los círculos fotográficos de la época, sigue siendo un testimonio valioso de la experimentación y la creatividad de Grete Stern.

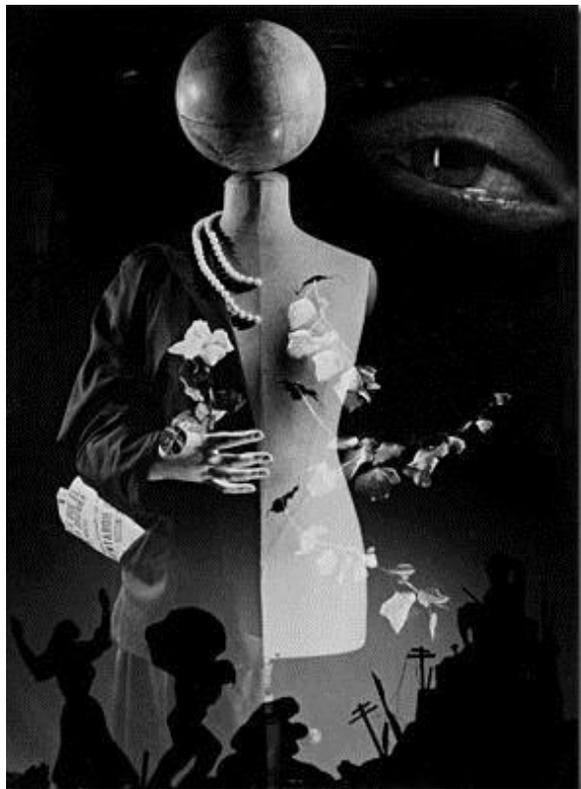
3.3.4. Revistas y libros ilustrados

Considerando la escasa divulgación que recibieron las obras más innovadoras de los fotógrafos modernos en la Argentina de la época, es probable que el conocimiento del fotomontaje y otras técnicas vanguardistas de los artistas pertenecientes a los grupos experimentales haya surgido a partir de otras fuentes. En este sentido, es crucial destacar la relevancia de las revistas de fotografía, así como los libros ilustrados, ya que estos medios tenían una considerable circulación y desempeñaron un papel fundamental en la transmisión de nuevas ideas y técnicas.

¹⁸⁶ STERN, Grete.: “Apuntes sobre Fotomontaje” en DE ZUVIRIA, Facundo.: *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*. Buenos Aires, Malba, 2019. p. 205.

¹⁸⁷ GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina ... op.cit.*, p. 66.

Un ejemplo notable de una serie de obras que contó con una circulación importante se encuentra en la serie de Pedro Otero titulada *La fotografía y la música* (1952-1956) (fig. 3.16), exhibida en el Salón Peuser en 1956. La mayoría de las fotografías que formaban la serie estaban



3.16. Pedro Otero. *Deshumanización del hombre*, 1950. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

compuestas por una superposición de negativos. Otras obras posteriores de Otero también emplearon técnicas similares y fueron ampliamente difundidas por medio de revistas especializadas. La revista *Fotomundo*, por ejemplo, publicó varios artículos en octubre de 1967 que exponían diversas técnicas fotográficas poco convencionales. En uno de estos textos, Otero brindaba explicaciones prácticas sobre cómo realizar fotomontajes, utilizando sus propias obras como modelos, mientras que, en un artículo de la misma revista, se detallaba la técnica de los fotogramas, dando ejemplos del uso de plantas, esponjas vegetales y cristales con tinta china, objetos que también fueron utilizados por los artistas de los grupos experimentales en sus obras¹⁸⁸.

Otero, al igual que algunos de los integrantes de La Carpeta, creaba y fotografiaba maquetas de manera bastante rudimentaria. Luego, mediante la superposición de negativos o múltiples impresiones en la copia, lograba obtener imágenes de carácter onírico que hacían referencia a distintas sinfonías o piezas musicales¹⁸⁹. En contraste con la mayoría de los artistas del Grupo Forum y La Carpeta, Otero era parte de una familia de inmigrantes españoles de bajos recursos, había nacido en Argentina y tenía una sólida conexión con el mundo de los fotoclubes. De hecho, fue uno de los fundadores del Foto Club de Avellaneda. “Otero no tenía relación con los círculos intelectuales de la alta cultura [...] desistió de integrarse a La Carpeta de los Diez: probablemente se sentía ajeno a su discurso

¹⁸⁸ *Fotomundo*, octubre de 1967, núm.11, tomo II.

¹⁸⁹ DE ZUVIRIA, Facundo.: *Mundo Propio ... op.cit.*, p. 11.

intelectual”¹⁹⁰. El surrealismo, sobre todo la obra de Salvador Dalí, y las revistas y poemas ilustrados desempeñaron un papel importante en su producción artística, e impactaron la estética de sus obras fotográficas.

Si las revistas, por su amplio tiraje y precio económico, pudieron dar entrada a información sobre nuevas técnicas fotográficas, los libros ilustrados, también de fácil acceso, fueron referente de aproximaciones poco ortodoxas por medio de sus ilustraciones. En este sentido, destacan tres publicaciones de los años cuarenta que utilizaron formatos experimentales en sus imágenes: *Cómo se imprime un libro*, diseñado por Atilio Rossi con fotografías y fotomontajes de Grete Stern, y Horacio Coppola (Buenos Aires, Imprenta López, 1942), y el trabajo de Augusto Ignacio Vallmitjana con los fotomontajes que ilustraron *Historias de la noche* de Arturo Cambours Ocampo en la edición de 1942 y las que se imprimieron en *El niño. Canciones y fotografías*, publicadas por Juan G. Ferreira Basso en 1944¹⁹¹.

Vallmitjana, nacido en Barcelona en 1914, había emigrado a Argentina a los diez años. Aprendió fotografía de la mano de su padre, quien también fue fotógrafo. Formó parte de La Carpeta en sus últimos dos años de existencia y era el único de sus integrantes que no vivía en Buenos Aires, pues residía en Bariloche. Durante su carrera estuvo involucrado con el mundo de los fotoclubes: fue participante activo del Foto Club Argentino y fundador del Foto Club Paraná en 1940 y el Foto Club Bariloche en 1968. Mantuvo además puestos gubernamentales, fue fotógrafo para la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación y otros ministerios a mediados de los años cuarenta¹⁹².

Como en la serie de Otero, los fotomontajes de Vallmitjana tenían un fuerte componente onírico que surgía a través de las interpretaciones que el autor hacía de los poemas que acompañaban las imágenes. La frase “El dueño de la noche”, por ejemplo, se representaba con un

¹⁹⁰ GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina ... op.cit.*, p. 77.

¹⁹¹ Estas tres publicaciones fueron expuestas en la muestra *Mundo propio. Fotografía Moderna Argentina 1927-1962* curada por Facundo de Zuviría y presentada en MALBA, Buenos Aires en el 2019 poniendo de relieve la importancia que los libros y revistas tuvieron en la formación de nociones modernas dentro de la fotografía argentina. En la introducción del catálogo Zuviría dice de Vallmitjana “que el fotógrafo realiza fotomontajes muy raros para ese momento: a veces escenográficos, cargados de simbolismo y misterio.” DE ZUVIRIA, Facundo.: *Mundo Propio...* op.cit., p. 11.

¹⁹² Para ver una biografía de Augusto Vallmitjana ver: PESTARINO, Julieta.: *La Carpeta de los Diez. Un grupo clave para la fotografía argentina*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires, 2021. pp. 302-304.



3.17. Augusto Ignacio Vallmitjana. Ilustración en el libro *Historia de la noche* de Arturo Cambours Ocampo, 1942. Imagen: Publicación *Mundo propio* (2019).

reloj con un rostro solarizado que tenía un dedo frente a la boca, el gesto típico de pedir silencio (fig. 3.17). Los fotomontajes en las publicaciones de Vallmitjana, en comparación con los realizados por Stern, eran bastante simples en su elaboración. En ese aspecto, la obra de Vallmitjana se asemejaba más a la producción de los grupos experimentales que, a excepción de contados artistas como Yolanda González, tuvieron un acercamiento prácticamente amateur a la técnica del fotomontaje.

Sin embargo, los grupos utilizaron el fotograma en un nivel más trabajado, sobre todo de la mano de las producciones de los artistas del CEV en La Plata, tal y como veremos a continuación. Según Ramón Pereira del CEV, él llegó a la realización de fotogramas tras una serie de investigaciones sobre el período en que la fotografía irrumpió en la plástica en Europa, momento que él situó con los dadaístas y apuntó hacia dos vertientes: los rayogramas, shadowgramas o la fotografía abstracta y el

collage fotográfico del dadaísmo berlinés¹⁹³. Estas afirmaciones confirman que los artistas de los grupos obviaron las producciones argentinas con las que podían tener una afinidad y apuntaron hacia las corrientes europeas como germen de innovación en sus obras. Esta postura puede entenderse como una forma más de rebeldía ante el contexto local y como una manera de posicionarse, a diferencia de generaciones pasadas, como los grandes artistas disruptivos y transformadores del mundo fotográfico de su país. Sin embargo, como hemos analizado, los fotomontajes no eran ninguna novedad en la Argentina de los sesenta, su presencia era común en el ámbito de la publicidad, en los libros ilustrados y en los artículos sobre técnicas fotográficas de las revistas especializadas.

¹⁹³ Entrevista realizada al artista en La Plata en marzo del 2019.

3.4. La galería Lirolay, centro de la fotografía experimental

No fueron las instituciones museísticas las que apoyaron el trabajo de los fotógrafos más vanguardistas del momento, sino las galerías, y, especialmente, la galería Lirolay, donde, en cuestión de un año, de diciembre de 1969 a noviembre de 1970, se presentaron tres exposiciones de los grupos experimentales de fotografía: *La fotografía es arte. Grupo Fotográfico Experimental* (diciembre de 1969), *Fotografía Nueva Imagen* (agosto de 1970) y *Beta fotografías* (noviembre de 1970). Lirolay, cuyos propietarios eran Mario y Paulette Fano, se había inaugurado en agosto de 1960 y desde un principio dio cabida a los artistas jóvenes de la época. Tal y como decía Cristina Rossi: “la galería Lirolay se caracterizó por abrir su espacio a una cantidad de jóvenes que realizaron en ella su primera exposición individual [...] Esta galería fue un espacio privilegiado para detectar las nuevas formas que asumía el arte”¹⁹⁴.

Una figura clave para entender el desarrollo del calendario expositivo de la galería fue Germaine Derbecq, quien fuera su directora. Derbecq era una pintora francesa, crítica de arte para el periódico *Le Quotidienne* y gran promotora del arte de vanguardia. Nelly Perazzo ha sostenido que, a diferencia del Di Tella, que tuvo siempre una influencia significativa de los gustos particulares de Romero Brest a la hora de seleccionar los artistas, Lirolay gozó de una mayor libertad: “la efervescencia de las bases estuvo en Lirolay porque además de abarcar un espectro amplio y abrirse a nuevos medios, a distintas disciplinas y a creadores de todas las edades, era de mayor acceso y espontaneidad [...] Por ser privada no sufrió las acusaciones que los discursos antiimperialistas lanzarían sobre el Instituto Di Tella”¹⁹⁵. En todo caso, en Lirolay expusieron también muchos de los artistas del Di Tella, como Marta Minujín (1962), Delia Puzzovio (1963), León Ferrari (1964) y David Lamelas (1965), pero, como bien apuntaba Perazzo, hubo al mismo tiempo un interés por abarcar más de lo que se venía haciendo en el Di Tella y eso incluyó la fotografía como disciplina independiente.

La primera exposición sobre fotografía llevada a cabo en Lirolay fue *4 fotógrafos en Lirolay: Costa, Rivas, Roiger, Sansó* (Humberto Rivas, Jorge Roiger, Eduardo Costa y Ricardo Sansó) en 1962 y le siguieron, posteriormente, muestras individuales de cada uno de estos artistas.

¹⁹⁴ ROSSI, Cristina.: “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta” en PLANTE, Isabel y ROSSI, Cristina (eds.): *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010. p. 97.

¹⁹⁵ PERAZZO, Nelly.: *Galería Lirolay 1960-1981*. Buenos Aires, MACLA Editorial, 2011. p. 26.

Humberto Rivas, fotógrafo oficial del Di Tella, era conocido por sus retratos y paisajes, mientras que Jorge Roiger estuvo involucrado desde finales de los años cincuenta en los grupos de arte informalista a través de su fotografía abstracta¹⁹⁶. En 1965, Roberto Alvarado expuso *Fotografías de toros* y, en 1966, el fotógrafo documentalista Aldo Sessa fue parte de la exposición de Narcisa Hirsch. Tras su estancia en Suecia en 1969, José Luis Perotta, realizó la muestra *Fotorreportaje Suecia Experimental* y, en 1970, presentó sus obras en la exposición *La mujer*, ambas con fotografías documentales. Andy Goldstein, importante exponente en las décadas posteriores de imágenes de tema social, expuso en 1971¹⁹⁷. Tanto Humberto Rivas como Jorge Roiger y Ricardo Sansó habían pertenecido al Grupo Forum, y, aunque eran parte de una generación más joven que los artistas que estaban comenzando a formar parte de la colección y exposiciones del Museo de Arte Moderno, a mediados de los sesenta su trabajo fotográfico no podía definirse como innovador. Por lo tanto, esta lista de exposiciones demuestra que Lirolay no sólo fijó su mirada en las prácticas poco convencionales de la fotografía, sino que también brindó su espacio a producciones más tradicionales, lo que indica su compromiso con la diversidad y la amplitud de enfoques en el mundo de la fotografía.

3.4.1. La fotografía es arte, 1969

El cambio hacia la experimentación fotográfica en la Galería Lirolay se dio con la exposición *La fotografía es arte*, llevada a cabo del 15 al 31 de diciembre de 1969 y en la que participó el Grupo Fotográfico Experimental, conformado por José Luis Méndez, Guillermo Pérez Curtó y Luis Carlos Guala. Al igual que en la mayoría de las exposiciones de los grupos, el cartel promocional de la exhibición contenía una especie de manifiesto que presentaba diversas ideas sobre el estado de la fotografía y planteaba demandas para mejorar su posición en el ámbito artístico.

El texto comenzaba con una cita de 1929 del artista húngaro László Moholy-Nagy, quien sugería que “en una era industrial como la nuestra, la diferencia en el arte y lo que no lo es, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica, ya no es absoluta. La pintura, la fotografía, la

¹⁹⁶ Para más información sobre Jorge Roiger y su relación con el informalismo ver: ROBLES DE LA PAVA, Juliana.: “La fotografía informalista ...” op.cit., pp. 43-49.

¹⁹⁷ Para ver una cronología complete de las exposiciones llevadas a cabo en Lirolay ver: PERAZZO, Nelly.: op.cit., pp. 205-220.

cinematografía y los efectos de luces ya no pueden ser celosamente separados unos de otros”¹⁹⁸. A partir de esta filosofía, los miembros del Grupo Fotográfico Experimental expresaban una crítica a la situación de la fotografía en Argentina, pues señalaban su estado de inmovilidad. Afirmaban que: “la fotografía aquí no solo sigue estancada con respecto a las demás artes, sino que lo está también con respecto a sí misma”¹⁹⁹. Además, cuestionaban a las instituciones, los salones de arte y la enseñanza, en particular los fotoclubes, por no haber hecho lo suficiente para que la fotografía fuese reconocida como arte. Como hemos visto, el fotoclubismo demostraba una visión estrecha de la fotografía artística que todavía a principios de los años cincuenta seguía arraigada en el pictorialismo como estilo principal, lejos de las corrientes fotográficas que se habían dado en Europa antes de la Segunda Guerra Mundial y que interesaban particularmente a los grupos experimentales²⁰⁰. Sin embargo, los exponentes más importantes de la fotografía moderna en Argentina habían utilizado ciertos acercamientos experimentales en sus trabajos, afines a los usados por los grupos ya desde finales de los años veinte.

El manifiesto concluía con tres propuestas con el objetivo de “mostrar un nuevo camino que nos permita asegurar que aquí también: LA FOTOGRAFIA ES ARTE”²⁰¹. Es importante destacar el uso de letras mayúsculas para subrayar esta idea central, que también servía como título de la exposición. Las tres iniciativas propuestas por los artistas fueron las siguientes: trabajar en grupo para fomentar una amplia experimentación del medio, involucrar al espectador para que la fotografía dejara de ser un mero objeto recordatorio y se convirtiera en un sujeto artístico, y promover la creación de nuevas expresiones artísticas en línea con las experimentaciones en otras disciplinas artísticas. Las ideas planteadas reflejan la búsqueda de los fotógrafos experimentales

¹⁹⁸ Poster de la exposición *Fotografía es arte*. Diciembre de 1969. Galería Lirolay. Fondo Galería Lirolay Archivo IIAC Universidad Nacional de Tres de Febrero. El texto de Moholy-Nagy había sido publicado en Argentina en 1963. MOHOLY-NAGY, László y KENNY, Brenda L.: *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires, Infinito, 1963.

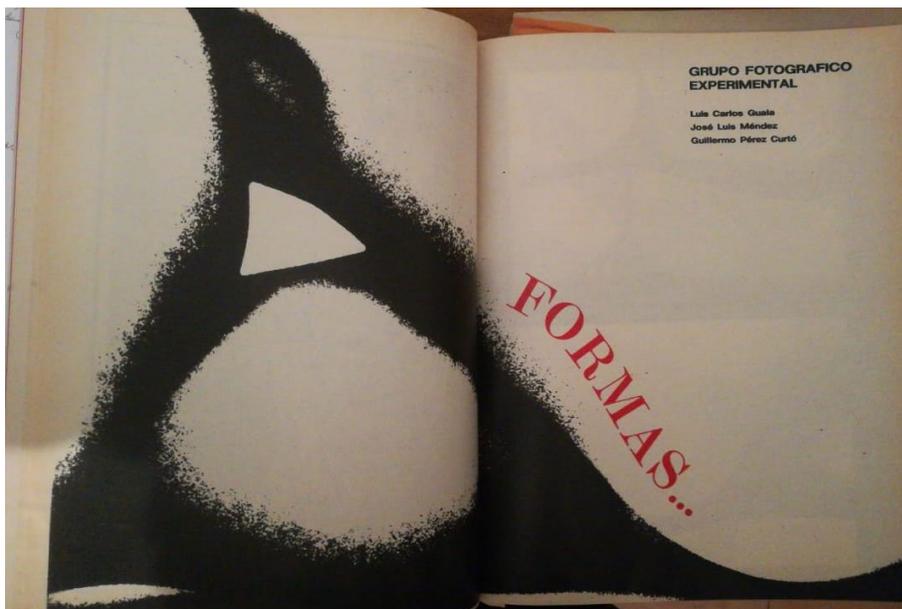
¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Sobre la situación de la fotografía argentina en los años cincuenta, Carlos Alberto Fernández apunta en su investigación: “Planteábamos también que la fotografía artística se definía a través de los conceptos originados en el siglo XIX y que las expresiones de la década estuvieron signadas por una estética marcadamente pictorialista; que los principales referentes eran los autores que obtenían premios en salones y concursos y que los retratistas profesionales eran considerados artistas fotográficos. Vimos que al inicio de la década se conservaba una estética pictorialista, que fue modificándose paulatinamente. Las expresiones avanzaron hacia una mayor nitidez de la imagen y fueron dejando parcialmente algunos de los clásicos procedimientos de arte (bromóleo, goma bicromatada), pero conservaron las temáticas y el tratamiento compositivo de la imagen: retratos, paisajes, delicados desnudos femeninos neoclásicos y escenificaciones alegóricas son simbologías de repetida utilización”. FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: “Fotografía artística... op.cit., p. 169.

²⁰¹ *Ibidem*.

por romper con las limitaciones impuestas al género fotográfico y lograr que se reconociera como un medio artístico legítimo, en consonancia con el resto de las vanguardias artísticas de la época.

La falta de documentación detallada sobre las obras que formaron parte de la exposición *Fotografía es Arte* es una limitación de la misma. Sin embargo, la reseña publicada en la revista *Fotografía Universal* en junio de 1970, centrada en el Grupo Fotográfico Experimental y su exposición en Lirolay, ofrece alguna información biográfica sobre los artistas y muestra una de sus obras²⁰². Lo que cabe resaltar, es que todos ellos incursionaron en otras artes plásticas antes de comenzar a trabajar con fotografía, lo que probablemente tuvo relación con su enfoque más experimental hacia la imagen. José Luis Méndez estudió pintura y cerámica y Guillermo Pérez Curtó participó en la categoría de pintura en el 53 Salón Nacional de Artes Plásticas. Ambos se adentraron en el mundo de la fotografía en 1968, mientras que Luis Carlos Guala lo hizo en 1967.



3.18. *Formas...* Fotografía universal, junio, 1970. Colección de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

La única imagen proporcionada en la reseña, sin referencia al autor, mostraba un trazo de color negro en forma de montaña ondulante en pico con un triángulo y un círculo adentro (fig. 3.18). Las formas no estaban realizadas con líneas perfectas, sino que tenían puntos negros como si hubiesen sido hechas con pintura de

aerosol. No cabe duda de que la fotografía no fue elaborada con métodos convencionales y probablemente se utilizase alguna técnica relacionada con los fotogramas. La imagen resultante, con su abstracción de formas geométricas, recuerda a las experimentaciones visuales realizadas por Moholy-Nagy en las décadas de 1920 y 1930. Esa conexión muestra que el Grupo Fotográfico Experimental buscó inspiración en las vanguardias históricas, con la idea de fusionar la fotografía

²⁰² *Fotografía Universal*, junio de 1970. pp. 30-32.

con otras formas de arte como la pintura abstracta. La exploración de nuevas técnicas y enfoques visuales fueron parte de su estrategia para redefinir la fotografía como un medio experimental y artístico, en un momento en que se esforzaban por superar las limitaciones convencionales impuestas a la disciplina fotográfica.

Curiosamente, la imagen principal que iba en el frente del póster de la exposición, junto con el título, era un grabado antiguo, una ilustración aparecida en *Ars Magna Luicis et Sombrae*, un tratado sobre luz, sombras, óptica y proyecciones de imágenes escrito por el jesuita alemán Athanasius Kircher en 1646 (fig. 3.19). El grabado representaba de manera descriptiva el funcionamiento de una cámara oscura, con una persona en el interior de un cuarto, en medio de un paisaje. Dos de las paredes tenían un agujero y varias líneas daban a entender cómo la torre del paisaje se proyectaba a través del agujero dentro del cuarto, de manera que la persona podía así copiar la imagen reflejada del exterior.



3.19. *La fotografía es arte*, 1969. Póster de la exposición. Archivo IIAC de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires.

La aparición de la cámara oscura, que data del siglo XVI, precede al nacimiento de la fotografía, pero es considerada la precursora de la tecnología que permitió la llegada del medio en el siglo XIX. Aunque la inclusión de una imagen antigua podría parecer paradójica en una exposición de fotografía experimental, esta elección encerraba varias implicaciones significativas que reforzaban la filosofía del grupo. En primer lugar, la representación de la cámara oscura subrayaba el aspecto científico y tecnológico de la fotografía. La cámara oscura, con sus principios ópticos, fue un paso crucial en el desarrollo del medio. Al destacarla, el Grupo Fotográfico Experimental reconocía la relación intrínseca entre la ciencia y la fotografía, lo que concuerda con las ideas de Moholy-Nagy sobre la

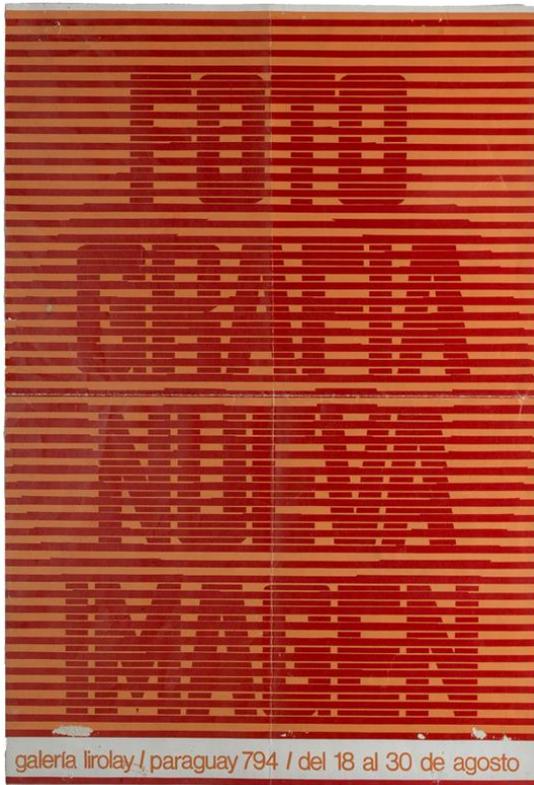
interconexión de las formas artísticas en la era industrial.

En segundo lugar, el grabado simbolizaba las posibilidades de experimentación técnica en el medio fotográfico. La cámara oscura es un dispositivo que permite explorar con la proyección de imágenes y la manera en que la luz y las sombras pueden dar forma a representaciones visuales. La elección de esta imagen implicaba que el grupo estaba comprometido con la experimentación técnica y visual en su propia práctica artística, como se recalcó al describir la imagen aparecida en *Fotografía Universal*.

Por último, la selección de un grabado del siglo XVII ponía de manifiesto la larga historia de los métodos de reproducción visual en el arte, de modo que reiteraba la idea fundamental del grupo de que la fotografía, como otro medio de reproducción mecánica, debía ser reconocida como un género artístico legítimo e independiente. La inclusión de la cámara oscura implicaba así que la fotografía era parte de una tradición artística continua. En resumen, la elección del grabado resaltaba la conexión entre la ciencia, la tecnología, la experimentación y el arte en la fotografía, de acuerdo con las nociones del Grupo Fotográfico Experimental de la fotografía como un medio artístico integral.

3.4.2. *Fotografía Nueva Imagen, 1970*

Nueve meses más tarde, en agosto de 1970, la galería Lirolay presentó *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de grupos fotográficos*. La importancia de esta exposición radica en que se incluyó por primera y última vez los trabajos de todos los grupos experimentales fotográficos de la época. Al igual que había sucedido con *La fotografía es arte*, el póster de la muestra contenía una “declaración de principios” realizada en febrero del mismo año y en la que se reiteraba nuevamente la urgencia de que la fotografía fuese considerada como arte (fig. 3.20). El texto daba a entender que la unión de estos grupos buscaba fomentar un Movimiento de Grupos Fotográficos



3.20. *Fotografía Nueva Imagen*, 1970. Póster de la exposición. Archivo IIAC de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos

único “destinado a formalizar actitudes artísticas”²⁰³. Los objetivos del movimiento estaban delineados en el escrito y contenían cinco puntos: exigir y promover la integración de la fotografía dentro del panorama de las diversas actividades artísticas incluyendo exposiciones nacionales y salones, asumir una actitud experimental dentro del medio fotográfico, provocar la participación del público generando relaciones entre el espectador y la obra, constituir una tendencia que agrupase a aquellos con un mismo criterio y crear con los grupos participantes el Movimiento de Grupos Fotográfico, independiente de cualquier institución fotográfica nacional e internacional²⁰⁴.

El documento seguía con la visión de cada uno de los grupos y reafirmaba la necesidad de que la fotografía fuese aceptada como arte. Tal y como aseveraba el Grupo Uno, querían “provocar el

nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía a nivel de las demás artes [...] que la fotografía deje de ser un objeto reproductivo para convertirse en un sujeto artístico”²⁰⁵. Por otro lado, se insistía en la importancia del uso del medio de forma experimental: “la fotografía experimental ocupa un lugar importante dentro del marco de los problemas visuales”²⁰⁶, argumentaba el Grupo Fotográfico Experimental. También se ponía de manifiesto la importancia de la relación entre espectador y obra, como comentaba el Grupo Imagen: “utilizando medios fundamentalmente fotográficos [...] proponemos una concepción dinámica que concluya en el necesario diálogo artista-obra-espectador”²⁰⁷.

²⁰³ Póster de la exposición *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de grupos fotográficos*. Agosto 18 al 30 de 1970. Galería Lirolay. Fondo Galería Lirolay Archivo IIAC Universidad Nacional de Tres de Febrero.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

La revista *Fotografía Universal* reseñó la exposición en un artículo aparecido en noviembre de 1970 titulado *Fotografía de nueva expresión*²⁰⁸. El texto hablaba de una revolución dentro del ambiente fotográfico de la mano de los artistas jóvenes y subrayaba el hecho de que muchos de ellos tuviesen formación en otras áreas de las artes plásticas. La crítica cuestionaba que varios de los trabajos presentados estuviesen realmente ligados a la fotografía: “en algunos casos resulta extremadamente artificiosa la ubicación de los trabajos dentro del campo de la fotografía tal como se entiende normalmente” y argumentaba que el título de la muestra debería haber sido “Nueva Imagen”, sin alusión alguna a la fotografía. El autor se posicionaba de manera más afín con las obras de componente fotográfico más claro, como aquellas de los hermanos Marco, parte del Grupo Uno, César Sonderegger del Grupo Imago, Ramón Pereira del CEV o los trabajos del Grupo Experimental de Buenos Aires. Cuestionaba así la pertenencia de muchas de las obras al género de la fotografía, pero ubicaba las piezas dentro del ámbito del arte basado en el carácter experimental de las creaciones. El artículo concluía con una nota positiva: “los grupos en su exposición han abierto una puerta más al arte. Eso es lo único importante”²⁰⁹. En este sentido, el autor se alineaba con el pensamiento principal de los grupos al definir su producción como arte independientemente de su asociación con la fotografía.

Fotografía Universal fue la publicación que más cobertura dio al trabajo de los grupos experimentales. Lo hizo, además, aportando una visión crítica. En agosto de 1970, el mismo mes en que se inauguró la muestra *Fotografía Nueva Imagen*, la revista publicó un artículo titulado *Convención de fotografía ¿Qué pasa con la fotografía argentina?*, donde a lo largo de varias comisiones en las que participaban reporteros gráficos, fotógrafos profesionales, fotógrafos publicitarios e importadores de productos fotográficos, se trató de dar una visión panorámica del estado del medio²¹⁰. Tanto la Federación Argentina de Fotógrafos (FAF) como los fotoclubes rechazaron ser parte del artículo, probablemente debido a que la línea editorial de la revista, más experimental que otras, no daba la misma cobertura a estas asociaciones en comparación con otras publicaciones de la época como *Fotomundo* y *Fotocámara*²¹¹. Además, la participación de los

²⁰⁸ *Fotografía Universal*, noviembre de 1970. pp. 50-51.

²⁰⁹ *Ibidem*. p. 51.

²¹⁰ *Fotografía Universal*, agosto de 1970. pp. 43-66.

²¹¹ La revista *Fotocámara* había sido fundada en 1938 y apoyaba estéticas clásicas, aunque en cuestiones técnicas presentaba y desarrollaba procesos más modernos o tendencias europeas y estadounidenses. *Fotomundo* fue fundada en 1966, su finalidad era enseñar y difundir fotografía, pero no intervenía en polémicas. En *Fotomundo* participaban figuras importantes de la FAF y los fotoclubes que escribían sobre técnicas principalmente. *Fotografía Universal* apareció en 1963 y contenía análisis críticos. Sus columnistas eran muy cualificados e ideológicamente eran

grupos experimentales en el artículo aseguraba un ataque sobre estas asociaciones, como efectivamente sucedió. Los grupos comentaron en la entrevista: “es evidente que el fotoclub llenó un espacio vacío de enseñanza. Fue la única institución que se pudo crear para difundir la fotografía pero ha llegado un momento en que la gente necesita que eso se abra a todo el mundo, es decir, que la fotografía no sea patrimonio de gente que la ejecuta dentro de una institución”²¹².

La comisión número cuatro del artículo se enfocó específicamente en los grupos fotográficos experimentales, representados por el Grupo Fotográfico Experimental, el Grupo Imago y el Grupo Beta a través de una entrevista con Guillermo Pérez Curto, José Luis Méndez, Gustavo Hugo Gez, Pablo Blache y César Sondereguer. Durante su intervención, los artistas volvieron a insistir en las mismas preocupaciones abordadas durante los escritos creados para sus exposiciones, pero en esta ocasión se formularon propuestas más concretas, incluyendo la necesidad de que la fotografía formase parte de los salones nacionales de artes plásticas, que el fondo de las artes ayudase directamente a los fotógrafos sin canalizar la ayuda a través de los fotoclubes y que se incluyese la enseñanza de la fotografía en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los grupos propusieron que el movimiento planeaba extenderse a otras zonas del país, pues “plantea hacer una ronda por la república haciendo exposiciones y hablando con la gente [...] para crear conciencia. Esa tendencia ya ha madurado en Mar de Plata, Rosario y Córdoba”²¹³.

La sección más trascendente del ensayo estaba en las conclusiones, donde la revista daba su punto de vista tras las entrevistas y criticaba, usando nociones similares a los grupos experimentales, a los fotoclubes y la FAF. Aseguraba que “la fotografía artística importante se realiza fuera del ámbito del foto club”²¹⁴, pero los grupos experimentales eran también cuestionados: “en oposición a lo que sucede en otras partes del mundo, la vanguardia fotográfica argentina no ha producido hasta la fecha ningún material importante que avale su vehemente oposición a la tarea de los fotoclubes. [...] demasiado destinada a la crítica de la labor de terceros, la vanguardia fotográfica no asume cabalmente el lugar que sin lugar a duda ha dejado vacante el fotoclub tradicional [...] En la ausencia de un claro camino constructivo se diluye también toda

independientes de la FAF. Para más información ver: FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: *Desarrollo de la fotografía artística en la Argentina entre 1970 y 1980*.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2756&titulo_proyectos=Desarrollo%20de%20la%20fotograf%C3%ADa%20art%C3%A9stica%20en%20la%20Argentina%20entre%201960%20y%201970 (fecha de consulta: 30/12/2020)

²¹² *Fotografía Universal*, agosto de 1970. p. 55.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

posibilidad de vigencia inmediata”²¹⁵. La poca uniformidad estética en la producción de los grupos y la ausencia de innovación en cuanto a técnicas y temas fotográficos en relación con el trabajo de generaciones anteriores de fotógrafos, fue posiblemente el origen de esta crítica, a la que se unió el cansancio por los ataques constantes de los grupos hacia las instituciones.

3.5. Grupo Beta y la heterogeneidad dentro de los grupos



3.21. *Fotografía Experimental. Grupo Beta. César Monsalve en Fotografía Universal, diciembre de 1970. Imagen: Publicación La unión hace la fuerza (2018).*

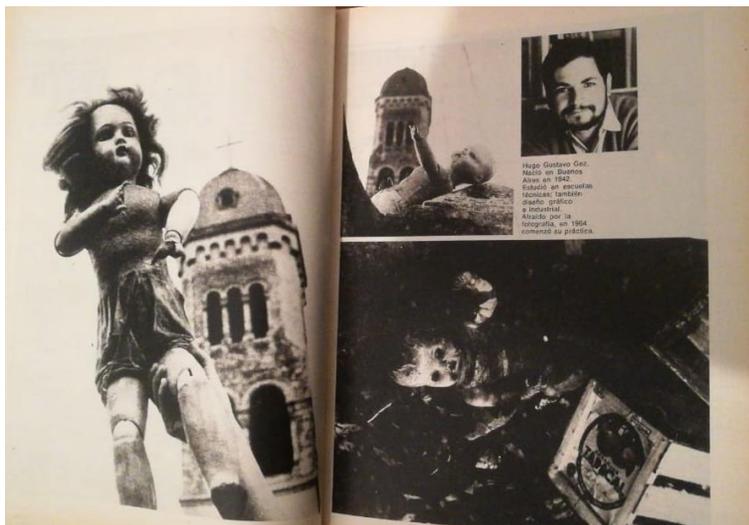
En la actualidad se conservan pocas imágenes de las piezas que los grupos experimentales produjeron, pero las fotografías reproducidas a lo largo de los artículos de la revista *Fotografía Universal* nos ofrecen una visión general de sus obras²¹⁶. Desafortunadamente, en muchas ocasiones el nombre del artista no aparece junto a la pieza, por lo que resulta difícil discernir las autorías de las fotografías. En todo caso, podemos afirmar que en general no había homogeneidad entre el trabajo de los artistas, inclusive dentro de un mismo grupo, tal y como había sucedido anteriormente con las obras de los integrantes de La Carpeta y el Grupo Forum. A este respecto, Rodrigo Alonso ha comentado que “aunque no había lineamientos estéticos que los unieran, casi todos los grupos del Movimiento coincidían en el abandono de la fotografía de tipo realista o

documental. Preferían generar sus propias realidades, mediante artificios como las

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ En conversaciones con varios de los artistas, éstos nos han confirmado que no conservan prácticamente ninguna las fotografías que produjeron debido a que fueron destruidas o se perdieron.

escenificaciones o los collages, aunque en su mayoría se sentían atraídos por los detalles indefinidos o la abstracción”²¹⁷.



3.22. *Fotografía Experimental. Grupo Beta.* Gustavo Hugo Gez en *Fotografía Universal*, diciembre de 1970. Colección de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

En el Grupo Beta, por ejemplo, mientras Cesar Monsalve practicaba un tipo de fotografía abstracta basada en acercamientos en espacios urbanos como paredes con imperfecciones (fig. 3.21), Gustavo Hugo Gez estaba interesado en realizar yuxtaposiciones de elementos inconexos en sus piezas, generando imágenes narrativas con tono surrealista. Este sería el caso de las tres fotografías aparecidas en el artículo sobre el grupo en *Fotografía*

Universal, en dos de las cuales retrató unas muñecas frente al campanario de una iglesia, una en contrapicado y la otra apoyada con la mano levantada como si pidiese ayuda²¹⁸. Una tercera imagen



3.23. *Fotografía Experimental. Grupo Beta.* Andrés Giménez en *Fotografía Universal*, diciembre de 1970. Colección de la Fundación Espigas, Buenos Aires.

mostraba otra muñeca junto a una caja de naranjas (fig. 3.22). Andrés Giménez, el tercer integrante del grupo, publicó dos fotografías como parte del artículo en la revista, en una de ellas retrató el cuerpo de una mujer desnuda de espaldas, con la cabeza agachada (fig. 3.23). En esta imagen, el artista buscó conferir una calidad abstracta a

²¹⁷ ALONSO, Rodrigo.: op.cit., p. 79.

²¹⁸ *Fotografía Universal*, diciembre de 1970.

las formas del cuerpo a través del uso de fuertes contrastes de luz.

No hay en realidad ninguna característica que uniese el trabajo de estos tres artistas más allá de que se trataba de tomas directas que no contenían manipulación fotográfica. En este caso concreto, la experimentación provenía de su inusual acercamiento a la realidad, ya fuese por la construcción de una serie fotográfica narrativa de tono surrealista en el caso de Gez, o una visión abstracta de la realidad a través de un entorno urbano (Monsalve) o del cuerpo humano (Giménez).

Los trabajos del Grupo Beta coincidían en su forma de representación con varias de las fotografías de los artistas del Grupo Forum. Las piezas de Monsalve, por ejemplo, se podían comparar a la fotografía *Sin título* (1960) de José Costa (fig. 3.24). En ambos casos los autores retrataron espacios urbanos mediante detalles como una pared metálica con carteles pegados en la fotografía de Costa o rastros de pintura sobre una pared o el suelo en las imágenes de Monsalve.



3.24. José Costa, *Pared con afiche*, 1959. Imagen: Publicación *La unión hace la fuerza* (2018).

3.6. El Centro de Experimentación Visual en La Plata

La ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires y a escasos 60 kilómetros de la ciudad porteña, se convirtió durante los años sesenta y setenta en un importante centro artístico, del que surgieron significativos exponentes de los movimientos vanguardistas de la época. No sólo un buen número de artistas platenses fueron parte de las exposiciones del Instituto Di Tella, el Museo de Arte Moderno, la galería Lirolay y la galería Bonino en Buenos Aires durante esta época, sino que, además, desde el propio Museo de Arte Moderno (MAN) de la ciudad y el Museo Provincial de Bellas Artes, se apoyó la producción local de artistas emergentes. A estas

instituciones habría que sumar la relevante presencia de la Universidad de La Plata y su escuela de Bellas Artes como centros intelectuales de algunas de estas experiencias artísticas.

María Ángeles Rueda, en su análisis de las artes visuales en La Plata en esta época, identificó tres tendencias artísticas: por un lado, el informalismo en la pintura, por otro, el trabajo experimental del Grupo Sí y el Centro de Experimentación Visual (CEV) y, finalmente, la línea que desarrolló Edgardo Vigo con el Grupo Movimiento Diagonal Cero, que la autora denominó como “desviacionista” por no pertenecer a los circuitos tradicionales del arte²¹⁹. Dentro del informalismo, el Grupo Sí, constituido en 1959 entre los artistas seleccionados para el Salón Estímulo, estuvo formado por artistas provenientes de diferentes campos, como las artes plásticas y la arquitectura. En general, practicaban una abstracción informal que fue evolucionando hacia el racionalismo. A partir de 1962, el rumbo artístico del Grupo Sí fue cada vez más heterogéneo: algunos de los artistas incursionaron en el arte figurativo. Entre sus miembros estuvieron César Paternosto, Antonio Trotta, Alejandro Puente y César Ambrossini, entre otros.

El Movimiento Diagonal Cero se formó en 1966 alrededor del artista Edgardo Vigo y su revista del mismo nombre. Su enfoque principal fue la producción de trabajos de poesía experimental y obras participativas y lúdicas en las que el uso del lenguaje fue un componente clave. Fueron parte de este movimiento Jorge Luján Gutierrez, Luis Pazos, Omar Gancedo y, posteriormente, Carlos Ginzburg. La figura de Edgardo Vigo merece una mención aparte como uno de los referentes de mayor influencia entre los artistas jóvenes de la ciudad, puesto que introdujo en este ámbito nociones de la vanguardia europea como el dadaísmo. Vigo promovió también la presencia del grupo en los circuitos artísticos de vanguardia en Buenos Aires, primero en el Di Tella con la organización de la *Expo/Internacional de Novísima Poesía* en el año 1969 y después en el CAyC, donde a partir de 1971 Pazos y Ginzburg integraron el Grupo de los Trece.

Es, sin embargo, el grupo Centro de Experimentación Visual (CEV) y su antecedente Visión Integral (VI IN), de donde salieron los principales artistas que experimentaron con fotografía en la década del sesenta en La Plata. VI IN comenzó a fraguarse a finales de los cincuenta en el taller de Hugo de Marziani, en la calle 1 y 72. Entre sus integrantes se encontraban el propio Marziani, Jorge Pereira, Gonzalo Chaves, Héctor Puppo y Raúl Mazzoni. Los artistas

²¹⁹ RUEDA, María de los Ángeles.: “Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80”. <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18587/Las+artes+visuales+en+La+Plata.pdf;jsessionid=7334B7ABD645D2AFACA94B82743C2159?sequence=1> (fecha de consulta: 30/12/2020).

de VI IN trabajaban “sistematizando sus investigaciones sobre la forma, las relaciones de color y la experimentación sobre el campo visual”²²⁰. El grupo no seguía una única línea de trabajo, pero todos ellos estaban interesados en exploraciones sobre “la composición y relaciones espaciales” y en algunos casos investigaban también el diseño gráfico e industrial desde el uso de imágenes visuales²²¹. Los integrantes de VI IN se habían conocido en el Taller de Libre Visión del artista y docente Héctor Cartier, donde “abordaban los diversos movimientos modernistas, desde el cubismo al dadaísmo, el constructivismo y la Bauhaus”²²². Cartier fue parte de la cátedra de visión de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata hasta 1965. Allí enseñaba “la teoría gestáltica de la nueva objetividad alemana y de la percepción de Maurice Merleau-Ponty”²²³, un filósofo e intelectual francés que integró en su pensamiento la fenomenología con la psicología gestáltica, el psicoanálisis y el marxismo²²⁴.

A partir del 1961, el taller se mudó a la casa de Héctor Puppo en la calle 42 y se incorporaron nuevos artistas como Ricardo Zelayarán, Manuel López Blanco, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. La llegada de Zelayarán fue significativa porque tradujo para el grupo textos de Max Bill, László Moholy-Nagy, Naum Gabo y Antoine Pevsner, todos ellos artistas y teóricos relacionados con el arte abstracto geométrico. En este momento, Puppo y Jorge Pereira estaban estudiando cine en la universidad de La Plata (Ramón Pereira finalmente también cursó la carrera de cine) y decidieron transformar un almacén en la parte de atrás de la casa de Puppo en un cuarto de fotografía. Comenzaron a experimentar junto con Viveros en el uso de “una caja de galletas metálica con un lente”²²⁵. Las primeras experiencias de fotogramas las hicieron con hojas y flores que proyectaban sobre papel fotosensible. Debido al carácter experimental de su trabajo no realizaron exposiciones de sus obras. Al igual que sucedió con la mayoría de los artistas que trabajaron con fotografía en la Bauhaus, veían sus trabajos fotográficos como ejercicios experimentales y los destruían²²⁶.

²²⁰ ROSSI, Cristina.: op.cit., p. 87.

²²¹ *Ibidem*.

²²² ASCUA, Ángeles.: “Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro” en DE SOUSA, Pablo y ASCUA, Ángeles.: *Insurrecto. Jorge Pereira*. Buenos Aires, AdS Editor, 2016. p. 14.

²²³ HERRERA, María José.: “Jorge Pereira: La Bauhaus en otra parte” en DE SOUSA, Pablo y ASCUA, Ángeles.: *Insurrecto. Jorge Pereira*. Buenos Aires, AdS Editor, 2016. p. 112. (nota a pie de página)

²²⁴ Una de sus publicaciones más relevantes fue *Fenomenología de la percepción* de 1944.

²²⁵ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²²⁶ “La mayoría de la experimentación fotográfica llevada a cabo por los estudiantes de la Bauhaus no existe. Gran parte fue descartada inmediatamente. El enfoque era la diversión y el descubrimiento, no el producto final”. PASTOR,

3.6.1. CEV, el arte concreto y el diseño

Como ya hemos apuntado, el primer acercamiento al arte de varios de los integrantes del CEV provenía de la pintura abstracta geométrica, un movimiento que seguía la renovación de los lenguajes de vanguardia en Argentina y que había acontecido en la década de los cuarenta y cincuenta a través del trabajo de los artistas que integraron los grupos de arte concreto como la Asociación de Arte Concreto Invención (AACI), el Grupo Madí y el Perceptismo²²⁷. Además de los puntos teóricos y formales en común que existían entre los concretos y el CEV, en cuanto a las teorías gestálticas y el uso de la abstracción, había también una relación directa entre los artistas de los dos grupos. Jorge Pereira, por ejemplo, estaba en contacto con Virgilio Villalba, parte de AACI, y las primeras obras de Pereira, pinturas geométricas realizadas a finales de los años cincuenta, representaban líneas simples de tres colores en concordancia con las piezas de los concretos y los constructivistas. El grupo de VI IN y posteriormente CEV no sólo conocían la obra de los creadores concretos, sino que visitaban a los artistas en sus talleres. Jorge Pereira comentaba, por ejemplo: “fuimos a ver a todos los concretos: Lidy Prati, Miguel Ocampo... [...] Nos fuimos radicalizando cada vez más, estudiando mucho a Joaquín Torres García, [Tomás] Maldonado, Moholy-Nagy”²²⁸.

Dentro de este contexto de conexiones entre una generación de artistas y la siguiente, el diseño fue también punto de unión entre ambos. Varios de los artistas concretos teorizaron sobre el diseño e incursionaron en él, pensándolo bajo sus propias premisas de “producir un arte revolucionario que manifestase la energía para transformar la sociedad”²²⁹. De esta manera, el diseño daba la oportunidad de adentrarse en el día a día de las personas y, por lo tanto, de tener un

Suzanne E.: “Photography and the Bauhaus”. *The Archive*, Center for Creative Photography, University of Arizona, núm. 21, March 1985. p. 15.

²²⁷ AACI se formó en 1945 con los artistas Lidia Prati, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Manuel Espinoza, Raúl Lozza y el poeta Edgar Bayley, entre otros. El Grupo Madí se creó en 1946 con Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfus, mientras que el Perceptismo, aparecido en 1947, estuvo liderado por Raúl Lozza, Rembradt Lozza y Abraham Haber. Todos estos grupos estuvieron entroncados con el constructivismo. Para más información ver: PÉREZ BARREIRO, Gabriel.: *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin, Blanton Museum of Art, 2007 y AMOR, Mónica.: *Theories of the Nonobject. Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. Oakland, University of California Press, 2016.

²²⁸ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²²⁹ ALONSO, Idurre, GOTTSCHALLER, Pia, MARSH, C.C., PERCHUK, Andrew y LEE, Lynn.: “Energy, Legibility, Purity: Color in Argentine Concrete Art”, en GILBERT, Zanna, GOTTSCHALLER, Pia, LEARNER, Tom and PERCHUK, Andrew (eds.): *Purity is a Myth. The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Ángeles, Getty Research Institute, 2021. p. 134.

impacto extensivo en la sociedad. Tal y como escribió Simón Contreras en 1946 en la revista *Arte Concreto núm. 1*, la intención era “la creación de nuevos objetos de arte que actúan y participan en la vida integral de las personas y que contribuyen a la revolucionar sus condiciones de existencia”²³⁰.

Tomás Maldonado fue una figura clave en este aspecto. Miembro fundador de AACI, es considerado uno de los grandes renovadores de las teorías de diseño de la época. Su impronta fue especialmente relevante debido al ejercicio de la docencia en la escuela Hochschule für Gestaltung en Ulm, heredera de los idearios de la Bauhaus, entre 1954 y 1966 pero, además, Maldonado fundó y dirigió la revista *Nueva Visión*, publicada en Argentina entre 1951 y 1957 y en la que participaron algunos de los artistas y críticos más relevantes de la época, como Romero Brest, Aldo Pellegrini y Alfredo Hlito. La revista se enfocaba en “el diseño, la imagen, la comunicación y la arquitectura, como la cultura visual del entorno contemporáneo”²³¹ y era conocida por los artistas del CEV²³². Asimismo, en 1959 Héctor Puppo viajó a Noruega y desde allí a Ulm, donde conoció personalmente a Tomás Maldonado en la Escuela Superior de Diseño y con él compartió el trabajo que los artistas de su entorno estaban realizando²³³. En 1964 Tomás Maldonado, invitado por la Universidad de La Plata, pronunció una conferencia titulada “La formación de un diseñador” que fue posteriormente publicada por Jorge Pereira²³⁴.

²³⁰ CONTRERAS, Simón.: “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta” en *Arte-Concreto Invención 1*, 1946, p. 4.

²³¹ HERRERA, María José.: op. cit., p. 112.

²³² Según Ramón Pereira “Nueva Visión era una revista muy importante porque publicaron libros como el de Gropius y hablaban de Moholy-Nagy”. Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²³³ Héctor Puppo: “Estuve con Maldonado en Ulm en la casa de él. Le contaba lo que hacíamos nosotros. Con 17 años estaba yo allí y ya era abstracto”. Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²³⁴ ROSSI, Cristina.: “La línea constructiva y sus deconstrucciones” en AMIGO, Roberto, DOLINKO, Silvia, ROSSI, Cristina (eds.): *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1982*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010. pp. 101-110.

Fue esta relación entre diseño e imagen, la que propició que algunos de los artistas del CEV desarrollaron parte de su trabajo mediante el uso del ángulo de la fotografía y la unión de características e ideas relacionadas con el concretismo, el constructivismo y el dadaísmo. Jorge Pereira, por ejemplo, fue profesor de la Cátedra de Diseño de Comunicación Visual en la Escuela Superior de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata entre 1969 y 1975, después de que la



3.25. Herbert Bayer, *Fotograma*, 1964. Colección de Jorge Pereira.

carrera se crease en 1963, algo que sucedió con anterioridad a su implantación en las universidades de Buenos Aires. Como el mismo Pereira comentó: “En el año ’64 nosotros ya teníamos la idea bauhausiana, se creó la carrera de diseño y fuimos para ser alumnos. Terminamos siendo profesores”²³⁵. En 1962 se fundó el Instituto Formativo de Directores de Arte (IDA), en el que Pereira estuvo a cargo de la asignatura *Nuevas metodologías de creación*, la cual incluía la enseñanza de la fotografía.

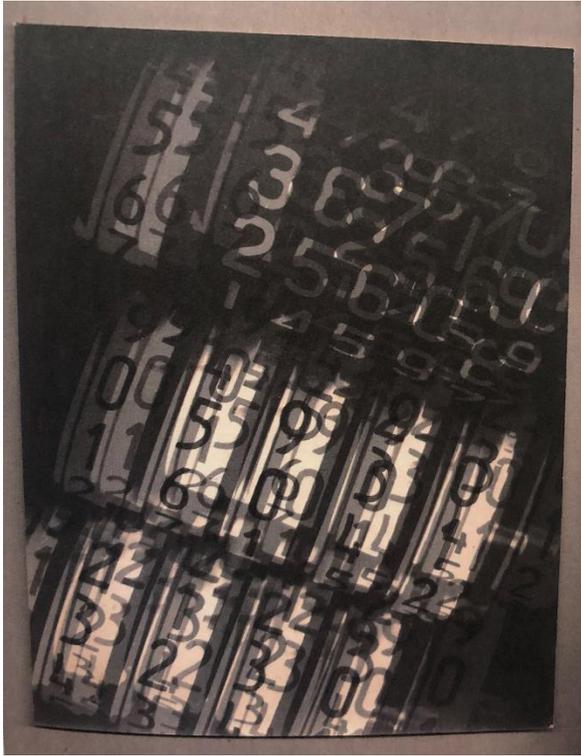
A través del IDA, entre 1967 y 1968, Pereira mantuvo comunicación con Max Bill, Walter Gropius, Herbert Bayer y Gyorgy Kepes, todos ellos artistas asociados con la Bauhaus. En 1968, organizó una exposición de fotogramas de

Bayer en las instalaciones del IDA. Bayer era un artista suizo que había estudiado e impartido clases en la Bauhaus, especialista en diseño gráfico y tipografía. Su uso de la fotografía fue más habitual tras su paso por la Bauhaus después de 1928, pero su trabajo siguió intrínsecamente ligado con el mundo del diseño y la publicidad²³⁶. Las obras que Pereira mostró en la exposición bajo el

²³⁵ DE SOUSA, Pablo de Sousa y ASCUA, Ángeles.: op.cit., p. 29.

²³⁶ Como ha apuntado Suzanne E. Pastor, existen una serie de ideas equivocadas sobre lo que se denomina como “fotografía de la Bauhaus”. Los fotógrafos más relevantes como Bayer y Moholy-Nagy no produjeron sus fotografías durante su asociación con la Bauhaus, ni tampoco impartieron clases de fotografía. Las innovaciones usualmente

título *Herbert Bayer. Fotogramas 1960-1966*, eran imágenes de formas geométricas abstractas muy en concordancia con las experimentaciones fotográfica del CEV (fig. 3.25). Según Jorge Pereira, las cincuenta obras de Bayer que recibió “posibilitaron todo un desarrollo” en las exploraciones experimentales del grupo²³⁷.



3.26. Jorge Pereira, *Fotograma*, 1967. Imagen: Publicación *Insurrecto*. Jorge Pereira (2016).

Al mismo tiempo que producían fotografías como parte del CEV, tanto Héctor Puppo como Jorge Pereira usaron fotogramas para hacer diseños de pósters para la Universidad Católica de La Plata. Pereira trabajó también para un laboratorio diseñando envases y algunos folletos. De esta manera, el diseño, que desde principios del siglo XX venía usando la fotografía como forma de lenguaje (fig. 3.26), fue un medio importante de expresión dentro de la obra de los artistas del CEV y es, en este sentido, que se puede apreciar que las ideas de integración de las artes y su función social manejadas, tanto por la Bauhaus como por los artistas concretos argentinos, eran parte fundamental de los planteamientos de estos artistas de La Plata.

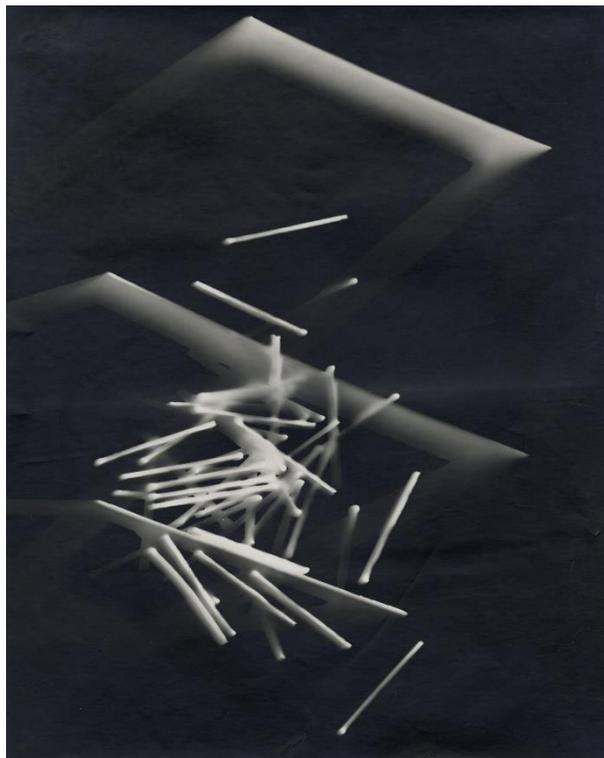
3.6.2. László Moholy-Nagy

Un referente clave, no sólo para los artistas del CEV sino para el resto de los grupos experimentales de fotografía, fue László Moholy-Nagy. Su nombre aparece constantemente a lo largo de los materiales documentales de los grupos, desde su mención en el manifiesto realizado en ocasión de la exposición *La fotografía es arte* del Grupo Experimental Fotográfico ya analizado, hasta su alusión en varias entrevistas con los artistas como un fotógrafo relevante para su

asociadas a la escuela, como los fotomontajes y los fotogramas, no nacieron en ese contexto tampoco. PASTOR, Suzanne E.: “Photography and the Bauhaus” en *The Archive*, núm. 21, March 1985. 4-25 pp.

²³⁷ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

producción. Ramón Pereira comentaba que “una influencia decisiva fue la del gran artista húngaro László Moholy-Nagy, quien con sus obras y sus textos (*La nueva visión, Vision in Motion, Pintura, fotografía, film y Carta a Kalivoda*) llamó la atención sobre incorporar nuevos materiales y propuestas como la de lograr obras con luz y movimiento”²³⁸. Precisamente, Tomás Maldonado había introducido el trabajo de Moholy-Nagy en las páginas de su revista *Nueva Visión*. En 1957, publicó un artículo titulado *László Moholy Nagy. El diseñador con la luz* escrito por el historiador del arte alemán Alexander Dorner. El autor se centraba en aspectos que tenían que ver con la composición de los fotogramas y las innovaciones de la técnica en cuanto al uso del espacio y la



3.27. László Moholy Nagy, *Fotograma*, 1928-1929.
Imagen: Edwynn Houk Gallery, Nueva York.

perspectiva, características que tenían resonancia tanto para los artistas que trabajaban en arte concreto como para los grupos experimentales de fotografía. Según Dorner, Moholy-Nagy “en 1920 había inventado el fotograma. El fotograma es una fotografía obtenida sin cámara, que libera nuestra visión del tradicional acceso a través del marco estático del espacio. Supera la perspectiva visual y por ello la tradición del Renacimiento: introduce relaciones que cambian por sí mismas y permite un número ilimitado de nuevos modos de composición”²³⁹ (fig. 3.27).

En el caso del CEV, cuyos artistas trabajaron principalmente con fotogramas, la relación estética con Moholy-Nagy resulta evidente, pero el punto de encuentro no se queda solamente en el ámbito formal, sino que se

mueve también hacia sus referentes como punto de coincidencia: ambos mezclaban una tradición de arte abstracto que les precedía, con el uso de objetos encontrados. Cuando en 1920 Moholy-Nagy se mudó a Berlín, conoció a Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, quienes utilizaban

²³⁸ PEREIRA, Ramón.: “Ramón Pereira y la fotografía experimental”. Texto inédito escrito por el propio artista.

²³⁹ DORNER, Alexander.: “László Moholy Nagy. El diseñador con la luz”, *Revista Nueva Visión*, 1957, núm.7. pp. 17-18.

aproximaciones dadaístas en sus obras incluyendo el collage de imágenes encontradas. Un año más tarde, se familiarizó con la producción de los constructivistas rusos Malevich, Rodchenko y El Lissitzky. Fue en 1922 cuando generó sus primeros fotogramas y en 1925 publicó, con importantes aportes de Lucia Moholy, *Pintura, fotografía, cine*, un libro-manifiesto clave para entender el surgimiento de la corriente Nueva Visión en la fotografía y la relevancia de los procedimientos mecánicos para generar imágenes. Su participación como profesor en la Bauhaus en Weimar a partir de 1923, originó que sus ideas se propagasen entre los estudiantes. Sin embargo, no fue hasta 1927 cuando la experimentación en la fotografía se tornó un tema significativo en los cursos preliminares que impartió en la escuela hasta 1933.

Andreas Hans ha investigado el trabajo fotográfico de Moholy-Nagy y lo ha posicionado como una síntesis entre el dadaísmo y el constructivismo: “el material era dadaísta, el montaje constructivista”²⁴⁰. Los elementos que Moholy-Nagy usaba para crear sus fotogramas eran objetos encontrados, pero utilizaba estrategias constructivistas a la hora de posicionarlos para delinear sus espacios. En el caso de los artistas del CEV, el uso de materiales encontrados era parte intrínseca de sus fotogramas, pero a diferencia de Moholy-Nagy, el azar y el caos eran utilizados como componentes de las obras. Ramón Pereira ha comentado que “haciendo fotogramas arribas a resultados que no son totalmente controlados por la razón y uno opera como un descubridor. Es otra manera de abordar la producción de formas [...] son como objetos encontrados o readymades”²⁴¹. Es en este punto donde el marco teórico del CEV diverge también de las corrientes abstractas geométricas. En la referencia de Pereira a “resultados no controlados por la razón”, subyace la idea del inconsciente y por lo tanto el surrealismo, un movimiento al que se opusieron fuertemente los artistas concretos argentinos²⁴². De esta manera, los integrantes de CEV abordaron los fotogramas desde una perspectiva más abierta en la que incluyeron diversas aproximaciones que no necesariamente estaban unidas a la geometrización del concretismo.

²⁴⁰ HANS, Andreas.: *Moholy-Nagy. Photographs and Photograms*. Nueva York, Pantheon Books, 1980. p. 9.

²⁴¹ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²⁴² Cuando en 1944 aparece el primer y único número de la revista *Arturo*, en la que participan la mayoría de los artistas concretos argentinos, la publicación tiene como lema “invención contra automatismo” en referencia a su posicionamiento contra el surrealismo.

3.6.3. La relación con Sameer Makarius



3.28. Jorge Pereira, *Sin título*, serie *Cosmos*, 1967.
Imagen: Galería Aldo Sousa, Buenos Aires.

Al considerar el azar y la abstracción como elementos fundamentales de las obras del CEV, es importante examinar las fotografías de Sameer Makarius, fundador del Grupo Forum, que trabajó en Argentina entre los márgenes de la pintura abstracta y expresionista y la fotografía. Para Makarius, el azar fue también un elemento clave dentro de algunas de sus series de fotogramas. Más relevante aún para establecer las relaciones entre el CEV y Makarius es el hecho de que Jorge Pereira trabajara con él durante 1964, cuando se estableció IDA. Ambos impartieron un curso de fotografía creativa en la escuela. Makarius tenía un local en una de las galerías adyacentes a IDA y visitaba regularmente a Pereira²⁴³. Que ambos artistas se conocían y admiraban mutuamente su trabajo quedó patente cuando en 1967, gracias a

la invitación de Makarius, Pereira participó con seis fotogramas de la serie *Cosmos* (fig. 3.28), en la Cinquième Biennale de París. Según el propio Pereira: “él debe de haber sido el más vanguardista [de los fotógrafos de su generación] y estaba muy contento de que seguíamos una serie de cosas nuevas que él ya había experimentado”²⁴⁴.

²⁴³ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²⁴⁴ *Ibidem*.

Sameer Makarius, de origen egipcio, había llegado a Argentina en 1953 tras haber vivido en Alemania y Hungría, donde fue parte del movimiento de pintura abstracta como miembro fundador del Grupo Húngaro de Arte Concreto. Su trabajo con la pintura fue siempre complementado con la fotografía, pero de manera más profusa a partir de los años cincuenta. En 1956 fundó y fue parte del grupo Artistas No Figurativos Argentinos (ANFA), así como de la Asociación Arte Nuevo, junto con el crítico de arte Aldo Pellegrini y el artista Carmelo Arden Quin. Ésta última daba cabida en sus exposiciones a diversos géneros, incluida la fotografía. Al mismo tiempo, Makarius trabajó también en diferentes ámbitos como arquitecto, decorador y diseñador industrial. Dentro de su obra fotográfica, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta generó varias series experimentales relacionadas con la fotografía abstracta. La primera fueron fotogramas a color que él denominó proyectogramas, y la segunda sus *Temas bíblicos* de



3.29. Sameer Makarius, *Proyectograma*, 1953. Imagen: Arte Online.

1961, expuestos dentro de la muestra del grupo artístico Otra Figuración en la galería Peuser.

Makarius habló por primera vez de sus proyectogramas en una charla en el Estímulo de Bellas Artes, en 1957, y posteriormente, en junio del mismo año, los expuso en una muestra en la galería Galatea bajo el título *Fotografías fotogramas en color*. En cuanto a la realización técnica de las obras, el propio artista las

describía en 1987 de la siguiente manera: “se trata de unos dibujos sobre un soporte transparente de los cuales se puede hacer copias y ampliaciones sobre papel fotográfico [...] A las proyecciones y los *cliché-verre*, al producirlas los llamé PROYECTOGRAMAS [...] Con simplemente proyectarlas sobre pantallas, usando los *cliché-verre* como diapositivas, se logran cuadros

lumínicos, muy parecido en efecto y brillo a las vidrieras de colores: los *vitraux*²⁴⁵. Como el propio Makarius apuntaba en su texto, la técnica de los cliché-verre (negativo de vidrio), que unía la fotografía con el grabado, no era nueva, ya que tenía más de siglo y medio de antigüedad y había sido utilizada por artistas como Paul Klee, Delacroix y Théodore Rousseau. El artista de origen egipcio transformó su uso para generar obras puramente abstractas e introdujo, además, el color en sus imágenes, algo realmente nuevo dentro de la fotografía argentina del momento. Según su hijo Karim Makarius: “los proyectogramas consistían en una especie de juego de azar y se utilizaban todos los elementos que encontrábamos a mano”²⁴⁶. Formalmente hablando, la serie se podía dividir en dos tipos de obras: las fotografías que contenían formas geométricas y que se relacionaban más directamente con su obra pictórica concreta de los años cuarenta y cincuenta, y las imágenes de formas abstractas orgánicas que tenían características afines a los fotogramas del CEV (fig. 3.29).

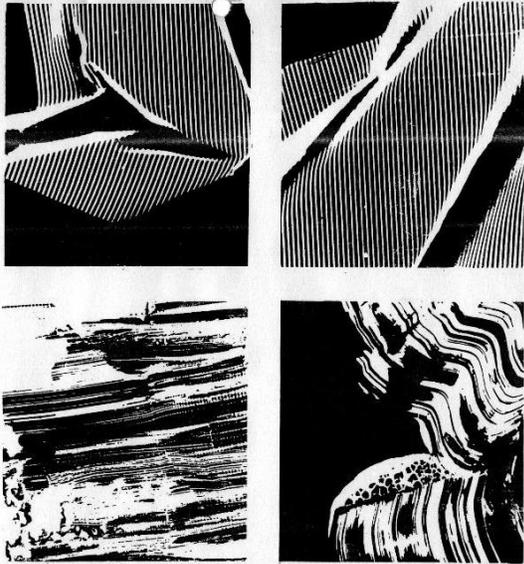
La serie *Temas bíblicos* estuvo formada por 96 piezas realizadas a base de negativos pintados entre 1959 y 1962. Un buen número de piezas de *Temas bíblicos* fueron parte de la primera muestra del grupo Otra Figuración, integrado por Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Ernesto Deira y Carolina



3.30. Sameer Makarius, *La cabeza de Jonás*, 1961. Imagen: Publicación *Mundo Propio* (2019)

²⁴⁵ MAKARIUS, Sameer.: “Temas bíblicos” en DE ZUVIRIA, Facundo.: *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*. Buenos Aires, Malba, 2019. p. 315.

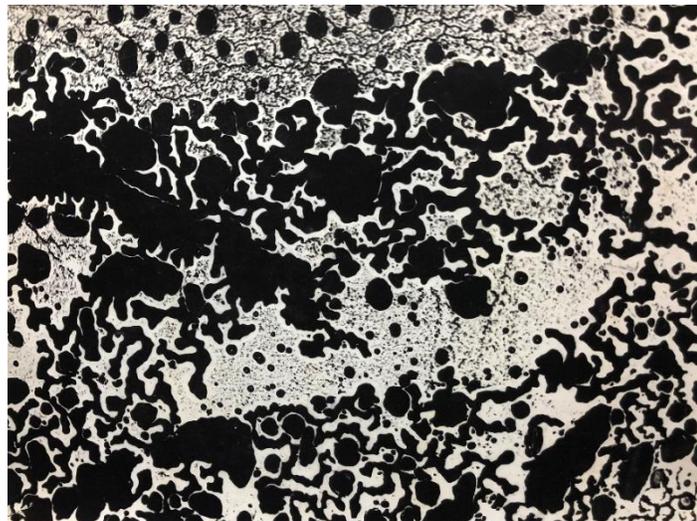
²⁴⁶ MAKARIUS, Karim.: *Sameer Makarius. Retrospectiva artística 1946-2009*. Buenos Aires: The Art Gallery/ Karim, Makarius, 2013. p. 142.



3.31. Héctor Puppo, *Fotogramas*, c.e.i.l.p saloon, 1968. Imagen: Archivo de Héctor Puppo.

Muchnik. Las fotografías “surgieron del lavado de la tinta china sobre los rollos de los revelados [...] Al secarse la tinta china sobre la gelatina de la película se cuartea. El azar le daba bases de imágenes a Makarius, quien luego las perfeccionaba con el pincel y las pintaba”²⁴⁷. Al contrario de los proyectogramas, las fotografías de esta serie tenían un componente figurativo, representaban escenas de la Biblia con figuras totalmente distorsionadas en ocasiones difíciles de distinguir (fig. 3.30).

Los artistas del CEV también experimentaron con tinta y ténpera por medio de raspados, pero, en su caso, lo hacían sobre placas de vidrio que en algunas veces podían ser radiografías que reutilizaban. No se podían permitir el uso de negativos debido a su alto costo²⁴⁸. En ocasiones, también posicionaban sobre las placas hojas, redes, flores, gajos de naranjas, pedazos de madera y otros elementos (fig. 3.31). Los resultados eran obras

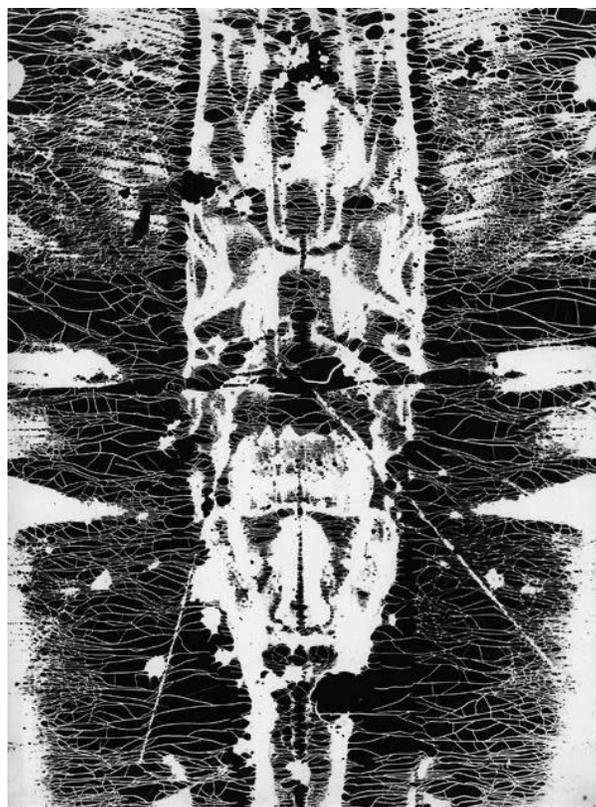


3.32. María Arana Segura, *Sin título*, ca. 1970. Archivo de Jorge Pereira.

abstractas con aspecto orgánico que jugaban con la materialidad de los objetos transferidos en el

²⁴⁷ *Ibidem*. p. 120.

²⁴⁸ ALMEIDA, Joaquín.: “Más allá del instante: la fotografía sin toma en La Plata” en ALMEIDA, Joaquín.: *Experiencias de la luz: la fotografía sin cámara en La Plata*. La Plata, MACLA, 2015.



3.33. Ramón Pereira, *Sin título*, 1970. Imagen: Publicación *La unión hace la fuerza* (2018).

papel fotográfico, mostrando burbujas y craquelados de las tintas (fig. 3.32). Para algunos de los artistas, como Ramón Pereira, la simetría de las formas fue un elemento esencial dentro de sus fotogramas. Agrupadas bajo el título *Axial*, estas fotografías de Pereira contenían un eje que se multiplicaba en espejo generando estructuras abstractas complejas (fig. 3.33).

3.6.4. *Fotografía... ¿Fotografía?*, 1971

Al igual que el resto de los grupos experimentales, los integrantes del CEV adoptaron una actitud contestaria ante el mundo de la fotografía tradicional en Argentina. Jorge Pereira denominaba el trabajo que hacían como “anti-fotografía” y comentaba: “nos reventaron la paciencia y entonces decidimos hacer algo que era una anticosa”²⁴⁹. En septiembre de 1971, en el Museo de la Ciudad en Buenos Aires, se presentó la exposición *Fotografía... ¿Fotografía?* con obras del CEV y el Grupo Fotográfico Experimental. En el póster de la muestra (fig. 3.34), de

²⁴⁹ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.



3.34. *Fotografía... ¿Fotografía?*, 1971. Imagen: Archivo de Jorge Pereira.

nuevo usado como una declaración de principios, el director del museo, José María Peña, reiteraba que “toda realización artística debe ser creativa y para ello tiene que experimentar [...] En una época en que todas las expresiones de arte son honestamente cuestionadas, la fotografía aplica sus posibilidades plásticas y técnicas a un esfuerzo de expresión contemporánea”²⁵⁰.

La parte frontal, el póster contenía la imagen de un grabado británico antiguo en el que se representaba a un militar con una cámara en sus manos. El uso de este grabado en particular fomentaba la idea de que la fotografía podría situarse como un arma dentro de una guerra contra el orden establecido en el mundo de las artes plásticas. La parte posterior contenía un texto corto, escrito por los grupos bajo el título *Grrr!!*, en clara señal de enfado. En éste, se criticaba la situación de la cultura y la educación y planteaban su producción como “plástica que en este caso particular ha utilizado el canal fotográfico”²⁵¹. En la sección de abajo, otra imagen antigua de un grupo de personas representaba a los artistas de la exposición. Cada uno de ellos decía una frase, contenida en una burbuja, que se repetía en su estructura: “Hay x que se merece:” seguido de un dibujo de diferentes armas: bombas, pistolas, cuchillos. Según Jorge Pereira, la idea de esta imagen

²⁵⁰ Póster de la exposición *Fotografía... ¿Fotografía?*, septiembre de 1971. Archivo de Jorge Pereira.

²⁵¹ *Ibidem*.

era darle “palos a los críticos” pero no sólo nombraba a éstos, sino que se refería también a gente, artistas, obras, público, salvadores del arte, genios, publicaciones y mecenas²⁵².

El título de la exposición *Fotografía... ¿Fotografía?* planteaba una reflexión sobre la naturaleza misma de las obras exhibidas. La inclusión de los puntos suspensivos y el interrogante sugerían una indagación crítica: ¿En realidad estas obras pueden ser consideradas fotografías? Esta formulación no sólo invitaba al espectador a cuestionar y explorar las imágenes presentes, sino que también desafiaba las convenciones y expectativas asociadas al medio fotográfico. El título actuaba como un umbral conceptual, pues incitaba a reconsiderar preconcepciones sobre lo que constituye una fotografía y abría el espacio para interpretaciones más amplias y disruptivas en el ámbito artístico.

Como hemos visto, los grupos experimentales no introdujeron técnicas, temas o aspectos formales completamente novedosos para su época, pero se destacaron por su enérgico rechazo a la fotografía convencional y por su incansable lucha por el reconocimiento de la fotografía como un arte legítimo. El tono subversivo de sus manifiestos y declaraciones fue como un grito en un ámbito que hasta entonces había producido pequeños cambios en medio de un gran silencio. Al mismo tiempo, su discurso contestatario fue una forma de rebelarse contra el tipo de intelectualidad promovida por las élites de las generaciones anteriores. Valeria González ha argumentado que la entrada de la modernidad fotográfica en Argentina no se produjo como una tendencia revolucionaria y antagonista que peleó contra los medios locales, sino como “un lento y complejo proceso acumulativo que rebasa aquel parámetro unívoco emanado de la historiografía de la modernidad europea”. El movimiento de grupos experimentales tomará una posición confrontativa y radical contra la fotografía argentina y su perspectiva conservadora, algo que los diferencia en gran medida con lo ocurrido con los movimientos fotográficos anteriores en el país²⁵³. En consecuencia, el legado de estos grupos reside en su capacidad de desafiar las normas establecidas y contribuir al cambio de paradigma en el campo fotográfico argentino.

²⁵² Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²⁵³ GONZÁLEZ, Valeria.: “Processes of Modernization...”, op.cit., p. 249.

4. FOTOGRAFÍA TRIDIMENSIONAL. DOS FORMAS DE RUPTURA

A principios de 1972, la exposición *Fotografía tridimensional*, organizada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) por Jorge Glusberg, presentó, por primera vez, la producción de varios de los artistas involucrados con los grupos experimentales de fotografía junto con las obras de los creadores que, dentro de los parámetros del arte conceptual, hacían uso de elementos fotográficos en su trabajo. Hasta este momento, los dos grupos, artistas conceptuales y fotógrafos, habían operado en esferas distintas pues participaban en exposiciones, circuitos y discusiones que no se habían conectado²⁵⁴. Utilizando como tema de la muestra la creación de fotografías que salían de su bidimensionalidad, este proyecto expositivo unió dos aproximaciones experimentales al género fotográfico y visibilizó las diferentes formas de ruptura con la fotografía tradicional que coexistían en ese momento en Argentina.

Fotografía tridimensional fue una exposición clave en la historia de la fotografía del país porque formuló la erosión y cuestionamiento del medio que se había fraguado desde finales de los años sesenta. Sin embargo, la muestra no ha sido estudiada en profundidad. En algunos casos, su mención suele estar asociada con la información biográfica general de algunos de los artistas que participaron en ella. En otros, simplemente se la menciona como parte de la historia de exposiciones llevadas a cabo por el CAyC sin aportar más datos²⁵⁵. El hecho de que no se realizase un catálogo y existan contadas imágenes de las obras participantes está directamente conectado con su falta de visibilidad en escritos académicos. Sin embargo, un estudio profundo de la exposición por medio de algunas de sus obras y otros proyectos de la época, aportan datos importantes que demuestran que su curador, Jorge Glusberg, ideó la muestra con la intención de

²⁵⁴ La única excepción al respecto es el caso del artista platense Juan Carlos Romero, quien estaba involucrado con las exposiciones y proyectos del CAyC, mientras que también era parte del grupo Centro de Experimentación Visual. Desafortunadamente, tras su adquisición por Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), su archivo se encuentra inaccesible en este momento y su trabajo temprano relacionado con la fotografía y el grupo experimental no ha sido abordado en profundidad en los estudios sobre su obra. Para más información sobre el trabajo de Juan Carlos Romero ver: DAVIS, Fernando y LONGONI, Ana.: *Juan Carlos Romero*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010.

²⁵⁵ En HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana.: *Arte de sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013, aparecen dos imágenes de obras que fueron expuestas en la muestra, pero no se hace mayor referencia a la misma. Por otro lado, el libro de Fernando Davis sobre Luis Pazos contiene una sección donde trata la obra que el artista presentó en la exposición, pero su análisis no está dirigido específicamente a la transgresión de ésta desde la perspectiva fotográfica. Ver: DAVIS, Fernando.: *Luis Pazos. El "Fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía*. Buenos Aires, Ediciones Document-art, 2014.

posicionar la fotografía como un medio legítimo e importante dentro de las vanguardias, así como para estimular a los artistas cercanos a él a experimentar con el medio fotográfico.

Con el fin de entender el contexto y la manera en que *Fotografía tridimensional* fue conceptualizada, este capítulo incluye un análisis de la labor realizada por Glusberg en el CAyC, en el que se repasan sus principales exposiciones, así como el uso del término “arte de sistemas” que el propio Glusberg acuñó y utilizó para agrupar la producción de los artistas conceptuales con quienes trabajó. Asimismo, esta sección examina la relación de *Fotografía tridimensional* con las exposiciones *Information y Photography into Sculpture*, ambas organizadas por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, como germen de los nuevos usos de la fotografía y el concepto de tridimensionalidad que Glusberg planteó en la muestra, poniendo especial énfasis en las similitudes y diferencias entre los proyectos de MoMA y el del CAyC.

La investigación se centra también en analizar el trabajo de los artistas internacionales, cuyas obras fueron expuestas junto con las de autores argentinos en *Fotografía tridimensional* como parte de un proyecto llamado *Artists and Photographs*. La comparación entre estos dos grupos aporta información sobre las especificidades de la producción fotográfica argentina y su relevancia respecto del arte internacional. Por último, con el fin de demostrar las aproximaciones vanguardistas al género fotográfico presentadas en *Fotografía tridimensional*, el capítulo examina en profundidad, como casos de estudio, tres de las obras mostradas en la exposición y las conecta con el resto de la producción de los mismos artistas. Se trata de *Volumen* de Luis Pazos y Juan José Esteves, *Esto no es una fotografía* de Horacio Zabala y Juan Bercetche y la instalación presentada por Jorge Pereira. Estas tres piezas exponen diferentes formas no convencionales de creación fotográfica y demuestran que en la Argentina de principios de los setenta se formularon algunos de los acercamientos más trasgresores al medio.

4.1. El CAyC y Jorge Glusberg

A finales de 1968 se inauguró el CAyC, un “espacio vinculado a un grupo de profesores disidentes de la Facultad de Arquitectura y Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, quienes, tras la intervención militar de la universidad, en junio de 1966, crearon la Fundación de

investigación Interdisciplinaria”²⁵⁶. Fundado y dirigido por Jorge Glusberg, el CAyC se convirtió en eje central de la vanguardia en Buenos Aires durante los años setenta y se configuró además como importante impulsor de sus artistas en el extranjero. A diferencia del Di Tella, criticado por Glusberg por ser “un espacio oficializado donde, además, no se había podido organizar el trabajo en equipo”²⁵⁷, el CAyC se enfocó en fomentar trabajos interdisciplinarios basados en la experimentación entre el arte, la ciencia y los estudios sociales²⁵⁸. Otra de las divergencias con el Di Tella estaba en el interés de Glusberg por la relación entre arte, ideología y política, que paulatinamente se estableció como uno de los temas principales de sus muestras y de las obras de sus artistas. Lo que es evidente es que el CAyC operó “sobre el legado de sus precursores en cuanto a la praxis ideológica y el uso de tácticas comunicacionales sustentadas sobre las tecnologías de la información”²⁵⁹.

Jorge Glusberg (Buenos Aires, 1932-2012) fue un empresario, gestor cultural, crítico, curador y artista ocasional. Su figura no estuvo exenta de aspectos controvertidos, “con una personalidad fuerte, tajante, confrontativa; su despliegue cosechaba por igual amigos y enemigos, admiradores y detractores”²⁶⁰. La relación ambigua que mantuvo, posteriormente, con el gobierno militar durante la dictadura que comenzó en 1976, ha sido fuente de críticas hacia su persona, al igual que su gestión como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1994-2003), cargo al que renunció en medio de una crisis institucional²⁶¹. Sin embargo, no se pone en duda la relevancia de

²⁵⁶ MARCHESI, Mariana y RICCARDI, Teresa.: “MNBA/CAyC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino” en BALDESARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012. pp. 575-602.

²⁵⁷ MARCHESI, Mariana.: “CAyC y el arte de sistemas como estrategia institucional”, en HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana.: *Arte de sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013. p. 57.

²⁵⁸ HERRERA, María José.: “Hacia un perfil del arte de sistemas”, en HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana.: *Arte de sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013. p. 13.

²⁵⁹ GONZÁLEZ, Julieta.: *Memorias del subdesarrollo. Arte y el giro descolonial en América Latina, 1960-1985*. San Diego, The Museum of Contemporary Art San Diego, 2017. p. 76.

²⁶⁰ “Jorge Glusberg”, http://www.cvaa.com.ar/03biografias/glusberg_jorge.php (fecha de consulta: 20/05/2022)

²⁶¹ Luis Camnitzer en su publicación *Didáctica de la liberación* habla por ejemplo de la respuesta de Glusberg al telegrama enviado por el general Videla para felicitarlo por el premio recibido por su exposición en la bienal de Sao Paulo en 1977. Glusberg promete entonces al general “representar el humanismo del arte argentino fuera del país”. CAMNITZER, Luis.: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, CENDEAC, 2009. p. 397.

Glusberg como uno de los principales promotores del nuevo arte argentino de vanguardia de los setenta, tanto en su propio país como en el ámbito internacional²⁶².

Glusberg era dueño de la empresa Modulor, que se dedicaba a proveer servicios de iluminación a grandes edificios incluyendo bancos, oficinas y centros comerciales. Esta actividad le permitió, en parte, financiar las actividades del CAyC. En 1968 fundó el CEAC (Centro de estudios de arte y comunicación) que al año siguiente fue denominado como el CAyC. Después de realizar algunas exposiciones en otras instituciones y espacios externos como *Arte y cibernética* (1969) en la galería Bonino, en 1970 el CAyC inauguró su propia sede en el número 452 de la calle Viamonte, en pleno centro de Buenos Aires, cerca del espacio del Di Tella y en los alrededores del rectorado de la Universidad de Buenos Aires y la editorial universitaria Eudeba. A partir de este momento, el CAyC empezó también a producir unas gacetillas que informaban de sus actividades y que fueron usadas como método de difusión internacional, ya que eran enviadas a instituciones extranjeras. La presencia de estos panfletos en los archivos institucionales de numerosos países demuestra la eficacia de Glusberg como promotor de sus actividades²⁶³.

Desde sus primeros proyectos, Glusberg utilizó el término “arte de sistemas” para denominar la obra de los artistas con quienes estaba trabajando. Según sus propias palabras, el arte de sistemas “se refiere a procesos más que a productos terminados del buen arte” y se establecía en una producción basada en módulos y lenguajes científicos que dotaban a las obras de un carácter universal²⁶⁴. El concepto tenía relación con los escritos y las exposiciones sobre arte y cibernética de la crítica de arte y comisaria británica Jasia Reichardt y con la idea de sistemas estéticos del escritor estadounidense Jack Burnham²⁶⁵. En realidad, Glusberg utilizó el arte de sistemas como un término abierto y lo entroncó también con las ideas del estructuralismo y las teorías de la

²⁶² Para más información sobre los métodos de internacionalización usados por Glusberg y las problemáticas de éstos ver: SPENCER, Catherine.: “Navigating Internationalism from Buenos Aires: The Centro de Arte y Comunicación”. *ARTMargins*, Volume 10, Issue 2, junio 2021. pp. 50-72.

²⁶³ Una nueva iniciativa liderada por ICAA, Houston e ISLAA denominada *The CAyC Files* se está encargando de digitalizar las más de 900 gacetillas que CAyC produjo. Como indican en su página web, las gacetillas “tenían el propósito de dar publicidad a las actividades e iniciativas del CAyC, [con] estos documentos crearon una red de personas interesadas en buscar nuevas formas de comunicación artística e intercambios a través de diferentes continentes”. [About · The CAyC Files \(mfah.org\)](http://mfah.org) (fecha de consulta: 21/09/2023)

²⁶⁴ HERRERA, María José.: op.cit., p. 23.

²⁶⁵ En 1968, Jack Burnham publicó su ensayo *System Aesthetics* en *Artforum* en donde decía que “no son los límites materiales sino el enfoque conceptual lo que define el sistema” y que como afirma Rodrigo Alonso: “la comprensión del arte como sistema descarta su adscripción a un objeto, medio o material determinados”. ALONSO, Rodrigo.: *Sistemas, Acciones y Procesos, 1965-1975*. Buenos Aires, Fundación PROA, 2011. p. 16. Ver también QUILES, Daniel.: “Arte de Sistemas. Espacio de Arte-Fundación OSDE”, *ArtForum*, 13 de noviembre y SHTROMBERG, Elena.: *Art Systems. Brazil and the 1970s*. Austin, University of Texas Press, 2016. p. 3.

comunicación que ya tenían una presencia en el ámbito artístico de Argentina desde la década anterior. La noción de arte de sistemas le permitió aglutinar a artistas con prácticas muy diversas, aunque generalmente basadas en diferentes ramas del arte conceptual²⁶⁶. Al mismo tiempo, le dio la posibilidad de incluir a creadores internacionales en las exposiciones, “lo que [le] otorgaba mayor legitimidad [...] y lo instalaba en el mainstream”²⁶⁷.

Las primeras muestras del CAyC tuvieron importantes componentes relacionados con el arte y la tecnología, así como un interés especial por propiciar colaboraciones entre creadores de diferentes ámbitos, como ingenieros electrónicos y artistas, modos de trabajo que Glusberg había observado y tomado de colectivos internacionales como E.A.T. (Experiments in Art and Technology)²⁶⁸. Desde sus primeras exposiciones, se planteaban ya los principales objetivos de Glusberg, que tenían que ver con: “apoyar y desarrollar la experimentación y la investigación en las áreas del arte y la comunicación, apoyándose en la búsqueda de lo interdisciplinario”²⁶⁹.

El término arte de sistemas fue cambiando de significado a lo largo del tiempo, algo que se puede rastrear mediante un examen de las exposiciones que surgieron del CAyC, ya que, como Mariana Marchesi ha apuntado: “a través de las exhibiciones el CAyC [Glusberg] articuló su plan de acción y su estrategia de difusión en la región y en el mundo [...] para el CAyC, las exposiciones siempre fueron centrales y un modo muy categórico de definirse institucionalmente”²⁷⁰. En 1970, por ejemplo, con la exposición *Escultura, follaje y ruidos*, llevada a cabo en un espacio público de Buenos Aires, la Plaza Rubén Darío, Glusberg introdujo el contexto social dentro de su concepto, en tanto salía de los espacios tradicionales del arte como museos y galerías. Tal y como decía la gacetilla de la muestra: “esta exposición ganará la calle para dialogar con el público, en un intercambio que significará un mutuo acercamiento. Las obras saldrán del ámbito de los museos y

²⁶⁶ En las mismas líneas de pensamiento, Francis Halsall ha comentado que “las teorías de sistema ofrecen una oportunidad de repensar cómo se define el arte. Proveen una definición anti-ontológica del arte. En parte esto tiene que ver con el paso no controversial de definir el arte, no en términos materiales, sino como una función de ciertos sistemas sociales [...] así el arte no se define por ninguna particularidad material sino en relación con esos sistemas de diferenciación y representación distribuida”. HALSALL, Francis.: *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*. Berna, Peter Lang, 2006. p. 68.

²⁶⁷ HERRERA, María José.: op.cit., p. 24.

²⁶⁸ E.A.T. fue un colectivo formado en Nueva York en 1967 por los ingenieros Billy Klüver y Fred Waldhuer y los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman. Desde E.A.T. se promocionaba la colaboración entre las artes y las nuevas tecnologías.

²⁶⁹ SARTI, Graciela.: “Grupo CAyC”, marzo 2013. http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php (fecha de consulta: 20/05/2022).

²⁷⁰ PARRA DONOSO, Diego.: “Tiempos entrelazados: Diálogo con Mariana Marchesi y Sebastián Vidal Valenzuela”, 2021. *Estudios Curatoriales*. Recuperado a partir de <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/1163> (fecha de consulta: 20/05/2022).

galerías para alternar con el transeúnte, para convivir con los niños que juegan en las plazas”²⁷¹. En ella participaron cuarenta y seis artistas argentinos junto con algunos creadores extranjeros. Se la ideó como una especie de espectáculo lúdico en el que se incluyeron diversas obras participativas, desde el *Señalamiento V*, de Edgardo Vigo, que daba instrucciones en una tarjeta de lo que se debía hacer en un lugar determinado de la plaza, a *Flores en la ducha* de Lea Lublin en la que los visitantes podían darse una ducha con agua.

Alrededor de 1971, en medio de una situación política y social convulsa en Argentina que vivía la represión del gobierno del general Lanusse, Glusberg llegó “a otra definición, ampliada, que se apropia del término ‘ideología’ y otorga al contenido de la experiencia estética un valor fundante”²⁷². A partir de este momento, fue habitual que en las exposiciones se presentasen obras que hacían alusión a la violencia y a la falta de libertad, pues tomaban como referentes a las ideas relacionadas con los procesos revolucionarios que se estaban dando en diferentes partes del mundo, especialmente en América Latina. Circulaban por el continente las teorías marxistas del filósofo argelino-francés Louis Althusser y los conceptos postcoloniales sobre las relaciones de poder entre el opresor y el oprimido del psiquiatra martiniqués Frantz Fanon²⁷³. Estas corrientes de pensamiento, sumadas a la realidad argentina, dieron como resultado la creación de diversas obras de fuerte carácter crítico.

Glusberg usó también el arte de sistemas como una estrategia para proyectar el arte de Argentina internacionalmente, ya que consideraba que no tenía suficiente visibilidad en el exterior. Con esta idea invitaba regularmente a participar en sus exposiciones a artistas extranjeros, así como a curadores y críticos a organizar exposiciones e impartir charlas. Entre ellos, se contaban Lucy Lippard y Charles Harrison, quienes realizaron en el CAyC las muestras *2.972.453* y *From Figuration to System Art* (1971). Estas exposiciones fueron el preámbulo para la presencia de Joseph Kosuth en la institución en junio de 1971, con la muestra *Joseph Kosuth. El arte como idea*. En el mismo año se presentó también *Nueve días con Dennis Openheim*.

²⁷¹ CAyC: *Escultura, follaje y ruidos: adquisición nor-glas*. Buenos Aires, CAyC, 1970. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/747623#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> (fecha de consulta: 05/20/2022)

²⁷² MARCHESI, Mariana.: op.cit., p. 95.

²⁷³ *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, libro en el que el autor analiza los problemas de la colonización en Argelia, fue traducido al castellano en 1963. Según Eve Kalyva, las ideas en esta publicación tuvieron un eco significativo en el contexto político de Latinoamérica. KALYVA, Eve.: *Image and Text in Conceptual Art*. Leeds, Palgrave Macmillan, 2016. p. 80.

Las relaciones de Glusberg con el *mainstream* artístico de la época, como el MoMA de Nueva York o el Institute of Contemporary Arts de Londres, y su interés por participar en bienales gubernamentales han sido analizados en los últimos años como expresión de su deseo de seguir modelos establecidos que promovían una homogenización cultural²⁷⁴. En todo caso, Glusberg supo introducirse en los circuitos internacionales mediante la presentación del trabajo de artistas latinoamericanos que en muchos casos hacían alusión a problemas de su contexto local, aunque su lenguaje estético estuviese ligado a formulaciones que se venían utilizando en el arte europeo y estadounidense. Tal y como ha examinado Katarzyna Cytlak, la contribución de Glusberg fue crear corrientes y visiones propias desde una posición geográfica muy alejada del centro: “Contrariamente a Romero Brest, quien buscó promover a los equivalentes argentinos de movimientos artísticos occidentales, Glusberg hizo un esfuerzo por asumir su posición deslocalizada: redefinir el papel de la creación artística ‘provincial’ y el de la institución artística descentrada. Su posición constituye, entonces, un cambio importante respecto a las estrategias de los sesenta, incluso si, al mismo tiempo, contribuía a las lecturas del arte latinoamericano como atractivo para Occidente por su ‘exotismo sociopolítico’”²⁷⁵.

²⁷⁴ SPENCER, Catherine.: op.cit., pp. 50-72.

²⁷⁵ CYTLAK, Katarzyna.: “Hacia el arte latinoamericano globalizado. La autoinvención del CAyC desde la perspectiva transmoderna y transregional”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 5, Núm. 1, 2017-18, p. 67.



Fig. 4.1. Carlos Ginzburg, *Tierra*, 1971. Obra presentada en *Arte de Sistemas* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Imagen: Henrique Faria Fine Art, Nueva York.

En 1971, en el mes de julio, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires inauguró la exposición *Arte de sistemas* en la que participaron más de cien artistas, entre ellos autores argentinos como Mirtha Dermisache, Nicolás García Urriburu, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo, pero también extranjeros como Vito Acconci, John Baldessari, Christian Boltanski, Christo, Allan Kapraw, Mario Merz y Nam June Paik, entre otros (fig. 4.1). Esta exposición terminó de consolidar el término y lo posicionó más allá de una corriente argentina como una tendencia internacional. Glusberg se encargó también de enviar exposiciones al exterior: *De la figuración al arte de sistemas*, por ejemplo, viajó a Londres en 1971, mientras que *Arte y cibernética* se presentó en San Francisco en el mismo año.

1971 fue un año clave para el CAyC.

En ese momento, además de realizarse la muestra *Arte de sistemas*, se creó el Grupo de los Trece, conformado por Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Gregorio Dujovni, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Alberto Pellegrino y el propio Jorge Glusberg. Todos ellos eran artistas con producciones heterogéneas dentro de los parámetros del conceptualismo, quienes habían participado en las actividades y exposiciones del centro. La presentación oficial del grupo se llevó a cabo durante su contribución a la Bienal de Coltejer, en Medellín, Colombia, en 1972, donde los artistas exhibieron su trabajo a partir del proyecto *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. En esta muestra,

“Glusberg planteó por primera vez el uso político de la idea de sistema”²⁷⁶ y, a partir de entonces, se interesó en explorar la idea de un arte distintivo producido en América Latina, ya que según él “no existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria”²⁷⁷. El modelo utilizado para la muestra fue un formato uniforme para todos los artistas, un papel heliográfico de 59,5 x 84 cm. que era además reproducible y económico²⁷⁸. De esta forma, se daban las mismas condiciones a todos los artistas y se creaba una exposición que podía itinerar por distintos lugares al mismo tiempo. La muestra, que reunía más de 140 piezas de artistas de varios países, se expuso en Buenos Aires y Córdoba y viajó después al Encuentro Internacional de Arte de Pamplona. Entre 1973 y 1974 se mostró en Polonia, Alemania y Estados Unidos.

A medida que la situación sociopolítica empeoraba, el discurso del CAyC y de los artistas se radicalizaba. En 1972 se llevó a cabo la exposición *Arte de sistemas II*, conformada en esta ocasión a través de tres proyectos expositivos: uno en la sede del CAyC, otro realizado con artistas extranjeros en el Museo de Arte Moderno y finalmente un tercero ejecutado en la Plaza Roberto Arlt, titulado *CAyC al aire libre. Arte e ideología*. Esta última muestra fue uno de los momentos culminantes en cuanto a la confrontación política de la época. La exposición fue clausurada y censurada dos días después de su apertura debido a las referencias de varias obras a la masacre de Trelew, en la que dieciséis presos políticos militantes de organizaciones de izquierda fueron ejecutados por el gobierno militar presidido por Lanusse. Entre algunas de las obras de carácter político de la muestra estaban *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* de Horacio Zabala, con la que el artista rodeó la plaza con una cinta negra y crespones funerarios, y *Monumento al prisionero político desaparecido* (fig. 4.2), de Luis Pazos, formada por tres lápidas colocadas en la plaza. El *Horno de pan* de Víctor Grippo y Jorge Gamarra fue otra de las piezas

²⁷⁶ MARCHESI, Mariana.: “Jorge Glusberg” en SZIR, Sandra M. y GARCIA, María Amalia (eds.): *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2017. pp. 139-149.

²⁷⁷ HERRERA, María José.: op.cit., p. 32.

²⁷⁸ La heliografía es un procedimiento fotográfico realizado a través de un positivo directo sobre superficies emulsionadas.



Fig. 4.2. Luis Pazos *Monumento al prisionero político desaparecido*, 1972. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

emblemáticas de la exposición²⁷⁹. La obra, de carácter colaborativo y que criticaba el hambre y la pobreza del país, consistió en construir un horno en la plaza, amasar y hornear el pan y repartirlo después entre los visitantes. Glusberg fue acusado de subversión y tuvo que defenderse dando

extensas explicaciones sobre el contenido las piezas.

El CAyC siguió funcionando y realizando exposiciones bajo la dirección de Glusberg hasta 1994. Indudablemente, la década del setenta fue la época de mayor efervescencia para el centro, que llegó a consolidarse como uno de los ejes más significativos de la producción de arte de vanguardia en Latinoamérica. Desde allí se proyectó el trabajo de artistas que creaban de forma innovadora con varios géneros, incluyendo también diferentes usos de la fotografía.

4.2. *Fotografía tridimensional*

El 14 de enero de 1972, se inauguró en la sede del CAyC *Fotografía tridimensional*, una exposición integrada por obras de artistas extranjeros y treinta y seis artistas argentinos, la mayoría creadores con los que Glusberg venía trabajando, casi todos ellos parte del Grupo de los Trece²⁸⁰. En la lista de participantes había también artistas que pertenecían a los grupos de fotografía experimental: María Segura Arana, Eduardo Leonetti, Jorge Pereira, Ramón Pereira, Juan Carlos Romero y Roberto Rollié, del CEV, Guillermo Pérez Curtó, del Grupo Fotográfico Experimental

²⁷⁹ Para más información sobre la exposición y las piezas participantes ver: *Arte e ideología: CAyC al aire libre, arte de sistemas II, participación argentina*. Buenos Aires, CAyC, 1972.

²⁸⁰ De acuerdo con Mariana Marchesi, el Grupo de los Trece, recién conformado, participó en la exposición sin identificarse como tal. MARCHESI, Mariana.: op.cit., p. 66.

y Juan Carlos Martínez, del Grupo Experimental Buenos Aires²⁸¹. Los artistas extranjeros formaban parte de la serie *Artists and Photographs*, un portafolio de piezas editado por *Multiples* de Nueva York. Como solía suceder con las exposiciones organizadas por Glusberg, la inclusión de artistas extranjeros de renombre, especialmente provenientes de Estados Unidos, se convertía en una forma de dar legitimidad al concepto de la exposición y atraer público. En este caso, se incluían piezas de Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Alan Kaprow, Joseph Kosuth, Christo, Mel Bochner y Ed Ruscha, entre otros²⁸².

La circular enviada para promocionar la muestra decía que el principal objetivo de la exposición era “mostrar cómo los artistas utilizan la fotografía como herramienta de trabajo”²⁸³. Por lo tanto, el cometido del proyecto no era analizar la producción de los fotógrafos sino examinar las posibilidades del medio dentro de las artes plásticas. Glusberg reiteraba esta noción en el siguiente párrafo, donde afirmaba que “las figuras estáticas de dos dimensiones de la fotografía tradicional se transforman y movilizan en la mano de los plásticos”²⁸⁴. De esta manera, el curador reivindicaba el papel de la fotografía dentro de las artes y daba la oportunidad a los artistas del CAyC de generar piezas que usasen el medio fotográfico. La inclusión de varios de los artistas pertenecientes a los grupos experimentales de fotografía apuntaba a que Glusberg los consideraba más cercanos a la plástica que a la fotografía tradicional y veía en ellos una forma expandida del lenguaje fotográfico dentro de las artes visuales.

El investigador Carlos Alberto Fernández ha comentado que “proponer una muestra de fotografía tridimensional resultaba impactante, tanto por lo original de la idea como también por lo provocadora de la misma”²⁸⁵. Se trataba de la primera vez que artistas plásticos de la vanguardia eran invitados a generar obras usando la fotografía como centro de sus creaciones. Sin embargo, y

²⁸¹ La lista completa de los argentinos que participaron en la exposición: María Segura Arana, Jacques Bedel, Luis Bénédict, Juan Bercetche, Gregorio Dujovny, Jorge Frascara, Daniel García, Andrés Giménez, Nicolás Giménez, Andy Goldstein, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Carlos Ginzburg, Eduardo Leonetti, Vicente Manotta, Juan Carlos Martínez, Oscar Maxera, Raúl Mazzoni, José Luis Mendez, Carlos Mozo Saravia, Eduardo Naso, Raúl Panne, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Jorge Pereira, Ramón Pereira, Guillermo Pérez Curto, Alfredo Portillos, Roberto Rollié, Osvaldo Romberg, Juan Carlos Romero, Van Rooets, José Salavejus, Laura San Martín, Julio Teich y Horacio Zabala.

²⁸² La lista completa de artistas extranjeros incluía a Mel Bochner, Christo, Jan Dibbets, Tom Gormley, Dan Graham, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha y Andy Warhol.

²⁸³ Gacetilla de CAyC “Fotografía tridimensional”, GT-104, 11-1-72.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: “Desarrollo de la fotografía artística en la Argentina entre 1970 y 1980”. Proyecto de investigación disciplinar. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2940_pg.pdf (fecha de consulta: 20/5/2022).

como ya hemos analizado, es algo que varios de ellos venían haciendo desde mediados de los sesenta. La innovación, en este caso, surgía del hecho de que se realizase una exposición que explorase exclusivamente el uso de la fotografía ampliando su utilización más allá de su formato tradicional, en un momento en que las exposiciones dedicadas al género fotográfico estaban principalmente enfocadas en la fotografía documental, con excepción de aquellas realizadas por los grupos experimentales.

En su texto, Glusberg destacó las posibilidades creativas de la fotografía y la posicionó más allá del mero registro. Para ello, aludió a la división realizada por el filósofo alemán Max Bense, quien hablaba del “proceso estético de la pintura dirigido a la creación y la fotografía enmarcada en la transmisión”²⁸⁶. Según Glusberg, la fotografía, además de reproducir un hecho que había sucedido en el tiempo, creaba “una nueva unidad legible que puede y debe ser decodificada”, de manera que pasaba de ser vista como un género artístico enfocado en formas estéticas bidimensionales, a convertirse con estas nuevas propuestas en “un espacio semántico dinámico” en el que su técnica se usa como objeto de conocimiento y la imagen se transforman en “un mecanismo de nuevos significados”²⁸⁷. De este modo, proponía a la fotografía como un punto de partida que tenía la capacidad de propagarse más allá de la documentación del entorno.

Además, Glusberg ponía en relación con la fotografía dos aspectos significativos del arte de vanguardia que se estaba produciendo en aquel momento. Por un lado, subrayaba su vínculo con el ámbito de la comunicación pues señalaba: “el mundo como un gigantesco sistema de comunicación, en el cual, los artistas son profesionales en el área de comunicaciones [y en el que] [...] la fotografía se ha convertido en una eficazísima herramienta de trabajo”²⁸⁸. Recordemos aquí la producción de los artistas involucrados con el Arte de los Medios, analizado en el primer capítulo, y en cuyas creaciones el uso de la fotografía, como un género utilizado habitualmente por los medios de comunicación, representaba un papel fundamental. Podemos también relacionar esta idea con el trabajo de artistas ligados al pop art y su utilización de imágenes del mundo comercial, así como la producción de algunos artistas conceptuales que también se apropiaban de imágenes.

²⁸⁶ Gacetilla de CAyC “Fotografía tridimensional”, GT-104, 11-1-72.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Por otro lado, Glusberg conectaba la fotografía con el arte de sistemas que él había propuesto a través de sus proyectos en el CAyC. De acuerdo con su pensamiento, una obra de arte formaba un sistema de signos, los cuales, a su vez, hacían referencia a diferentes códigos, que podían ser políticos, ecológicos, conceptuales o cibernéticos, entre otros. Por lo tanto, más allá de los significados de una obra, lo que todas las piezas del arte de sistemas tenían en común era que se podían clasificar como un sistema. Así, las obras podían ser producidas en masa o de forma múltiple, lo que subrayaba la relevancia del proceso creativo ante el producto final. Dentro de esta concepción, la fotografía también tenía cabida porque, como él mismo apuntaba en su texto: “la fotografía registra con términos isomórficos el evento original, continúa un proceso en el tiempo, desarrolla un sistema”²⁸⁹. Así, el género fotográfico se revelaba para Glusberg como un elemento esencial en la construcción de sistemas artísticos, en tanto registra eventos originales y contribuyendo a la evolución de un proceso en el tiempo, lo que reforzaba la importancia del proceso creativo por encima del producto final.

4.3. Los orígenes de la exposición *Fotografía tridimensional*

La inexistencia de archivos relacionados con Jorge Glusberg y el CAyC hace difícil rastrear la forma en que *Fotografía tridimensional* pudo haberse ideado. Sin embargo, dos exposiciones y un proyecto de obras múltiples acontecidos en 1970 parecen haber tenido relación con su idea de crear la muestra fotográfica en el CAyC. En agosto de 1970 se inauguró *Fotografía nueva imagen* en la galería Lirolay, en la que, como ya hemos examinado en el segundo capítulo, participaron todos los grupos de fotografía experimental. De acuerdo con Ramón Pereira, perteneciente al CEV, la pieza que él presentó en esta exposición era de carácter tridimensional. Según el artista: “Yo estaba experimentando con plegamientos de fotogramas. Había hecho una especie de esculturas que se expusieron en Lirolay”²⁹⁰.

Posteriormente, en abril de 1971, en un artículo publicado por la revista *Fotovisión*, escrito por Guillermo Pérez Curtó y José Luis Méndez, ambos integrantes del Grupo fotográfico Experimental, titulado *Ramón Pereira un fotógrafo experimental en la problemática del espacio*, Pereira habló extensamente sobre sus fotografías escultóricas (fig. 4.3). De acuerdo con los

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

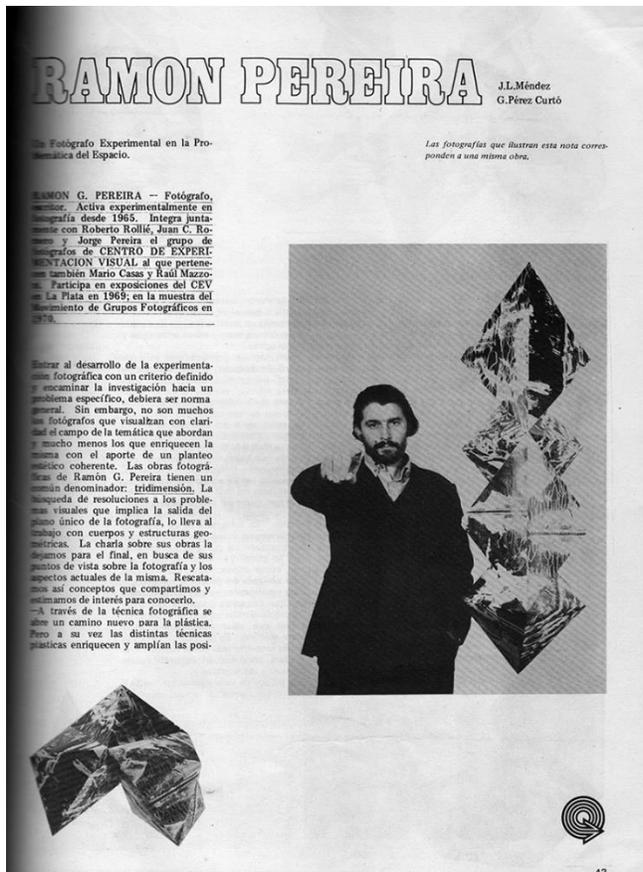


Fig. 4.3. Pereira un fotógrafo experimental en la problemática del espacio. Fotovisión, 1971. Archivo de Andrés Mendoza.

articulistas: “La búsqueda de soluciones a los problemas visuales que implica la salida del plano único de la fotografía lo lleva al trabajo con cuerpos y estructuras geométricas”²⁹¹. Siguiendo la base de las ideas planteadas por los grupos experimentales en las que se subraya la importancia del uso de la fotografía en los diferentes géneros del arte, Pereira aludía a la utilización de la fotografía por parte de algunos artistas plásticos y defendía la experimentación también entre los fotógrafos. Según sus palabras, al convertir sus piezas en objetos tridimensionales, pretendía “revalorar el campo de la fotografía experimental e integrarlo a otras áreas de las artes”²⁹². Aquí, las nociones de Pereira se solapaban con las ideas expuestas por Glusberg en su texto de la exposición, pues en ambos casos se

centraban en el valor de la fotografía dentro del mundo del arte.

Las obras de Pereira estaban construidas a base de fotogramas que contenían formas orgánicas abstractas con las que el artista armaba poliedros. La rigidez geométrica de la pieza contrastaba con las formas fluidas de las imágenes en los fotogramas porque, según Pereira, su idea era “integrar una contradicción”²⁹³. Otro aspecto importante de sus creaciones escultóricas era la relación que se generaba con el espectador, quien pasaba a ser un componente más de la obra, ya que, al desplazarse frente a ella, las piezas daban la impresión de unirse y cambiar de forma. La noción de participación del espectador como parte de las obras es una característica que tuvo relevancia en la concepción de varias piezas presentadas en la exposición de *Fotografía*

²⁹¹ MENDEZ, José Luis y PEREZ CURTO, Guillermo.: “Ramón Pereira un fotógrafo experimental en la problemática del espacio”, *Fotovisión* año 1, núm.1, abril 1971. p. 43.

²⁹² *Ibidem.* p. 45.

²⁹³ *Ibidem.*

tridimensional, especialmente aquellas ideadas por los artistas del CEV. Por otro lado, y siguiendo los conceptos de Glusberg, el artículo también se refería a la relación de estas obras con el concepto de sistemas: “Podemos decir que las obras de R. Pereira tienden a convertirse en un sistema, el espectador tiene distintos grados de participación una fotografía que es tridimensional y articulable”²⁹⁴.

Fotovisión era una revista de nueva creación, nacida en 1971, en la que participaron varios integrantes de los grupos experimentales de fotografía. Estaba dirigida por Roberto Petracini con Hugo Saavedra como jefe de redacción. Andrés Díaz Mendoza era el director de arte, mientras que Yolanda González era su asistente, siendo ambos, parte del Grupo Imago. Entre sus colaboradores se incluían Guillermo Pérez Curtó y José Luis Méndez del Grupo Fotográfico Experimental, Juan Eduardo Leonetti, del Grupo Experimental Buenos Aires, Juan Carlos Romero, del CEV y el propio Jorge Glusberg. La conexión de Glusberg con esta revista apunta hacia su conocimiento de la escena de la fotografía experimental argentina y pone en evidencia su conexión con varios integrantes de las agrupaciones.

Glusberg llevó ese interés por el género fotográfico al calendario expositivo y de eventos que creaba para el CAyC. En 1971 organizó las *Jornadas intensivas de discusión arte y fotografía* en las que, como su propio nombre indica, planteó las discusiones promovidas por los fotógrafos experimentales sobre la relación entre la fotografía y el arte, entrecruzando “las miradas de fotógrafos, críticos, artistas y periodistas”²⁹⁵. Por otro lado, la muestra anterior a *Fotografía tridimensional*, realizada en colaboración con *Fotovisión*, fue *Fotografía experimental polaca* (del 28 de diciembre de 1971 al 13 de enero de 1972). La gacetilla informativa que se publicó para acompañar el proyecto hacía un repaso de la producción polaca de fotografía desde finales de los años cuarenta y destacaba las aproximaciones más experimentales como las del grupo Toruń y Łódź. La organización de esta exposición demuestra que el interés de Glusberg por la fotografía experimental no fue un caso aislado. Era un paso lógico que se interesase en realizar una muestra sobre lo que los artistas argentinos de la vanguardia estaban haciendo con el medio.

La opinión de Ramón Pereira es que Juan Carlos Romero, integrante tanto del CEV como el Grupo de los Trece, pudo haber gestionado la muestra de *Fotografía tridimensional* a través de

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ ROBLES DE LA PAVA, Juliana.: “Experiencias y experimentación fotográfica en la argentina de los setenta”, *Fotocinema*, núm. 22, 2021. pp. 173-195.

su contacto directo con Glusberg²⁹⁶. Sin embargo, además de lo que estaba ocurriendo en la escena local, existen también otras coincidencias en el ámbito internacional que ayudan a entender la formulación de *Fotografía tridimensional*. Entre abril y julio de 1970 se presentó la exposición *Photography into Sculpture* en el MoMA en Nueva York. Glusberg, quien viajaba asiduamente a la ciudad estadounidense, muy posiblemente vio la muestra *Information* organizada también en la misma institución. Como veremos a continuación, en *Information* se plantearon conceptos similares a los que Glusberg proponía desde el CAyC.

4.3.1. *Information*, 1970

Information fue la primera gran exposición sobre arte conceptual organizado por MoMA (fig. 4.4). Ideada por Kynaston McShine, curador asociado del departamento de pintura y escultura del museo, en ella participaron 150 artistas de quince países, entre ellos varios argentinos: Alejandro Punte, Jorge Luis Carballa, Grupo Frontera (integrado por Adolfo Bronowski, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves e Inés Gross), Carlos D'Alessio y Marta Minujín (esta última fue únicamente parte del catálogo)²⁹⁷.



Fig 4.4. Vista de la exposición *Information* en MoMA, Nueva York, 1970. Imagen: MoMA, Nueva York

²⁹⁶ Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

²⁹⁷ *Information* fue presentada en MoMA, Nueva York del 2 de julio al 2 septiembre 20 de 1970.

La muestra revisaba nuevas formas de comunicación a través del arte por medio de obras compuestas, en muchos casos, con formulaciones de datos. Mel Bochner, por ejemplo, había propuesto, como parte de su serie *Medidas*, la creación de un círculo con todos los datos de medición escritos en su interior. Victor Burgin y Dan Graham también mostraron piezas basadas en sistemas numéricos. Burgin planteaba en su obra datos de coordenadas extraídos de un atlas sobre la localización de diferentes ciudades, mientras que Graham daba el número de millas desde su posición a lugares como el borde del universo conocido, Plutón o el cristal de sus gafas. Por otro lado, había obras relacionadas con acciones, performances y land art en las que la fotografía se convertía en el medio usado para su documentación. Las piezas de las acciones del artista inglés Keith Arnatt, el brasileño Artur Barrio o el danés Stig Broeggen son algunos ejemplos.

El concepto curatorial usado en *Information* guardaba relación con las nociones propuestas por Glusberg sobre el arte de sistemas y tenía, además, puntos en común con las ideas sobre comunicación presentadas en su texto de *Fotografía tridimensional* en cuanto a la idea del artista como mediador del mundo, mediante los sistemas de comunicaciones actuales. Al igual que Glusberg hizo posteriormente, el curador de *Information*, unió en su texto sobre la muestra la importancia de los medios de comunicación con la relevancia del uso de la fotografía en las obras de los artistas de la exposición: “Los representados son parte de una cultura que ha sido considerablemente alterada por los sistemas de comunicación como la televisión y el cine, así como por el aumento de movilidad. De esta forma, las fotografías, documentos, películas e ideas, que son transmitidas con rapidez, se han convertido en parte importante de este nuevo trabajo”²⁹⁸.

²⁹⁸ Comunicado de prensa de la exposición: “Photography featured in MoMA summer exhibition” https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326678.pdf?_ga=2.157024114.811104007.1653076165-1104295130.1650582582 (fecha de consulta: 20/5/2022).

La pieza del Grupo Frontera era un buen ejemplo de una obra que se relacionaba directamente con los medios de comunicación en su forma de producción (fig. 4.5). El trabajo se



Fig. 4.5. Pieza del Grupo Frontera en la exposición *Information*, 1970. Imagen: MoMA, Nueva York.

basaba en la grabación de video de los visitantes a la muestra, quienes respondían a una serie de preguntas generales, dentro de una cabina localizada en las galerías. Las sesenta y dos preguntas formuladas incluían interrogantes como: ¿Qué come la gente? ¿Qué es prostitución? ¿Te consideras una persona sana? La grabación pasaba a formar parte de la exposición y se mostraba minutos

después en las salas por medio de monitores de televisión. Según los artistas: “el objetivo de nuestro trabajo es formular una teoría sobre el papel de los medios de masa en la identificación de la cultura de una sociedad”²⁹⁹. Las ideas planteadas por los artistas de *Information* sobre los medios de comunicación estaban íntimamente ligadas a las teorías estructuralistas y de los medios de pensadores como Marshall McLuhan que, como ya hemos examinado, tuvieron un impacto significativo en la obra de varios artistas argentinos conceptuales de finales de los sesenta.

En realidad, la idea de McShine de aglutinar bajo el tema de “información” obras conceptuales de índole muy diversa, era parecida a la estrategia usada por Glusberg con su término arte de sistemas. Ambos habían encontrado una fórmula para plantear el hilo conductor entre piezas que, bajo la categoría de arte conceptual, contenían técnicas y temas variados. Igualmente, su interés estaba en un arte experimental que rompía con los géneros convencionales. McShine resumía la descripción de las obras de los artistas en *Information* de la siguiente manera: “Su intento por ser poéticos e imaginativos, sin ser distantes ni condescendientes, les ha llevado a las

²⁹⁹ RESPINI, Eva y SAWYER, Drew.: “A “New Prominence”: Photography at MoMA in the 1960s and 1970s” en STATZER, Mary.: *The Photographic Object*. Berkeley, University of California Press, 2016. pp. 58-69.

áreas de comunicación que reflejan INFORMACIÓN. El único denominador común es que todos están tratando de extender la idea del arte más allá de categorías tradicionales”³⁰⁰.

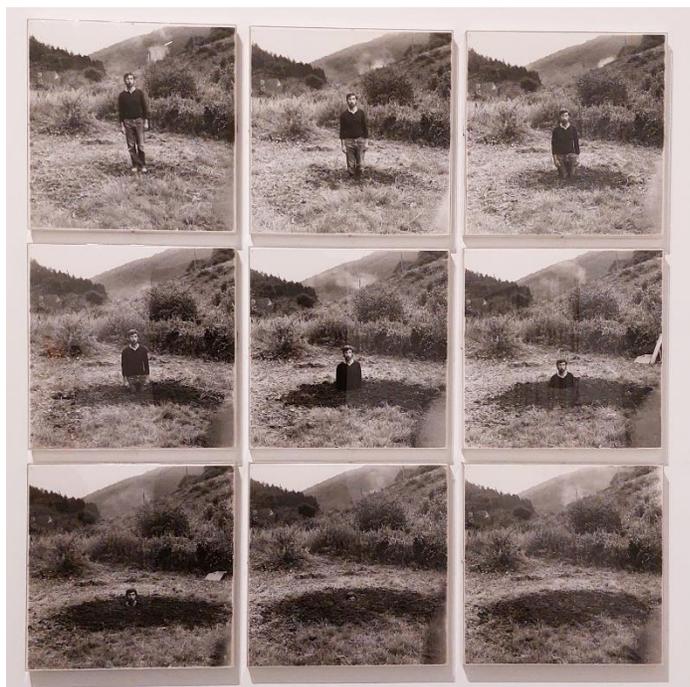


Fig. 4.6. Keith Arnatt, *Self-burial*, 1969. Colección de Tate Modern, Londres.

La fotografía aparecía en numerosas piezas presentadas en *Information*. Tal y como explicaban Eva Respini y Drew Sawyer “muchos de los artistas explotaron las cualidades vernáculas de la fotografía, celebraron su capacidad de reproducción mecánica y experimentaron con secuencias fotográficas, serialidad y escala real”³⁰¹. Inclusive el comunicado de prensa de la exposición daba prevalencia a la fotografía con el encabezado: “La fotografía se destaca en la exposición de verano de MoMA”. En la primera frase afirmaba: “la fotografía como evidencia

es prominente en la exposición”³⁰². La exposición *Information* destacó la calidad de la fotografía como herramienta documental y daba cuenta de la exploración de sus cualidades, su capacidad de reproducción mecánica y su uso secuencial. A diferencia de *Photography into Sculpture*, que analizaremos a continuación, esta muestra subrayó el carácter documental de la fotografía, lo que se ejemplificaba en obras como la icónica *Spiral Jetty* de Robert Smithson o las imágenes de Keith Arnatt en *Self-burial* (fig. 4.6), que capturaron el gradual entierro del artista en una secuencia visual. Lo que es evidente a través de las obras presentadas en esta exposición, es que la fotografía, tal y como ha sido observado por una serie de investigadores incluyendo a Jeff Wall y Heather A.

³⁰⁰ Comunicado de prensa de la exposición: “Photography featured in MoMA summer exhibition” https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326678.pdf?_ga=2.157024114.811104007.1653076165-1104295130.1650582582 (fecha de consulta: 20/5/2022).

³⁰¹ MCSHINE, Kynaston L. (ed.): *Information*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1970. p. 65.

³⁰² Comunicado de prensa de la exposición: “Photography featured in MoMA summer exhibition” https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326678.pdf?_ga=2.157024114.811104007.1653076165-1104295130.1650582582 (fecha de consulta: 20/5/2022).

Diack, se convirtió en un elemento fundamental del arte conceptual, en muchas instancias desestabilizando los sistemas de representación que habían existido hasta entonces³⁰³.

Las dos exposiciones del MoMA, *Photography into Sculpture e Information*, coincidieron en las salas del museo durante un breve lapso. Si Glusberg no pudo presenciar *Photography into Sculpture* debido a que no acudió a la inauguración de *Information*, es muy probable que haya tenido acceso a información sobre la muestra. Poco después de estos hechos, abrió *Fotografía Nueva Imagen* en la galería Lirolay en Buenos Aires. Esta sucesión de exposiciones, que exploraban el uso de la fotografía desde diversas perspectivas, posiblemente inspiró a Glusberg a considerar la posibilidad de crear una muestra que fusionara el trabajo de los fotógrafos experimentales con las producciones de los artistas del CAyC bajo el intrigante concepto de "fotografía tridimensional".

4.3.2. *Photography into Sculpture*, 1970

Compuesta por más de cincuenta piezas de veintitrés artistas estadounidenses y canadienses, *Photography into Sculpture* (Fotografía en la escultura) se describía como la primera exposición exhaustiva de imágenes fotográficas en formato escultural o dimensional (fig. 4.7). En ella participaron: Ellen Brooks, Robert Brown y James Pennuto (en colaboración), Carl Cheng, Darryl Curran, Michael de Courcy, Jack Dale, Andre Haluska, Robert Heinecken, Richard Jackson, Jerry McMillan, Bea Nettles, Giuseppe Pirone, Dale Quarterman, Charles Roitz, Michael Stone, Theodosius Victoria, Robert Watts y Lyn Wells. Peter C. Burnell, director de la exposición y curador del departamento de fotografía de MoMA, hablaba de la muestra como un proyecto que “abrazaba cuestiones sobre el uso tradicional de las impresiones [...] y al hacerlo buscaba generar una comprensión elevada de que el montaje en la fotografía tiene que ver con la interpretación y la destreza más que con el mero hecho de registro”³⁰⁴. Al igual que Glusberg,

³⁰³ WALL, Jeff.: “Marks of Indifference”: Aspects of Photography In, or As, Conceptual Art” en GOLDSTEIN, Ann y RORIMER, Anne.: *Reconsidering the object of Art: 1965-1975*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995. pp. 246-267. DIACK, Heather A.: “Clouded Judgement. Conceptual art, photography, and the discourse of doubt” en KRIEBEL, Sabine T. y ZERVIGON, Andrés Mario.: *Photography and Doubt*. Oxon, Routledge, 2017. pp. 220-238. DIACK, Heather A.: *The Benefit of the Doubt: Regarding the Photographic Conditions of Conceptual Art*. Tesis doctoral, University of Toronto, 2010.

³⁰⁴ Comunicado de prensa de la exposición: “Photography into Sculpture” https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326678.pdf?_ga=2.160216052.811104007.1653076165-1104295130.1650582582 (fecha de consulta: 20/5/2022).

Burnell enfatizaba la idea de que la fotografía podía ir más allá de la documentación de la realidad y se enfocaba en la calidad subjetiva de la misma, de manera que ponía especial énfasis en la experimentación mediante el vínculo con otro género artístico como la escultura.

Photography into Sculpture era la continuación de otra muestra organizada en 1968 por el propio Burnell, titulada *Photography as Printmaking* (Fotografía como grabado), en la que también se examinaban los conceptos prácticos de la fotografía aplicados a otras técnicas artísticas, como, en ese caso, el grabado. Habría que enmarcar estas dos exposiciones dentro de la exploración emprendida por Burnell sobre la relación de la fotografía con otros medios, lo que podría entenderse como una forma de establecer el género fotográfico entre las principales disciplinas artísticas.



Fig. 4.7. Vista de la exposición *Photography into Sculpture*, 1970. Imagen: MoMA, Nueva York.

De cierta manera, estas exposiciones iban en contra de las nociones manejadas dentro de las teorías de la fotografía moderna, entroncadas en el idealismo y purismo de la imagen fotográfica. Al mismo tiempo, ambas muestras, y, sobre todo, la segunda, se desligaban claramente de la línea de exposiciones que el departamento de fotografía de MoMA venía realizando, enfocadas en mostrar fotografía moderna y documental³⁰⁵. En este sentido, *Photography into Sculpture* marcaba una ruptura con la visión de la fotografía que había predominado en el museo

³⁰⁵ Entre las exposiciones organizadas por MoMA en los meses anteriores a la presentación de *Photography into Sculpture* estuvieron: *Atget* (1970), *Bill Brandt* (1969), *August Sander* (1969) y *Cartier Bresson* (1968).

y planteaba sus posibilidades como forma de experimentación, que rebasaba hacia otras áreas artísticas.

Resulta interesante saber que William Liebermann, director del departamento de pintura y escultura de MoMA, había sugerido a Burnell que usase el título “Fotografía tridimensional” en su exposición, pero al curador le pareció un concepto aburrido y confuso y lo descartó³⁰⁶. Por otro lado, Robert Heinecken, quien participó en la muestra, rechazaba el uso del término escultura cuando se refiriese a sus obras, debido a que el concepto se relacionaba con aspectos tradicionales conectados con el volumen, un determinado uso de la luz, hasta cierto punto una gran escala y una tendencia a usar determinados materiales³⁰⁷. Estas discusiones y divergencias de enfoque entre figuras prominentes del mundo del arte en ese momento, ilustran la complejidad y la evolución del debate sobre la fotografía como género artístico en la época. Mientras algunos sugerían términos como “Fotografía tridimensional”, otros cuestionaban las etiquetas tradicionales y buscaban definir nuevas fronteras para un medio que estaba en plena transformación.

Burnell había empezado a trabajar en MoMA en 1965, contratado por John Szarkowski, curador conocido por su interés en la fotografía moderna. Según Burnell, Szarkowski “tenía un acercamiento muy formalista y tradicional a la fotografía” pero al mismo tiempo contaba con una mentalidad muy abierta, lo que ayuda a entender el apoyo a sus proyectos expositivos³⁰⁸. La formación académica de Burnell había sido convencional, con estudios de fotografía en Rochester Institute of Technology y en Ohio University e historia del arte en Yale. El conocimiento que Burnell tenía de historia de la fotografía, provenía más que de su trabajo con Beaumont y Nancy Newhall en George Eastman House y con el fotógrafo Minor White en *Aperture*, que de su formación académica. La organización de esta muestra fue un cambio de rumbo en relación con sus estudios y con sus proyectos anteriores.

³⁰⁶ STATZER, Mary.: “Peter Bunnell’s Photography as Printmaking and Photography into Sculpture. Photography and Medium Specificity at MoMA circa 1970” en STATZER, Mary (ed.): *The Photographic Object 1970*. Oakland, University of California Press, 2016. p. 51.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ STATZER, Mary.: “Conversation with the Curator, Peter Bunnell”. STATZER, Mary (ed.): *The Photographic Object 1970*. Oakland, University of California Press, 2016. p. 14.

Photography into Sculpture incluyó una gran variedad de técnicas que reflejaban, según su organizador, la cultura tecnológica moderna del momento: construcciones tridimensionales en paredes, esculturas fotográficas realizadas con cajas, paisajes topográficos perfilados mediante un proceso de aspiración, puzzles participativos, composiciones figurativas a escala real construidas con cientos de transparencias de vidrio, esculturas de tela realizadas con materiales fotosensibles, contenedores de plástico moldeados para fotografías y transparencias de negativos, imágenes dentro de construcciones de diferentes profundidades que se veían gracias a una luz reflejada o transmitida. Una serie de piezas requerían la participación de los visitantes, entre ellas las obras de cajas de cartón de Courcy (fig. 4.8), los puzzles de Heinecken o las bolsas de plástico de Prince. Tanto las técnicas como los materiales usados para crear las obras apuntaban a una exposición que reflejaba la cultura tecnológica del momento aplicada al género de la fotografía.



Fig. 4.8. Michael de Courcy, *Sin título*, 1970. Imagen: Phillip Martin Gallery, Los Ángeles.

Para la organización de la exposición, Burnell viajó por diferentes partes del país, impartió conferencias sobre fotografía y se reunió con artistas jóvenes. Según el propio curador, su conocimiento de estos nuevos artistas se produjo gracias a la información que le llegaba de diferentes personas, sobre todo por el boca a boca. Algunos de los creadores que integraron la muestra habían comenzado trabajando como fotógrafos mientras otros provenían del mundo de la pintura y la escultura. Al igual que en *Fotografía tridimensional*, otros artistas no tenían experiencia previa con el medio fotográfico. Solo dos de los artistas eran mayores de cuarenta años y nueve de ellos eran estudiantes cuando la exposición inauguró. Otro aspecto que diferenciaba esta muestra de los proyectos realizados en el

MoMA en el pasado era que más de la mitad de los artistas vivían en la costa oeste del continente:

principalmente en California y Vancouver. Cinco de ellos eran, o habían sido, estudiantes de Robert Heinecken en UCLA (University of California, Los Ángeles)³⁰⁹. Lo que interesaba particularmente



Fig. 4.9. Carl Cheng, *Sculpture for Stereo Viewers*, 1968. Imagen: Galería Hauser and Wirth, Nueva York.

al curador, era que todos ellos habían “respaldado de forma entusiasta la noción de que la fotografía es un medio material” y sus creaciones estaban dirigidas a la construcción de imágenes más que a la representación de la realidad³¹⁰. Algunos de los artistas de la exposición no volvieron a trabajar con fotografía, tal y como sucedió con la muestra en Argentina.

La exposición de Burnell incluyó dos tipos de obras: las que

se enfocaban en la intersección entre una imagen fotográfica y los materiales de una escultura, como la producida por Carl Cheng (fig. 4.9), y las que deconstruían la imagen fotográfica y usaban la estructura física del objeto escultural para rearmarla, tal es el caso de Jack Dale (fig. 4.10). Aunque algunos artistas hicieron referencia a temas políticos y sociales en sus obras como la guerra de Vietnam o el medio ambiente, estuvieron más interesados en construir imágenes que en reproducir la realidad. De esta manera, la experimentación técnica primaba sobre la representación y según Burnell los nuevos materiales, como los plásticos, se incorporaban a las piezas como contenido de éstas. Esta aproximación a la fotografía “era nueva para la mayoría de los fotógrafos

³⁰⁹ Robert Heinecken estableció el programa de fotografía en UCLA (University of California Los Angeles) en 1964, donde fue profesor hasta 1991. Su carrera académica tuvo un impacto significativo en el trabajo de varias generaciones de fotógrafos en Los Ángeles como en el caso de John Divola o Jo Ann Callis. Conocido por su experimentación con la fotografía, en sus obras utilizó técnicas y materiales inusuales para el medio realizando foto-esculturas, foto-pinturas e instalaciones. Su producción estuvo en gran medida basada en el uso de fotografías encontradas en revistas y libros, por lo que se autodenominaba como “parafotógrafo”. Para más información ver: DURANT, Mark Alice.: *Robert Heinecken: A Material History*. Tucson, Center for Creative Photography, 2003.

³¹⁰ Gacetilla de CAyC “Fotografía tridimensional”, GT-104, 11-1-72.



Fig. 4.10. Jack Dale, *Curvy Woman*, 1970.
Imagen: Galería Hauser and Wirth, Nueva York.

de la escuela documental, pero era bien entendida por muchos escultores y artistas conceptuales”³¹¹. Así, mientras *Photography into Sculpture* se conformaba como una ruptura significativa dentro de las exposiciones dedicadas exclusivamente a la fotografía, para los ámbitos que se movían dentro del arte conceptual el uso de las imágenes de forma más experimental no resultaba tan innovador. Claro ejemplo de ello era la muestra *Information* o, inclusive, varios de los trabajos que los artistas estadounidenses y argentinos de la vanguardia habían producido desde mediados de los sesenta.

De acuerdo con Mary Statzer, “aunque Burnell hablase desde la poderosa plataforma del MoMA, el debate nunca despegó porque sus ideas iban en contra del discurso dominante en ambas, la fotografía y el arte contemporáneo”³¹². Los conceptos planteados por Burnell desafiaban el

discurso predominante en la fotografía tradicional, lo que sugiere que la vanguardia artística estaba avanzando en direcciones que requerían una revisión más profunda de las convenciones tradicionales de la fotografía. Así, mientras *Photography into Sculpture* representó un hito en la evolución de la fotografía como arte, también puso de manifiesto la brecha entre las prácticas tradicionales y las exploraciones más radicales que caracterizaban a la escena artística de la época.

En contraste con la meticulosa investigación realizada por Burnell para seleccionar a los creadores que se ajustaran a su concepto en *Photography into Sculpture*, Glusberg optó por invitar directamente a ciertos artistas a crear obras que exploraran la fotografía tridimensional. Esta aproximación incentivó a artistas que nunca habían incursionado en el medio fotográfico, o que jamás habían considerado la tridimensionalidad en su obra, a concebir piezas específicamente para la exposición. En cierto sentido, el enfoque de Glusberg impulsó a los artistas conceptuales a

³¹¹ STATZER, Mary.: “Peter Bunnell’s Photography...”, op.cit., p. 49.

³¹² *Ibidem.* p. 56

replantearse la centralidad de la fotografía en sus producciones. Por ejemplo, Jacques Bedel recuerda que cuando Glusberg le contactó por teléfono para invitarlo a participar en la muestra, que se inauguraba en una semana, su primera reacción fue: “¿Qué hago? Si, además, yo no soy fotógrafo”³¹³. Sin embargo, Bedel no pudo rechazar la invitación, ya que estaba en el inicio de su carrera y consideró que era una oportunidad única. Igualmente, Horacio Zabala ha mencionado que su participación en la exposición “fue mi respuesta a una invitación de Jorge Glusberg; él estaba al tanto que yo estaba interesado en la relación entre la imagen fotográfica y la escritura”³¹⁴. Este enfoque dinámico y colaborativo de Glusberg, contribuyó a la diversidad de visiones y la experimentación en *Fotografía tridimensional*, enriqueciendo aún más el panorama del arte conceptual en la época.

4.4 -Artists and Photographs

Las obras de los artistas extranjeros, principalmente estadounidenses, que se presentaron en *Fotografía tridimensional*, eran parte de una caja de cartón seriada (una edición de 1.200 ejemplares), que contenía obras de diecinueve artistas³¹⁵. Lawrence Alloway, crítico y curador inglés afincado en Nueva York, fue el organizador de este proyecto, que incluyó también una exposición en la galería Multiples Inc. de Nueva York con las obras de los mismos creadores (con excepción de Richard Long), que eran parte de la caja (fig. 4.11). Alloway, junto con Marian Goodman, cofundadora de la galería, hicieron la selección de artistas y definieron el formato de la caja y de las obras, que funcionaban como una exposición fácilmente transportable. El mismo póster de la muestra la denominaba una exposición en miniatura dentro de una caja, y al contener piezas múltiples, se rebelaba, de cierta manera, contra la idea del objeto original y la estructura comercial del sistema del arte, nociones importantes para los artistas conceptuales de la época.

³¹³ Conversación con Jacques Bedel en Buenos Aires, marzo del 2019.

³¹⁴ Correspondencia vía correo electrónico con Horacio Zabala (9/21/2023).

³¹⁵ Los artistas participantes eran: Mel Bochner, Christo, Jan Dibbets, Tom Gormley, Dan Graham, Douglas Houbler, Allan Kapraw, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Naumann, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Robert Smithson, Bernar Venet y Andy Warhol.

En el texto que acompañaba la caja, titulado *Artists and Photographs* (Artistas y fotografías), Alloway hablaba del uso de la fotografía de la mano de artistas desde el principio de su creación en 1853, y sostenía que la exposición “clarificaba con una nueva intensidad los usos de la fotografía, en un espectro que va desde la documentación a piezas de nueva creación. Algunas fotografías son la evidencia de obras de arte ausentes, otras constituyen obras de arte en sí mismas y algunas otras funcionan como documentos de documentos”³¹⁶. La única característica que unía el conjunto de obras era, según Alloway, la calidad “anti-experta y anti-glamorosa” de todas las piezas. Esta argumentación se puede entender como una clara desvinculación de la fotografía moderna por parte de Alloway, pues aquella se aboca a la búsqueda de la representación de la realidad bajo las premisas de la belleza.



Fig. 4.11. *Multiples Inc.*, 1970. Colección de Getty Research Institute, Los Ángeles.

El ensayo examinaba extensamente la calidad de documentación de la fotografía, especialmente en cuanto a obras efímeras o de difícil acceso del *land art*. Para Alloway, las imágenes de las piezas de Smithson o las de Christo eran documentos que evidenciaban que la

³¹⁶ ALLOWAY, Lawrence.: “Artists and Photographs”. New York, Multiples Inc., 1970. p. 3.

pieza había existido. El autor hacía una clara distinción entre este tipo de fotografía y aquella pensada como obra de arte en sí. Para explicar las características de la fotografía como documento, utilizaba la división creada por el filósofo alemán Max Bense, que se refería a la fotografía como un proceso estético que tenía que ver con la transmisión y la idea de “canal para el arte” y no con la creación³¹⁷. En realidad, el texto se formulaba como un alegato sobre la fotografía como arte y por esta razón el proyecto ha sido considerado como un ejemplo clave de la “proliferación de la fotografía como medio artístico” dentro del arte contemporáneo³¹⁸.



Fig. 4.12. Bruce Nauman, *LAAIR*, 1969. Colección de Getty Research Institute, Los Ángeles.

El tiempo, como elemento central en el proceso fotográfico, también era abordado por el crítico. Según Alloway, la documentación fotográfica de una obra que se modificaba con el paso del tiempo se convertía en esencial para su entendimiento. El curador veía el registro en imágenes como una manera de completar los happenings, como sucedía en el caso de la pieza de Allan Kaprow que documentaba con imágenes fotográficas la localización de sillas en diferentes lugares de Berkeley (California), el 22 y 23 de marzo de 1969. Igualmente, en su texto, Alloway mencionaba aquellas piezas en las que el punto de partida era la fotografía como herramienta del proceso artístico y no una mera documentación y ponía como ejemplo las obras de Ed Ruscha, Bruce Nauman, Jan Dibbet y Mel Bochner. En estas cuatro piezas, el componente fotográfico era

³¹⁷ ALLOWAY, Lawrence.: “Artists and ...”, op.cit., p. 3.

³¹⁸ Tanto Douglas Fogle como Beatrice Von Bismarek hablan en estos términos de la caja de Alloway. VON BISMARCK.: “The art world as multiple. Lawrence Alloway and Artists and Photographs” en BRADNOCK, Lucy, COURTNEY, Martin J. y PEABODY, Rebecca.: Lawrence Alloway. Critic and Curator. Los Angeles, Getty Publications, 2015. p. 149.

parte central de la concepción artística. La obra de Bruce Nauman, titulada *LA AIR* (1969), por ejemplo, era un libro con fotografías a color del aire de Los Ángeles, de carácter abstracto. Por medio de esta pieza, Nauman hacía una reflexión sobre las posibilidades de representación de la fotografía al plasmar algo intangible como el aire (fig. 4.12).



Fig. 4.13. Robert Rauschenberg, *Revolver*, 1967. Imagen: Marian Goodman Gallery, Nueva York.

La relación de las obras del portafolio con la idea de fotografía tridimensional de Glusberg no era clara. Alloway no hacía alusión al concepto en su texto, ni las obras experimentaban especialmente con la noción de volumen. Se trataba de un conjunto de piezas que tenía más puntos en común, por lo menos en cuanto a la selección de artistas y su interés en el arte conceptual, con *Information*, que con el concepto de la muestra de Glusberg. Únicamente, dos

de las obras tenían la tridimensionalidad como característica evidente: *Revolver* (1967), de Robert Rauschenberg (fig. 4.13) y *Pont Neuf: the Localization of at Tetrahedrom in Space* (1969) de Michael Kirby (fig 4.14). *Revolver* consistía en cinco discos de plexiglás montados sobre una base con un motor eléctrico que hacía que se moviesen y creasen efectos caleidoscópicos. Los discos, que podían ser manipulados y cambiados de lugar, tenían impresas, a través de serigrafías, imágenes a color de obras de arte, libros de texto y anuncios aparecidos en los medios de comunicación como periódicos y revistas. Rauschenberg había usado imágenes fotomecánicas encontradas desde los años cincuenta y, al igual que Warhol, utilizaba el concepto de reproducción manipulando imágenes que aparecían en anuncios y en medios de comunicación³¹⁹. La obra de Kirby también tenía un componente interactivo. Se trataba de cuatro grupos de fotografías en blanco y negro que documentaban lugares diferentes desde cinco puntos. Las imágenes estaban realizadas en un formato que permitía que se armasen cubos con ellas. Kirby estaba especialmente

³¹⁹ ACKLEY, Clifford.: *PhotoImage: Printmaking 60s to 90s*. Boston, Museum of Fine Arts, 1998. p. 10.

interesado en el uso de la fotografía como un medio más impersonal, que permitía mostrar la realidad de manera objetiva.



Fig. 4.14. Michael Kirby, *Pont Neuf: The Localization of a Tetrahedron in Space*, 1970. Colección de MoMA, Nueva York.

La lectura comparada del texto que Alloway había escrito para *Multiples* y el de Glusberg para *Fotografía tridimensional* no deja lugar a dudas: el curador argentino tuvo en cuenta varias de las ideas que Alloway planteó en *Artists and Photographs* cuando escribió la información de su gacetilla. Ambos ensayos comenzaban comentando que la fotografía había sido utilizada por artistas en general y afirmaban que cada uno de los proyectos presentados tenía como objetivo demostrar las formas diferentes en las que el medio fotográfico estaba siendo usado. Al igual que Alloway, Glusberg hizo la distinción entre las fotografías que documentan una obra de arte y aquellas que son creadas como piezas de arte independientes. Al mismo tiempo, los dos hicieron referencia a la tesis formulada en 1958 por Max Bense. Para Glusberg, esa definición ya no resultaba válida, aunque no explicaba su razonamiento, mientras que para Alloway, Bense estaba en lo correcto, ya que “las fotografías usadas como coordenadas, o como ecos, sonidos que nos permiten deducir hechos distantes o pasados, no son lo mismo que obras de arte en su manera de funcionar”³²⁰.

³²⁰ ALLOWAY, Lawrence.: “Artists and ...”, op.cit., p. 3.

El texto de Alloway, mucho más extenso y articulado, argumentaba cada una de sus opiniones dando ejemplos específicos de las piezas que formaban parte de *Multiples*, mientras que el escrito de Glusberg se presentaba como una sucesión de ideas esquemáticas con párrafos cortos, pero introduciendo eficazmente la importancia de la fotografía en el arte, desde la perspectiva de alguien que estaba involucrado en prácticas artísticas conceptuales. En realidad, sus argumentos no diferían mucho de aquellos usados por los grupos experimentales de fotografía en sus manifiestos. Todos ellos, Glusberg, Alloway y los grupos, entendían las imágenes fotográficas más allá de una reproducción mecánica de la realidad y se centraban en señalar cómo el género de la fotografía era parte de las artes plásticas.

No sabemos de qué manera la caja pudo llegar a Argentina, pero, como ya hemos explorado, Alloway estuvo conectado con las vanguardias argentinas por medio del Di Tella y viajó al país suramericano, por lo que no sería de extrañar que hubiese enviado la caja como obsequio o préstamo a Glusberg o a algún otro artista o crítico argentino. El póster que anunciaba la caja contenía información e instrucciones para comprarla por \$125. Resulta factible también pensar que Glusberg pudo haberse comprado el objeto en alguno de sus viajes a Nueva York.

En relación con los múltiples de pequeño formato en el proyecto de Alloway, las obras de los artistas argentinos incluidas en la exposición *Fotografía tridimensional*, que analizaremos a continuación, presentaban un espectro más amplio de prácticas artísticas, incluyendo performances e instalaciones. Esta variedad refleja la naturaleza ecléctica y experimental del arte contemporáneo en Argentina en ese momento, y el modo en que los artistas locales interpretaron y ampliaron las ideas presentadas por Alloway y otros curadores, pensadores y artistas internacionales en cuanto al uso de la fotografía de forma innovadora.

4.5. *Volumen*, Luis Pazos y Juan José Esteves



Fig. 4.15. Luis Pazos y Juan José Esteves. *Volumen*, 1972. Colección de Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York.

La obra que Luis Pazos y Juan José Esteves presentaron para *Fotografía tridimensional* funcionaba más dentro de los parámetros de la performance que de la fotografía (fig. 4.15). Vestido con una camiseta con una fotografía de sí mismo, firmada y realizada por Juan José Esteves, Pazos actuaba durante el evento como una escultura viviente. El artista, en estado hierático con las manos pegadas a su cuerpo, caminaba con ayuda de Esteves, que estaba a su lado, hasta llegar a un pedestal donde finalmente subía. Su presentación sobre la base representaba un acto sarcástico que aludía a la sacralización de las artes tradicionales, incluyendo la escultura, pero, además, al posicionar su proyecto de “fotografía tridimensional” sobre el pedestal, conseguía elevar simbólicamente la fotografía a la categoría de “gran arte”, de manera que reivindicaba una de las principales premisas de los grupos de fotografía experimental. Como parte del acto, Pazos interpretó una especie de fotografía parlante, que una vez en el pedestal, dialogaba con su creador, consigo mismo a través del rostro de la camiseta y con el público.

En una crónica que repasaba la producción artística de la década de los sesenta escrita por Pazos para el periódico *El Día* en 1966, el artista comentaba sobre el arte: “se mueve en base a cinco posturas: la suspensión del juicio, el asombro cognoscitivo, la precariedad de la obra de arte, la participación del espectador y la crítica como re-creación. Junto con este sistema conceptual,

dos hechos: la disolución de los géneros tradicionales y la insuficiencia del lenguaje crítico”³²¹. *Volumen* contenía varias de estas características a las que Pazos se refería, empezando por la exploración de la disipación de los géneros artísticos convencionales, la búsqueda de la sorpresa y la intervención de los asistentes en la obra. Según el propio artista, la idea fue “hacer un objeto novedoso” usando la hipótesis de que “el cuerpo es la materia prima del arte”³²².

El volumen, concepto que da el título a obra, es el espacio en tres dimensiones que ocupa un cuerpo. Mientras el aspecto fotográfico de la pieza era bidimensional (la imagen de Pazos en la camiseta), la tridimensionalidad de la obra fue pensada desde el cuerpo del artista, como un elemento que se solapaba con la fotografía para generar un componente tridimensional que además estaba vivo. Plantear el arte como parte de la vida fue otro aspecto primordial y reiterativo dentro de la producción de Pazos, así como en el trabajo de varios de otros artistas de la época involucrados en prácticas conceptuales en La Plata³²³. Para Pazos: “no se trataba de acercar el arte a la vida mediante la sola extensión de sus límites, sino de *invadir el espacio del arte con la vida*, haciendo estallar en este gesto la legalidad institucional de los artístico y activando -perturbadora, atrevidamente- desamarres de sentido que potencien la invención colectiva de nuevos espacios creativos y vitales”³²⁴.

Pazos y Esteves pertenecían a la escena del arte de vanguardia de la ciudad de La Plata. La trayectoria de Pazos había comenzado en el mundo de la literatura y la poesía experimental, primero como parte del grupo *El Esmilodonte* y después, a partir de 1966, como integrante del grupo *Diagonal Cero*, colectivo liderado por Edgardo Vigo y en el que también participaban Jorge de Luján Gutiérrez, Carlos Ginzburg y Omar Gancedo³²⁵. Este grupo “experimenta con la poesía visual, transgresión de la poesía tradicional a partir de la ruptura de las vanguardias históricas

³²¹ DAVIS, Fernando.: *Luis Pazos. El “Fabricante de modos de vida”*. Acciones, cuerpo, poesía. Buenos Aires, Ediciones Document-art, 2014. pp. 22-23.

³²² Conversación con Luis Pazos por videollamada, (3/3/2023).

³²³ Varios de los artistas que eran parte del círculo de Edgardo Vigo como Carlos Ginzburg y el propio Pazos exploraron estas nociones. Según Ana Bugnone y Verónica Capasso: “Vigo exaltaba la vinculación entre arte y vida de diversas formas, especialmente, la producción de obras participativas, la utilización de un tipo especial de ‘presentación’ de sus trabajos y acciones artísticas”. BUGNONE, Ana y CAPASSO, Verónica.: “El giro crítico en tono a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles”, *Arte, Individuo y Sociedad* 29 (3), 2017. p. 541.

³²⁴ DAVIS, Fernando.: *Luis Pazos. ...*”, op.cit., p. 51.

³²⁵ El grupo *Esmilodonte*, formado en 1965, estaba integrado por Luis Pazos, Claudio Román, Osvaldo Ballina, Calderón Pando, Enrique Roberto Dillon, Jorge de Luján Gutiérrez y Luis Felipe Oteriño. El grupo realizaba acciones en la calle utilizando afiches de poesía mural. *Esmilodonte* participó en varias ocasiones en la revista *Diagonal Cero* de Edgardo Vigo en la que publicaron varios de sus poemas. Fue de esta forma en que Pazos comenzó su relación con Vigo, quien lo introdujo a corrientes artísticas como el dadaísmo y el pop art.

europeas y su interrelación con las formas plásticas”³²⁶. La obra poética de Pazos jugaba con poemas visuales, mediante el uso de letras con variaciones de tamaño, colores y alusiones onomatopéyicas a silbidos, golpes y estallidos que el artista denominaba como “imágenes sonoras”³²⁷. Su aproximación a las prácticas experimentales incluyó también la creación de libros-objetos y acercamientos performáticos a la poesía³²⁸. En la discoteca Federico V, por ejemplo, Pazos y Luján Gutiérrez realizaron varios happenings que denominaron como “fiestas”³²⁹. Estos eventos tenían como características una aproximación lúdica y participativa en la que se mezclaban el uso del humor y componentes de la cultura popular.

Por medio de su trabajo con la poesía experimental, Pazos expuso por primera vez en el



Fig. 4.16. Luis Pazos, *La torre de babel*, 1969. Imagen: Arcas, Universidad Nacional de La Plata.

Instituto Torcuato di Tella en 1969 en la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* organizada por Vigo. De la misma forma que exploró los límites de la fotografía pensando en la tridimensionalidad en la pieza para el CAyC, su obra en el Di Tella iba más allá del concepto tradicional del género poético, en tanto salía de la bidimensionalidad. *La Torre de Babel*, era un poema volumétrico armado con varias formas geométricas sobre las

³²⁶ PEREZ BALBI, Magdalena.: “Poesía experimental desde La Plata. Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969)”, *Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, 2009. p. 75.

³²⁷ “Luis Pazos” http://www.cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php#03 (fecha de consulta: 5/20/2022)

³²⁸ Entre los libros-objetos que Pazos realizó se encuentran *El Dios del laberinto* (1967), una botella con un poema en su interior, y *La corneta* (1967), identificada como libro-sonoro, y que estaba configurada por un clarinete de juguete con poemas fonéticos enrollados en su interior. La caja incluía una serie de instrucciones para su uso.

³²⁹ *La fiesta del humor* y *La fiesta del terror* (1969), fueron seguidas por *La fiesta de la nieve* (1969), esta última llevada a cabo en la discoteca Cyrano. El evento incluyó la distribución de sonajeros y bolsas de agua entre los asistentes. Las siguientes fiestas siguieron el mismo esquema de actuaciones y situaciones participativas del público.

que el artista había impreso palabras onomatopéyicas como “Pam, Pim, Pum” (fig. 4.16). En el espacio más alto de la pieza se leía: “boom”. Un cartel junto a la obra indicaba a los espectadores a tomarse de la mano y caminar alrededor de la torre leyendo las palabras.

A partir de este primer contacto con la vanguardia de Buenos Aires, Pazos comenzó a realizar proyectos en la capital, primero en el Di Tella con Romero Brest, y poco después, hacia 1970, con Jorge Glusberg en el CAyC, donde participó en la muestra *Escultura, follaje y ruidos* como parte del Grupo de Experiencias Estéticas que acababa de formar con Luján Gutiérrez y Héctor Puppo, también artistas de la Plata.

Por su lado, Esteves había estudiado dibujo en la escuela de bellas artes y había sido parte del Foto Club de La Plata en los años cincuenta, donde desarrolló su aprendizaje sobre fotografía realizando en este momento imágenes tradicionales de corte documental. A finales de los sesenta, Esteves se conectó con la vanguardia platense y empezó a trabajar con varios de los artistas del grupo *Diagonal Cero*, entre ellos el propio Pazos. Esteves tenía una relación especialmente cercana con Edgardo Vigo, con quien colaboraba regularmente. La serie llamada *Señalamientos*, por ejemplo, que Vigo generó a partir de 1968, compuesta por piezas de carácter performático, fue documentada fotográficamente por Esteves.

A pesar de utilizar elementos fotográficos en varias de sus piezas desde finales de los sesenta, Pazos nunca tomó las fotografías él mismo y, como ha comentado en cuanto a las obras que creó en grupo, “los roles estaban bien definidos”, lo que permite entender que nunca consideró que la producción de fotografías fuera parte de su cometido dentro de la producción, sino que era una de las partes de su concepción artística y debía ser creado por un fotógrafo especialista³³⁰.

Volumen supuso un cambio radical con cualquier noción sobre fotografía realizada en Argentina hasta entonces. Presentaba el cuerpo y la voz del artista como ejes fundamentales de la obra, de manera que generaba una pieza a medio camino entre performance, escultura y fotografía³³¹. Como el propio Pazos comentaba: “no solo hemos incorporado el retrato al volumen, sino también al movimiento real, la actitud y la comunicación directa con el espectador. En un contexto más amplio nuestra obra propone, desde el campo de la fotografía la identificación del

³³⁰ Conversación con Luis Pazos en La Plata, marzo del 2019.

³³¹ Como hemos explorado en el primer capítulo, existieron con anterioridad obras que plantearon acercamientos trasgresores al uso de la fotografía, como sería el caso del *Anti-happening*. La diferencia con la pieza de Pazos y Esteves es que esta obra fue específicamente pensada y articulada desde su concepción como fotografía, mientras que en los otros casos la fotografía fue un elemento más usado en la realización de las obras.

arte con la vida”³³². Tres de las características esenciales contenidas en *Volumen*, el cuerpo, la inclusión del público y la transgresión de géneros, fueron elementos recurrentes en la producción de Pazos que se pueden rastrear a lo largo de su trayectoria. Igualmente, el uso de la fotografía no fue un caso aislado, un repaso por varias de sus piezas principales con componentes fotográficos demuestra, que este medio fue adquiriendo un papel cada vez más significativo en sus creaciones. A diferencia de las performances realizadas ante un público o en espacios públicos, que normalmente se registraban o documentaban con fotografías, varias de las obras de Pazos eran acciones pensadas, desde su concepción, para ser fotografiadas. Las imágenes eran construidas para la cámara como componentes esenciales de la pieza final. El análisis de tres de sus obras más relevantes, *Señores pasen y vean* (1969), *La cultura de la felicidad* (1971) y *Transformaciones de masa en vivo* (1973), confirma esa presencia de la fotografía y ofrece un panorama de los diferentes usos que Pazos dio a este género dentro de su producción, lo que ayuda a entender la formulación de *Volumen* y sus trabajos con rastro fotográfico posteriores.

4.5.1. *Señores pasen y vean*, 1969



Fig. 4.17. Luis Pazos y Luján Gutiérrez. *Señores pasen y vean*, 1969. Imagen: Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

La instalación *Señores pasen y vean* fue presentada como parte de las *Experiencias 69*, una exposición realizada por Romero Brest a final de su trayectoria en el Di Tella. Al igual que sucedería en *Volumen* tres años más tarde, Pazos colaboró con Esteves. La obra incluía una performance de corte poético dirigida por Luján Gutiérrez y llevado a cabo por Luis Pazos y Susana Etchart en un bosque de La Plata, una playa y un parque de atracciones. En esa obra, Pazos aparecía vestido con una túnica roja y pintado de verde. La performance fue documentada fotográficamente por Esteves con doscientas imágenes que, después, fueron usadas en la instalación (fig. 4.17).

³³² Gacetilla de CAyC “Fotografía tridimensional. Fotovolumen viviente”. 1972-GT.106 [Fotografía tridimensional fotovolumen viviente · The CAYC Files \(mfah.org\)](#) (fecha de consulta: 9/24/23)

La pieza final estaba formada por un cuarto en el que se mostraban las fotografías de Esteves con dos proyectores que iban cambiando las imágenes de forma simultánea sobre dos paredes contrapuestas. El sonido de la obra, realizado por Julio César Otero Mancini, fue creado a partir de la deformación de un poema recitado por Pazos. Fuera de la sala, como invitación para acceder a la misma, había un dibujo de Pazos vestido de troglodita y otro de Luján Gutiérrez con un traje bajo el título de la pieza: *Señores pasen y vean*. La escenografía de la obra, incluidos los dibujos en la pared, había sido hecha por Jorge Fernández (fig. 4.18). La estética utilizada en el exterior de la sala aludía, según Pazos, a los teatros que se armaban en los pueblos en zonas rurales de Argentina,³³³ aunque el investigador Fernando Davis ha visto relación con los espectáculos



Fig. 4.18. Luis Pazos y Luján Gutiérrez. *Señores pasen y vean*, 1969. Imagen: Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

populares y de circo, especialmente aquellos relacionados con los *freaks*³³⁴. En todo caso, la idea de los artistas era generar expectación y crear un preámbulo a la ambientación surrealista que los visitantes veían una vez adentro. En continuidad con las nociones sobre participación que Pazos y Luján Gutiérrez venían trabajando en sus obras, durante la inauguración, Pazos y Etchart se presentaron vestidos de trogloditas y se pasearon entre los asistentes haciendo preguntas a la gente sobre la exposición con una grabadora en la mano.

El texto que los artistas escribieron para acompañar la exposición, en el que describían la obra como “situación poética” o “poema llevado a la acción”, fue uno de los elementos significativos de la pieza, que ayuda a entender el concepto que la inspiraba. Allí, abogaban por un arte lúdico con “la imaginación como valor superior” y “la libertad como fuente” y, finalizaban con una idea central: “el arte no es una teoría, es un acto de libertad”³³⁵. Esta misma frase era parte del póster que acompañaba la obra, donde aparecían

³³³ De acuerdo con Luis Pazos; “Primero se armó un teatro de provincia, un teatrillo chiquitico, pobretón. Pusimos sillas. Muy inspirado en el campo profundo argentino.” Conversación con Luis Pazos por videoconferencia, (3/3/2023).

³³⁴ DAVIS, Fernando.: *Luis Pazos ... op.cit.*, p .66.

³³⁵ *Ibidem.* p. 67.

representados Romero Brest en el centro, en ropa interior, aludiendo a Tarzán o a un fisicoculturista, y Luján Gutiérrez a su izquierda y Pazos a la derecha, desnudos con una hoja tapando sus genitales. La representación sarcástica de los tres desacralizaba tanto la figura del artista, como la del crítico y director de instituciones de arte personificado en Romero Brest. De esta forma, los artistas hacían uso de elementos de la cultura popular (los cómics) y el humor para introducir una de las premisas clave de su trabajo.

La concepción y características de esta pieza se aproximaban a las obras denominadas *Fiestas*, que Pazos y Luján Gutiérrez habían realizado durante ese mismo año en La Plata. Para *La fiesta del humor* (1969), Esteves había creado también imágenes en diapositivas que se mostraron junto a una película de cine mudo y las actuaciones musicales. Sin embargo, recientemente, Pazos aseguró que había sido Luján Gutiérrez, que trabajaba en la revista *Gente*, quien había traído unas diapositivas de personajes famosos que se habían proyectado durante el evento con el propósito de entretener al público³³⁶.

A diferencia de las *Fiestas*, en *Señores pasen y vean* las fotografías de Esteves tenían un peso más relevante dentro de la pieza, ya que más que operar como un componente de acompañamiento a otros aspectos, eran el eje central de la narrativa que se mostraba en el espacio interior. Se unían a la imagen fotográfica el sonido, a través del poema, y el ritmo, con el cambio simultáneo de imágenes, lo que generaba una ambientación que apelaba a varios de los sentidos.

En un artículo para la revista *Ritmo de La Plata*, Edgardo Vigo criticó duramente la pieza, a la que se refirió como “fallida experiencia de novísima poesía” de simbolismo recargado. Vigo se refirió específicamente al uso de la imagen como un error, porque “a la diapositiva le falta el ritmo de secuencia de la cinematografía que hace perder la rigidez de la coherencia”³³⁷. Pazos ha estado de acuerdo con las observaciones de Vigo, a las cuales añadió que lo que Luján Gutiérrez quería hacer realmente era dirigir una película en vez de trabajar con fotografías pero que no se atrevieron³³⁸. Independientemente de estas opiniones, se puede pensar en *Señores pasen y vean* como una de las primeras piezas de Pazos en las que la imagen fotográfica representó un papel

³³⁶ Conversación con Luis Pazos por videoconferencia, (3/3/2023).

³³⁷ VIGO, Edgardo.: “Exp. 69-I / Di Tella”. *Ritmo* (La Plata), no. 4, julio de 1969, p. 4.

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/773768#?c=&m=&s=&cv=&xywh=368%2C1024%2C1757%2C983> (fecha de consulta: 05/14/2022)

³³⁸ Conversación con Luis Pazos por videoconferencia, (3/3/2023).

preponderante dentro de una de sus obras. Como sucedió con *Volumen*, se unieron en ella aspectos provenientes de otras prácticas artísticas como el uso del lenguaje, la performance y el sonido.

4.5.2. *La cultura de la felicidad*, 1971

Otra de las participaciones de Pazos en una de las exposiciones más significativas de la época, la gran muestra *Arte de Sistemas*, organizada por Glusberg en el Museo de Bellas Artes en 1971, contó con otra pieza con imágenes fotográficas. Pazos intervino en la exposición como parte del Grupo Experiencias Estéticas con la creación de tres proyectos, entre los que se encontraba *La cultura de la felicidad*. El componente fotográfico de la pieza era una serie de imágenes en blanco y negro en las que se podía ver a gente realizando actividades en su vida diaria con unas caretas blancas de cartulina de gesto sonriente: una pareja sentada en el banco de un parque, una pareja en



Fig. 4.19. Luis Pazos y Luján Gutiérrez, *La cultura de la felicidad*, 1971. Colección de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

la cama, un grupo de gente charlando mientras tomaban café, una pareja abrazada y una familia con una niña (fig. 4.19). Como había sucedido en obras anteriores, Pazos y Luján Gutiérrez idearon las fotografías, pero no fueron sus creadores³³⁹.

³³⁹Luis Pazos no recordaba quién realizó las fotografías para esta serie. Conversación con Luis Pazos por videconferencia, (3/3/2023).

Durante la inauguración de la muestra se repartieron entre el público las mismas caretas utilizadas en las fotografías, las cuales tenían impreso en el reverso una serie de diez instrucciones que venían firmadas por los tres artistas, que se denominaban a sí mismos como “el Triunvirato”. Además de exigir el uso obligatorio de las caretas durante el evento, el decálogo de estilo de vida requerido por los artistas parafraseaba los diez mandamientos bíblicos con frases como: “Amarás al Triunvirato sobre todas las cosas” o “No tomarás el nombre del Triunvirato en vano”. Sin embargo, como ya ha sido apuntado por Fernando Davis, la identificación de los artistas como el Triunvirato “volvía a reconducir el espesor crítico de la obra al contexto sociopolítico, al aludir – oblicuamente– a las tres fuerzas armadas (Ejército, Fuerza Aérea y Armada), cuyos titulares habían encabezado el golpe de Estado de 1966”³⁴⁰. Además, el tono autoritario usado en las palabras del decálogo y su relación con el catolicismo ponían de manifiesto su conexión con la ideología de la dictadura argentina, marcada por su relación con la iglesia. De acuerdo con el mismo Pazos, su participación en la exposición *Arte de Sistemas* se convirtió en el momento en que comenzó un acercamiento hacia el arte político, entendido como “una toma de conciencia y como expresión del anti-poder”, a partir de la cual dejó de lado su interés por el arte lúdico de obras anteriores³⁴¹.

El uso de la fotografía en *La cultura de la felicidad* era muy diferente al de obras anteriores. No se trataba de diapositivas que cambiaban continuamente. Eran cinco imágenes impresas expuestas de forma tradicional sobre paredes. Todas funcionaban como ejemplos de una realidad, en que la utilización de las máscaras que los artistas habían repartido podría funcionar. Se trataba, así, de una especie de manual de uso con imágenes, que ilustraba un mundo de felicidad falsa lograda a través de las caretas. El elemento de la máscara tenía relación con *Volumen*, donde la cara del propio artista, también sonriente, aparecía en el pecho de Pazos como una especie de desdoblamiento de sí mismo.

4.5.3. Transformaciones de masas en vivo, 1973

A medida que la situación de represión iba en aumento en Argentina, el trabajo de Pazos reflejaba el clima de violencia que se vivía en el país. “En su obra de los primeros 70, el cuerpo es entendido como territorio de inscripción de la violencia, pero asimismo como potencial espacio de

³⁴⁰ DAVIS, Fernando.: op.cit., p. 81.

³⁴¹ *Ibidem.* p. 82.

liberación, de contestación e insubordinación políticas”³⁴². Un ejemplo del uso del cuerpo como contenedor de violencia y expresiones sociales estaba en la serie *Transformaciones de masas en vivo*, basada en una serie de fotoperformances que Pazos realizó con un grupo de estudiantes, alumnos de Vigo, del Colegio Nacional Rafael Hernández de La Plata. Los estudiantes, dirigidos por el artista, ocuparon espacios públicos o crearon figuras con sus cuerpos para ser fotografiados.



Fig. 4.20. Luis Pazos, *VP*, 1973. Imagen: Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires.

Las fotografías fueron tomadas por el fotógrafo Carlos Mendiburu Elicabe en diferentes lugares, cinco de ellas en el patio de la escuela de los estudiantes, dos en un depósito industrial y una en unas vías de tren en la estación de Tolosa, cercana a La Plata. En las imágenes, pueden verse las letras VP, en alusión al eslogan “Vuelve Perón”, una V o un arco con una flecha (fig. 4.20). En todas estas fotografías, al igual que en *Durmientes*, los cuerpos se presentaban ordenadamente, casi de forma militar. Sin embargo, en las piezas tituladas *Acumulación* y *Formas caídas*, los cuerpos estaban amontonados o dispersos por el suelo, en probable referencia a las víctimas de la violencia durante los años de gobierno militar (fig. 4.21). La obra apuntaba a las transformaciones que podían ser generadas a través de la fuerza de las masas populares en contraste con la noción común de que las masas son pasivas e incapaces de producir cambios sociales. El momento de

³⁴² *Ibidem.* p. 102.

optimismo de algunos sectores ante el inminente regreso de Perón a Argentina tenía que ver con la idea de ese poder social. Sin embargo, Luis Pazos, al referirse a esta pieza se ha desvinculado de las acepciones más políticas de la misma para comentar que él simplemente utilizó los símbolos de un eslogan que estaba muy presente en ese momento en el espacio público de la ciudad³⁴³.



Fig. 4.21. Luis Pazos, *Durmientes*, 1973. Imagen: Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires.

La serie fue presentada en la exposición *Arte en cambio* inaugurada en el CAYC días después de que Héctor Cámpora llegase a la presidencia, lo que dio paso al regreso del peronismo y puso fin a la dictadura que había comenzado en 1966. Siguiendo con la idea presentada en la obra de *Fotografía tridimensional* de convertir a los protagonistas en elementos escultóricos, Pazos denominó los cuerpos que aparecían en las fotografías como “esculturas vivientes”³⁴⁴. En este caso específico, se trató de esculturas estáticas formadas por los cuerpos de varias personas.

A diferencia de otras obras de Pazos con componentes fotográficos, en *Transformaciones de masas en vivo* las imágenes funcionaban como piezas autónomas y no como elementos o partes

³⁴³ Conversación con Luis Pazos por videoconferencia, (3/3/2023).

³⁴⁴ DOBERTI, María Paula.: “Cuerpos vivos”, *¡Cuerpo, Máquina, Acción!* Año 1, núm. 2., 2017. p. 35.

de una experiencia o instalación. De esta manera, el uso de la fotografía como elemento central cobró más peso dentro de su producción. En obras posteriores como *Interrogatorio* (1974) y la serie *Bodyworks* (1976), Pazos siguió utilizando la fotoperformance mediante el uso de su propio cuerpo como eje central de las imágenes.

4.6. *Esto no es una fotografía*, Horacio Zabala y Juan Bercetche

Al igual que Luis Pazos, Horacio Zabala perteneció al Grupo de los trece en el CAyC y, aunque no residió en La Plata, fue también un colaborador cercano a Edgardo Vigo. Zabala estudió arquitectura y conoció a Juan Bercetche en el taller de *Introducción a la arquitectura* dirigido por Ruiz-Safigueroa en la Universidad de Buenos Aires. Bercetche participó posteriormente, a principios de los setenta, en varias exposiciones organizadas por el CAyC, así como en proyectos relacionados con poesía experimental y arte correo de Vigo³⁴⁵. Por otro lado, antes de adentrarse en piezas relacionadas con arte conceptual, la obra de Zabala estuvo ligada con la abstracción geométrica y el minimalismo. Tras realizar una exposición en la galería Lirolay en 1967, Zabala conoció a Vigo, quien le introdujo a la obra de Marcel Duchamp, a los dadaístas y al grupo Fluxus, además de a la poesía experimental. A partir de este momento, el artista comenzó a producir trabajos que usaban técnicas poco ortodoxas, como los sellos de goma y las fotocopias, e introdujo el uso del lenguaje escrito y los objetos, combinándolo en muchas ocasiones con dibujos a lápiz que se relacionaban con sus estudios de arquitectura.

³⁴⁵ Uno de los ejemplos más claros de colaboración entre Zabala y Edgardo Vigo fue la asidua participación de Zabala en la revista *Hexágono 71* dirigida por Vigo. Esta revista, publicada entre 1971 y 1975, contenía poemas visuales, ensayos, sellos de goma, dibujos y obras en formatos no convencionales, como fotocopias, realizados por artistas internacionales.

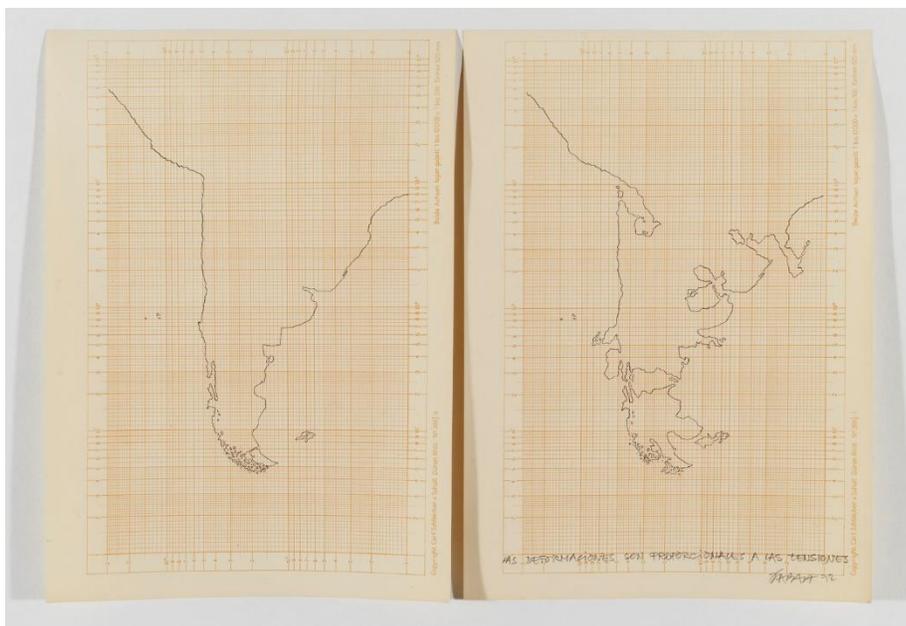


Fig. 4.22. Horacio Zabala, *Las deformaciones son proporcionales a las tensiones*, 1972. Imagen: Henrique Faria Fine Art, Nueva York.

El carácter político fue otra de las principales características de su producción. Su serie de dibujos cartográficos, por ejemplo, iniciados en 1972, estaba formada por mapas de Argentina y Latinoamérica realizados en papeles con cuadrícula en los que el artista presentaba alteraciones de la cartografía (fig. 4.22). *Las deformaciones son proporcionales a las tensiones* (1972), es un díptico en el que Zabala dibujó la zona sur de Suramérica de forma convencional en un dibujo y alterado en el otro, en referencia a los sistemas de poder que representan las cartografías, así como a los problemas políticos que se estaban viviendo en la región³⁴⁶. Posteriormente, Zabala utilizó mapas escolares impresos y los quemó o les aplicó tinta con sellos hasta hacerlos ilegibles para referirse así a la censura. Como el propio artista ha apuntado: “En la mayoría de mis obras, yo exploraba el carácter no manifiesto de los mensajes dictados por el poder de turno, forzaba las técnicas artísticas tradicionales incorporando los códigos visuales de la arquitectura y experimentaba los nuevos medios de reproducción, de documentación y creación, como la fotocopia y el video”³⁴⁷.

³⁴⁶ De acuerdo con Vanessa K. Davidson “los mapas distorsionados de Zabala fueron reflexiones gráficas de la distopía y la dura realidad de la vida en la Argentina a comienzos de los años 1970, marcados por la convulsión, la violencia y la opresión.” DAVIDSON, Vanessa.: “Horacio Zabala: Mapeando el monocromo” en ALONSO, Rodrigo.: *Horacio Zabala. La pureza está en la mezcla*. Phoenix, Phoenix Art Museum, 2017. p. 13.

³⁴⁷ PERRET, Danielle.: “Conversación con Horacio Zabala” en FITERMAN, Jacobo (coord.); *Horacio Zabala Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón para las Artes, 2007. p. 17.



Fig. 4.23. Horacio Zabala, *Esto no es una fotografía*, 1972.
Imagen: Publicación *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977* (2013).

La pieza que Zabala y Bercetche presentaron en colaboración para la exposición de *Fotografía tridimensional*, examinaba el uso de objetos, el lenguaje y la representación. Estaba constituida por una pila de hierba seca junto con una fotografía que mostraba el título de la obra: *Esto no es una fotografía* (fig. 4.23). Era evidente la alusión de la obra a la pintura de René Magritte *La traición de las imágenes* (1929), que contiene el enunciado “esto no es una

pipa”³⁴⁸. Los artistas realizaron un juego irónico puesto que, efectivamente, el mensaje en la fotografía estaba presentado mediante una imagen fotográfica, y, por lo tanto, sí se trataba de una fotografía. Al mismo tiempo, la hierba no estaba representada de forma pictórica, sino que era un elemento real. Así, la pieza planteaba, mediante la negación, cuestiones sobre las formas de representación artísticas e introducía, como había hecho Magritte con la pintura, sospechas sobre la fotografía como un modo de reproducción fiel de la realidad. De hecho, Zabala afirmaba que “la realidad no es representable” y esa se convertía en la cuestión central de la obra³⁴⁹.

En un texto escrito por el artista sobre la instalación, Zabala señalaba dos aspectos: por un lado, que el lenguaje escrito se vinculaba directamente con la hierba, “es obvio que el volumen de pasto seco no es una fotografía sino la realidad concreta y efectiva del pasto seco que contemplamos”, y, por otro lado, que la obra ponía en relación la fotografía del texto consigo misma, “la fotografía del texto negaba su propio ser fotográfico, y se afirmaba como una

³⁴⁸ De acuerdo con Horacio Zabala esta obra tenía relación con las problemáticas planteadas por Magritte, artista a quien considera un conceptualista que utilizaba la pintura. Correspondencia por correo electrónico con Horacio Zabala (9/21/2023).

³⁴⁹ Correspondencia por correo electrónico con Horacio Zabala (9/21/2023).

enunciación obvia acerca del pasto y su contexto inmediato”³⁵⁰. Zabala concluía que “la fotografía es visible y legible, el pasto seco es visible y tangible. Sólo las relaciones son in-visibles”³⁵¹.

Este tipo de obras conceptuales en las que se analizaba la representación en relación con el lenguaje, se conectaban con las ideas propuestas por el estructuralismo y la semiótica mediante las teorías de filósofos y pensadores como Michele Foucault, Roland Barthes y Walter Benjamin, que como ya hemos apuntado, eran, desde finales de los sesenta, conocidos en el mundo artístico argentino y por el propio Zabala³⁵². Foucault, por ejemplo, desde su trabajo en *Las palabras y las cosas* (1966), analizaba la realidad del lenguaje y las imágenes como algo que existe solamente en su contexto, lo que genera una naturaleza cambiante de signos y conceptos³⁵³. El filósofo exploraba la construcción de categorías y las ideas preexistentes que las moldean.

Zabala, por su parte, utilizaba en esta pieza una oración para formular una crítica sobre la especificidad del lenguaje artístico. Según el propio artista comentó en una entrevista en 2000: “estoy interesado en la imagen, el objeto y la palabra. Desde hace treinta años estos tres medios tienen el mismo, pero en mis obras; a veces la palabra más que la imagen o el objeto”³⁵⁴. Para Zabala lo importante era generar un arte crítico, no solo con relación con la situación sociopolítica sino “también con respecto al arte mismo, a la especificidad del lenguaje artístico y poético”³⁵⁵.

4.6.1. *Este papel es una cárcel, 1972*

En el mismo año de la exposición, pero con anterioridad a *Esto no es una fotografía*, Zabala produjo otra obra de componente fotográfico que también utilizaba el lenguaje con un enunciado similar a la pieza del CAyC. Se trataba de una fotografía en la que se podía ver una mano con un bolígrafo escribiendo la frase “Este papel es una cárcel. This paper is a jail”, sobre una hoja de papel sobre fondo negro (fig. 4.24). A lo largo de varios textos se ha recalcado la importancia de esta pieza como momento de ruptura en su producción y punto de partida para series posteriores,

³⁵⁰ Texto que nos proporcionó Horacio Zabala vía email (6/18/2019), realizado para la cartela de la reconstrucción de *Esto no es una fotografía* mostrada en la exposición llevada a cabo en la Fundación OSDE, Buenos Aires, en el 2013.

³⁵¹ *Ibidem*.

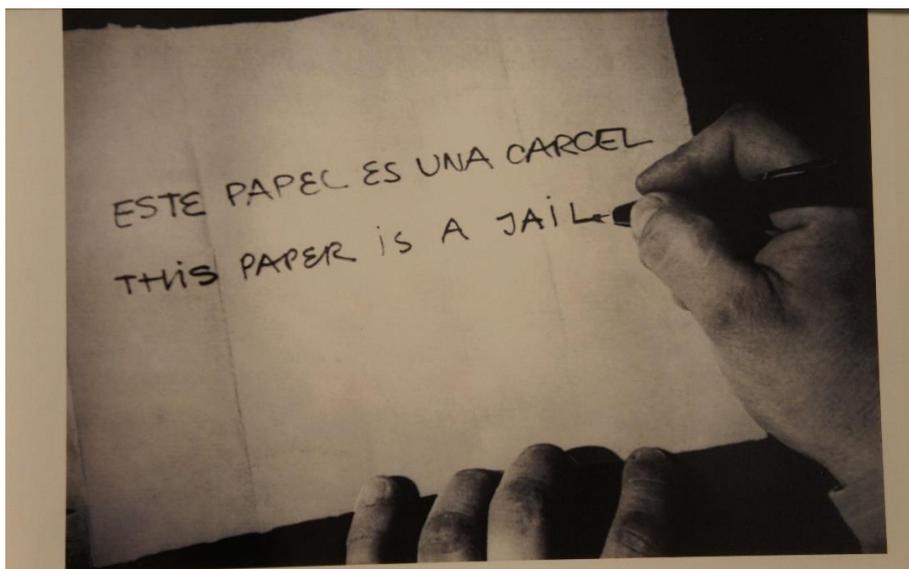
³⁵² Según Zabala: “Ya había leído a Foucault, Benjamin y Barthes, como asimismo a Jean Baudrillard y Mario Perniola”. Correspondencia por correo electrónico con Horacio Zabala (9/21/2023).

³⁵³ BOWMAN, Rusell.: “Words and Images: A Persistent Paradox”, *Art Journal* 45, núm. 4, 1985. p. 336.

³⁵⁴ NOE, Luis Felipe y ZABALA, Horacio.: *El arte en cuestión. Conversaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000. p. 15.

³⁵⁵ DAVIDSON, Vanessa.: “Horacio Zabala ...” op.cit., p. 17.

de manera que la obra sería una “imagen-manifiesto” o una “foto-manifiesto”³⁵⁶. En su interpretación de *Este papel es una cárcel*, María José Herrera se ha enfocado en describir la pieza desde la perspectiva de los límites que confieren los soportes tradicionales para explicar así la posterior incursión de Zabala en objetos, ready-mades e instalaciones con los que contaba con más libertad creativa. Según Herrera, “el papel en tanto soporte es la *cárcel* de las formas que contiene [...] también es el que condena la expresión a las dos dimensiones del plano”³⁵⁷. Igualmente, para Rodrigo Alonso, la pieza se centra en criticar los límites que el sistema discursivo del arte impone a las prácticas artísticas³⁵⁸.



4.24. Horacio Zabala, *Este papel es una cárcel*, 1972. Imagen: Henrique Faria Fine Art, Nueva York.

Sin embargo, de acuerdo con Fernando Davis, en esta obra no solo existe una alusión a la limitación de los medios, “hay una insubordinación crítica de los límites y territorios del espacio y los cuerpos”³⁵⁹. Davis ve en la obra un ataque a las instituciones artísticas que “inaugura una reflexión crítica acerca del sistema artístico como dispositivo regulatorio”³⁶⁰. De esta manera, la

³⁵⁶ Tanto Fernando Davis, como Ana Longoni, han utilizado estos términos para referirse a *Este papel es una cárcel*. Ver: DAVIS, Fernando (ed.): *Horacio Zabala, desde 1972*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2013.

³⁵⁷ HERRERA, María José.: “Este papel es una cárcel, un gesto fecundo” en FITERMAN, Jacobo (coord.); *Horacio Zabala Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón para las Artes, 2007. p. 9.

³⁵⁸ ALONSO, Rodrigo.: “El idioma analítico de Horacio Zabala” en ALONSO, Rodrigo.: *Horacio Zabala. La pureza está en la mezcla*. Phoenix, Phoenix Art Museum, 2017. p. 51.

³⁵⁹ DAVIS, Fernando.: “El arte como cárcel” en FITERMAN, Jacobo (coord.): *Horacio Zabala Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón para las Artes, 2007. p.10.

³⁶⁰ *Ibidem*. p. 10.

cárcel no sería solamente el género artístico que supone un limitante a la escritura, sino que el propio sistema del arte institucionalizado se habría convertido en un espacio restrictivo. Ana Longoni, por su parte, compartía la interpretación de Davis y habla de la obra desde el punto de vista de “la politicidad del arte en este contexto histórico convulsionado”. Para Longoni, la importancia de la pieza “radica, entonces, en denunciar su límite, ponerlo en evidencia, y seguir actuando (también) desde ese territorio propio para activar fisuras, desplazamientos, operar en sus intersticios, transponer sus límites”³⁶¹.

Desde el punto de vista de su componente fotográfico, esta obra ponía en evidencia el aspecto restrictivo y limitante de la noción de fotografía como representación de la realidad, algo que el artista marcaba claramente por medio del enunciado escrito en el papel, pero que además la obra subrayaba al presentar un objeto real en contraposición a la fotografía. Así, el género fotográfico podía ser tan limitante como el papel que aparecía fotografiado.

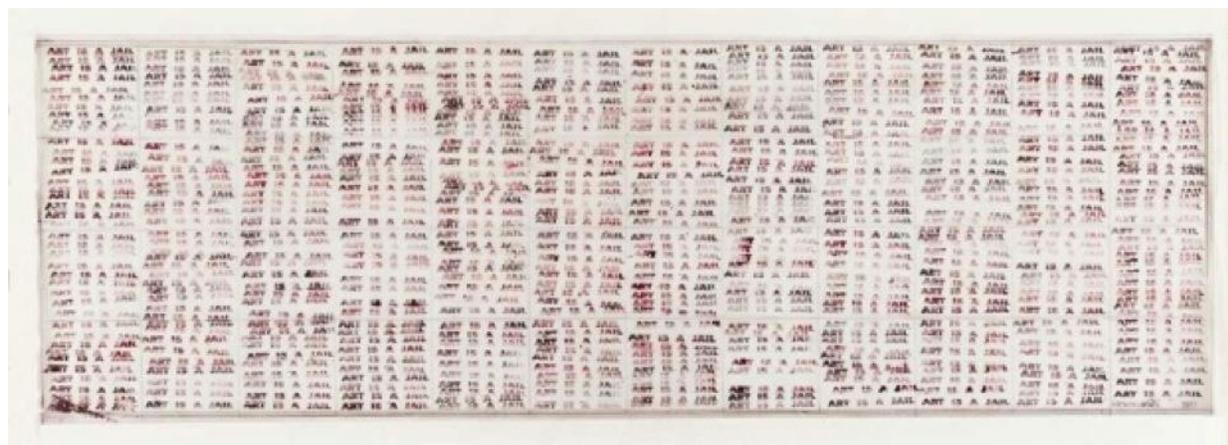


Fig 4.25. Horacio Zabala, *Art is a jail*, 1972. Imagen: Henrique Faria Fine Art, Nueva York.

El artista generó otra obra del mismo título, también de 1972, realizada en una hoja de papel blanca con una cuadrícula en la que se leía la misma frase: “Este papel es una cárcel”. En esta pieza el proceso artístico había cambiado, pero el cuestionamiento hacia las limitaciones de las disciplinas artísticas o las fórmulas convencionales eran los mismos. Posteriormente, Zabala utilizó la frase “Art is a Jail” (El arte es una cárcel) en una serie de obras hechas con sellos de goma y en las que las palabras estampadas con tinta llenaban todo el espacio, pues se repetían una y otra vez (fig. 4.25). La repetición de las frases en estas obras se contraponía a la presentación

³⁶¹ LONGONI, Ana.: “En medio del incendio. Violencias insurgentes en la obra de Horacio Zabala” en DAVIS, Fernando (ed.): *Horacio Zabala...* op.cit., p.197. FITERMAN, Jacobo (coord.): *Horacio Zabala Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón para las Artes, 2007. p. 37.

personal de las palabras escritas a mano en las dos fotografías. Tal y como apuntaba Fernando Davis, esta aproximación más mecánica tenía relación con su participación en las redes de arte correo, donde el uso de sellos era común³⁶².

Zabala continuó desarrollando trabajos que producían reflexiones sobre el arte y sus particularidades. También en 1972, por medio de una gacetilla del CAyC, difundió una lista de preguntas, bajo el título: “Diecisiete interrogantes acerca del arte”. Entre las preguntas formuladas por los artistas se encontraban: ¿Es autónomo? ¿Carece de actualidad frente a la realidad? ¿Es un pasatiempo? ¿Puede generar respuestas e interrogantes útiles?³⁶³. Estas preguntas demostraban el compromiso del artista con la reflexión conceptual y su disposición a desafiar las convenciones establecidas en el mundo del arte. Si Luis Pazos y Juan José Esteves habían presentado una pieza con la que borraron los límites entre los géneros artísticos, Zabala y Bercetche se plantearon mediante el uso del lenguaje, preguntas sobre la representación y sus limitaciones. Nuevamente, como sucedió con *Volumen*, la tridimensionalidad de la obra no la aportaba la fotografía en sí, sino la pila de hierba seca que la acompañaba.

4.7. Jorge Pereira



4.26. Jorge Pereira, obra presentada en *Fotografía tridimensional*, 1972.
Imagen: Publicación *Jorge Pereira. Insurrecto* (2017).

³⁶² DAVIS, Fernando.: “El arte ...” op.cit., p.10

³⁶³ Gacetilla del CAyC, Buenos Aires, 12 de junio de 1972.

Entre los artistas pertenecientes a los grupos experimentales de fotografía que participaron en la exposición *Fotografía tridimensional*, únicamente se conserva la imagen de la instalación creada por Jorge Pereira, del CEV. La obra estaba formada por seis paneles fotográficos colocados en el suelo y tres espejos dobles verticales en forma de “v” que reflejaban la imagen de los paneles (fig. 4.26). Las fotografías eran fotogramas abstractos de líneas de pintura, barridos de tinta, que, al verse reflejadas, parecían continuar y multiplicarse en el espacio a través del reflejo. La instalación fue pensada para que el público pudiese ver la imagen de los espejos desde diferentes ángulos y percibiese el cambio de las formas al desplazarse³⁶⁴.

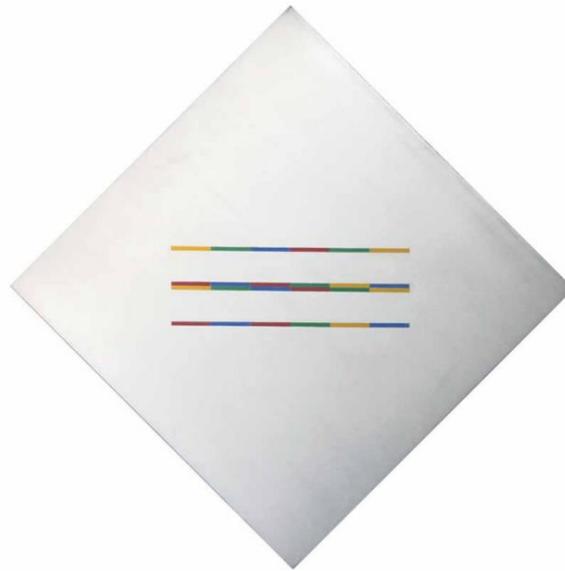
Desde 1968, Pereira había estado experimentando con la producción de instalaciones, el uso de reflejos y luces y la participación de los visitantes en sus obras. Sus primeras piezas experimentales en este formato fueron hechas entre 1968 y 1970, cuando Pereira formó parte del Equipo Concentra junto con el diseñador Marc Jamín, el diseñador industrial Lucas Reyna y el arquitecto Carlos Palacios. Con este grupo creó la serie *Lumos*, en la que, sobre pantallas de diferentes soportes, proyectaban imágenes caleidoscópicas en movimiento. Las obras fueron presentadas en el Festival de las Artes de Tandil y en un espectáculo de danza en el Teatro San Martín de Buenos Aires.

Siguiendo con esta línea de trabajo, Pereira mostró, con Enrique Lucas Reyna, la pieza *Proyectores de luz en movimiento* en la exposición *Luz, color, reflejo, sonido y movimiento. Últimas tendencias del arte cinético*, realizada en el Instituto Di Tella en 1969. Paralelamente, el artista siguió experimentando con los fotogramas como parte del CEV, por medio de unas imágenes que, de acuerdo con María José Herrera, se relacionaban principalmente con el arte cinético: “la superposición de tramas y el impacto de la luz, acercan sus fotogramas a la experimentación cinética, es decir al estudio de la percepción referida al movimiento real o virtual”³⁶⁵. De hecho, desde el comienzo de su carrera en 1958, Pereira estuvo involucrado con el arte abstracto geométrico, especialmente el arte concreto, corriente entroncada con ideas del constructivismo que, como hemos visto, se había desarrollado en Argentina a partir de los años cuarenta. Sus primeras obras ponían “en práctica las aspiraciones de las vanguardias del ‘45. Se

³⁶⁴ En una conversación mantenida con Jorge Pereira, el artista se refirió a la pieza como “un piso de fotogramas gigantes con dos espejos que creaban formas”. La Plata, marzo del 2019.

³⁶⁵ HERRERA, María José.: “Jorge Pereira: La Bauhaus en otra parte” en DE SOUSA, Pablo (ed.): *Insurrecto: Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro*. Buenos Aires, AdS Editor, 2016. p. 117.

trata de una serie de pinturas compuestas por grandes planos casi vacíos habitados por formas geométricas ortogonales, de colores planos y pocos elementos”³⁶⁶ (fig. 4.27).



4.27. Jorge Pereira, *Pintura concreta*, 1961. Imagen: Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires.

En 1970, Pereira comenzó a introducir la participación del espectador como componente de sus obras. En la exposición *Sistemas*, presentada en la galería Carmen Waugh en El galpón de Santa Fe y, posteriormente, en el Museo de Bellas Artes de Luján, el artista creó un grupo de prismas verticales, que podían ser manipulados por los visitantes para crear situaciones espaciales diferentes. Los artistas argentinos de la vanguardia llevaban experimentando con la participación del espectador desde los años sesenta, a través de obras que, como ya hemos revisado en el primer capítulo, se enfocaban en activar al individuo con sus intervenciones o se apropiaban de situaciones sociales comunes para acercar el arte a la vida diaria³⁶⁷. La académica Claire Bishop ha explicado

³⁶⁶ ASCUA, Ángeles.: “Jorge Pereira: Colectivo, social, individual, histórico, futuro” en DE SOUSA, Pablo (ed.): *Insurrecto: Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro*. Buenos Aires, AdS Editor, 2016. p. 14.

³⁶⁷ Varios de los artistas asociados con el Di Tella, experimentaron con instalaciones participativas, entre ellos Marta Minujín, creadora junto con Rubén Santantonín y un grupo de artistas, entre los que se encontraba David Lamelas y Leopoldo Maler, de *La Menesunda* (1965), una pieza icónica en la que los espectadores se adentraban en diferentes espacios recorriendo cuartos con luces de neón, televisiones y diferentes ambientes psicodélicos. Una revisión por las exposiciones de Jorge Romero Brest muestra su interés desde los años sesenta en obras que generan experiencias para el espectador. Para más información ver: CHRISTOFFERSEN, Helga y MASSIMILIANO, Gioni (eds.): *Marta Minujín. Menesunda Reloaded*. Nueva York, New Museum, 2019.

que “en los años sesenta la explosión de las nuevas tecnologías y la ruptura del arte de medio específico generó una multitud de oportunidades para involucrar físicamente al espectador con la obra de arte”³⁶⁸. En el caso de Argentina, encontramos dos vertientes de arte participativo, uno más reflexivo y producido sobre todo en el contexto del Di Tella con los artistas relacionados con Oscar Masotta y el arte conceptual, y otro que nació de la abstracción y que tenía que ver con las experimentaciones del color, las luces y las texturas³⁶⁹. El trabajo de Pereira entraba en la tradición artística de este último grupo y tenía como objetivo jugar con la percepción sensorial de los visitantes. Para el artista era con este tipo de obras que la fotografía podía tener la capacidad de generar nuevos conceptos: “Es en la investigación de nuevas formas y en la búsqueda de espacios y luces no convencionales, donde la fotografía-experimental desarrolla nuevas realidades. Nuevas realidades que deberán integrarse a la vida del hombre actual”³⁷⁰.

Esta línea de pensamiento de la que partía Pereira, había nacido de empujar los límites establecidos del arte concreto, circunscritos principalmente a la contemplación estética por parte del espectador. Los nuevos artistas perseguían estimular al visitante a ser parte integral de la obra mediante su participación. Según Alexander Alberro, “al romper en las diferentes formas con los dictados del arte concreto, los artistas latinoamericanos [post-concretos] de mediados del siglo XX reimaginaron la relación del arte con su público y produjeron obras que retaban las nociones existentes sobre la interconexión entre el sujeto y el mundo, el percibidor y lo percibido, la realidad objetiva y la experiencia subjetiva”³⁷¹. Los artistas del CEV, que como hemos revisado, habían emergido de la tradición de arte concreto argentino, llevaron estos postulados al ámbito de la fotografía.

A diferencia de los artistas conceptuales del CAyC, los miembros de los grupos experimentales como Pereira, abordaron la tridimensionalidad de manera más convencional, siguiendo de manera más fiel y literal el concepto propuesto por Jorge Glusberg. Aunque no se conservan imágenes de las obras, sabemos que artistas como María Arana y Ramón Pereira utilizaron espejos, fotogramas y otros elementos para explorar la tridimensionalidad y la

³⁶⁸ BISHOP, Claire.: *Participation*. London, Whitechapel Ventures Limited, 2006. p. 10.

³⁶⁹ Claire Bishop enmarca la producción argentina de acciones participativas en los sesenta dentro de obras que son cerebrales y reflexivas. BISHOP, Claire.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of the Spectatorship*. London, Verso, 2012. p. 105.

³⁷⁰ HERRERA, María José.: “Jorge Pereira: La Bauhaus ...” op.cit., p. 116.

³⁷¹ ALBERRO, Alexander.: *Abstraction in Reverse. The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Latin American Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017. p. 2.

percepción visual en sus creaciones. Más cercanos en sus nociones sobre la fotografía a las aproximaciones de los artistas que fueron parte de *Photography into Sculpture*, los creadores de los grupos experimentales aportaron a la muestra de Glusberg una dimensión única al concepto de la fotografía tridimensional, en tanto se enfocaron en la experiencia sensorial y la interacción con el público como parte integral de su obra.

4.8. Fotografía tridimensional en la prensa local

Dos revistas de la época dieron cobertura a la exposición en el CAyC, por un lado, *Primera Plana*, publicación que solía reseñar las muestras del CAyC, y por otro, *Fotografía Universal* que, como hemos revisado en el segundo capítulo, había mostrado un especial interés por el trabajo de los grupos experimentales de fotografía. La nota de *Primera Plana*, probablemente escrita por Ernesto Schoó, jefe de la sección, era más positiva que la de *Fotografía Universal*. *Primera Plana* hablaba de “una rica variante visual” en la muestra y de “una línea de investigación de alto nivel prospectivo”³⁷². Mantenía que las obras habían cubierto una gran gama de posibilidades incluyendo el “foto volumen, foto volumen articulable, foto sistema (rompecabezas), fotoproyección sobre cuerpos estáticos, foto relieve, foto panel modificable con espejos, fototiras que ocupan distintos planos, foto relieves ópticos, aplicación de color, técnicas mixtas”³⁷³. Sin embargo, el autor señalaba también que, aunque la mayoría de los artistas habían conseguido llegar a la tridimensionalidad utilizando técnicas de otros géneros artísticos como la pintura, la escultura, el dibujo, el grabado o la música, “la bidimensionalidad está presente, como una niña pertinaz y suficiente”³⁷⁴. Sin embargo, su conclusión era que esto último no se trataba de un problema porque la exposición había conseguido “un cupo de producción selecto y una dosis de imaginación gratificante en la antesala de la dimensión desconocida”³⁷⁵.

No resulta extraño que *Primera Plana*, por su cercanía a los proyectos del CAyC, se centrara en la originalidad de la exposición y que obviara que existía un grupo de artistas que trabajaban desde la experimentación en la fotografía a través de los grupos. Muy diferente fue la posición de *Fotografía Universal*, desde la cual se venía cubriendo el trabajo de los grupos desde

³⁷² *Primera Plana*, núm. 469, 15 de enero de 1972. p. 51.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ *Ibidem*.

su formación, y que se posicionó de forma muy negativa ante la muestra, enfocándose principalmente en criticar la participación de artistas que no habían trabajado con el género fotográfico con anterioridad.

Oswaldo Jauretche fue quien escribió el artículo sobre la exposición para *Fotografía Universal*. La crítica comenzaba por reproducir en su integridad el texto de Jorge Glusberg. Jauretche hablaba de “una heterogeneidad [en las obras] que roza lo arbitrario” y señalaba como problema “una falta de respuesta cualitativa y cuantitativa de los realizadores locales” que el autor comparaba con los artistas extranjeros cuya obra describía como más elaborada³⁷⁶. El artículo incluía también las opiniones de Miguel Ángel Otero, colaborador de la revista, que analizaba las obras desde la perspectiva de la teoría a través de los mensajes denotados y connotados de las imágenes. De acuerdo con Otero, “la connotación de la imagen no es otra cosa que la imposición de un sentido accesorio al mensaje fotográfico en sí, que se elabora consciente o inconscientemente (aquí operan los ‘arrastres’ mentales de cultura), sobre todos los niveles de producción de la imagen”³⁷⁷. Para Otero, la fotografía experimental presentada en la muestra “se convierte en mensaje con proposición de un código nuevo, deja de ser tal para convertirse simplemente en el manipuleo artístico de una técnica”³⁷⁸.

El artículo contenía también las opiniones de Sergio Barbieri, fotógrafo documentalista. Según Barbieri, el CAyC generó un “compromiso artificial” pues había convocado a artistas experimentales que no habían trabajado antes con fotografía para crear obras con esa técnica. Como era de esperar, desde la perspectiva de un fotógrafo tradicional, el resultado fue sumamente negativo, hasta el punto de que Barbieri comparaba el uso de la fotografía de los artistas con una violación y señalaba que su participación tuvo como único fin añadir un proyecto más dentro de sus trayectorias. “La fotografía era todavía virgen; al no conocer los elementos para relacionarse con ella, la violaron. Es sabido que todo hecho creativo es una relación de amor y conocimiento, todo lo contrario a una violación. El violador pudo llegar a conseguir sus propósitos, pero a un costo y una insatisfacción tan alta, que solamente sirven estas experiencias para preñar ‘currículums’. El resto es esterilidad”³⁷⁹.

³⁷⁶ *Fotografía Universal*, marzo 1972, p. 38.

³⁷⁷ *Ibidem.* p. 39.

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ *Ibidem.*

Curiosamente Hilton Kramen del *New York Times* se había referido en términos similares cuando reseñó la exposición *Photography into Sculpture*, al sostener que “utilizar la fotografía impresa como un mero material crudo para algunas construcciones tridimensionales es inevitablemente violar la integridad del proceso fotográfico. Y violar esta integridad en el interés de algunos tristes clichés esculturales, que es lo que se está ofreciendo aquí, es doblemente deplorable”³⁸⁰. Kramen era defensor a ultranza del modernismo tradicional en la fotografía por lo que este tipo de crítica hostil tampoco era de extrañar en el contexto de Estados Unidos.

El texto finalizaba con la voz de Jauretche, quien repetía de forma menos agresiva las ideas de Barbieri y Otero, afirmando que esta exposición había utilizado la técnica fotográfica para generar nuevas experiencias, y, a pesar de que el resultado no había sido positivo, dejaba la puerta abierta a que ciertos fotógrafos pudiesen encontrar la manera de generar fórmulas que funcionasen. Según sus palabras: “la fotografía aún nueva y en busca de su madurez, campo de creadores que buscan definir su rol o ambulan desorientados, se encuentra ante nuevas experiencias que usan su nombre por el solo hecho de aplicar algunas de sus técnicas, y se produce el encontronazo duro e injustificado a que asistimos hoy. Quienes tienen ante sí un camino claro, superarán fácilmente estas contingencias”³⁸¹.

La divergencia de opiniones entre las publicaciones locales y los críticos más tradicionales y los partidarios de la experimentación en el arte fotográfico subraya la complejidad y la controversia que rodearon la exposición *Fotografía tridimensional*. Es esencial destacar cómo esta exposición fue un punto de discusión en Argentina que propició debates sobre la fotografía como arte, su relación con otras formas artísticas y las posibilidades de la experimentación en el medio. Además, hay que señalar que estas críticas y debates contribuyeron a moldear la percepción del arte fotográfico en Argentina en ese momento y, en última instancia, enriquecieron el discurso artístico en el país al cuestionar las fronteras y los límites de la fotografía en el contexto de la creación artística contemporánea.

³⁸⁰ MORSE, Rebecca.: “The Evolving Photographic Object” en STATZER, Mary.: *The Photographic Object 1970*. Oakland, University of California Press, 2016. p. 100.

³⁸¹ *Fotografía Universal*, marzo 1972. p. 39.

4.9. Reflexiones finales

La exposición *Fotografía tridimensional*, fue un evento revelador que unió dos perspectivas distintas sobre la fotografía: la de los artistas conceptuales del CAyC y la de los miembros de los grupos experimentales de fotografía. Los artistas del CAyC habían estado trabajando en la noción de desmaterialización del objeto artístico y la ruptura de los géneros artísticos tradicionales, buscando alejarse de las convenciones tradicionales del arte. Para ellos, la fotografía representaba una herramienta eficaz porque les permitía capturar ideas y transmitir información visual sin las ataduras de la materialidad. Veían en la fotografía un medio reproducible mecánicamente, lo que encajaba perfectamente con su búsqueda de un nuevo tipo de arte. Así, utilizaron la fotografía para trascender los límites de los medios artísticos tradicionales y explorar la creación de obras basadas en conceptos.

Por otro lado, los miembros de los grupos experimentales de fotografía tenían una visión diferente. Su objetivo era integrar la fotografía en el canon del arte contemporáneo, en un desafío de las nociones tradicionales de la fotografía moderna. Rompieron con estas convenciones por medio de manipulaciones en las formas, el uso de técnicas no asociadas al foto-documentalismo y en algunos casos con la participación del espectador en sus obras. A diferencia de los artistas conceptuales, no se alejaron necesariamente de las cualidades formales y artísticas inherentes a la fotografía. Más bien, las presentaron de manera poco convencional, explorando la convergencia de la fotografía con otros géneros artísticos.

De esta manera, *Fotografía tridimensional* representó un punto de encuentro y debate en el que estas dos perspectivas diferentes se cruzaron. Este evento no solo marcó un hito en la exploración de la fotografía como medio artístico, sino que también redefinió los límites y las posibilidades del arte contemporáneo en un contexto de transformación y experimentación continua. En última instancia, la exposición sirvió como testimonio de la diversidad y las posibilidades de la fotografía como género experimental dentro de las tendencias emergentes.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, hemos demostrado que los cambios fundamentales que ocurrieron en el contexto artístico argentino entre 1965 y 1972 fomentaron un uso experimental de la fotografía, lo que dejó una huella significativa en esta disciplina. De esta manera, el breve periodo de siete años que es objeto central de la investigación, emerge como un momento crucial en la historia de la fotografía en el país sudamericano.

El análisis de la producción fotográfica en Argentina entre mediados de los años sesenta y principios de los sesenta nos ha permitido desvelar incógnitas que se desprendían de los objetivos e hipótesis formulados al inicio del estudio y alcanzar conclusiones novedosas. Centrándonos especialmente en las diversas formas en que las prácticas experimentales se desarrollaron en la época, en cada capítulo se ha explorado las características distintivas de las obras icónicas producidas por varios de los artistas de la vanguardia y los postulados de los grupos de fotografía experimental, se ha examinado las aproximaciones de las instituciones y las figuras destacadas del ámbito artístico que respaldaron iniciativas fotográficas, así como las exposiciones clave en las que participaron los artistas. La integración coherente de todos estos elementos no sólo nos ha permitido articular las ideas inicialmente propuestas, sino que también ha hecho posible consolidar y presentar de manera concluyente las reflexiones generales resultantes de la investigación.

El estudio exhaustivo de la producción de artistas provenientes de distintos contextos nos ha llevado a la conclusión de que la transformación del género fotográfico se gestó por dos vías distintas. En primer lugar, a través de la labor de artistas vinculados con las vanguardias artísticas de la época quienes, aunque no eran fotógrafos de formación, incorporaron la fotografía en sus obras. Por otro lado, encontramos la contribución de los artistas pertenecientes a los seis grupos de fotografía experimental que surgieron a finales de los sesenta, entre los cuales se incluyen el Grupo Fotográfico Experimental, Grupo Beta, el Centro de Experimentación Visual y el Grupo Imago. A través de manifiestos y participaciones en revistas especializadas, estas agrupaciones sustentaron un discurso disruptivo en contra de la fotografía tradicional y abogaron por otorgar al medio el estatuto de obra de arte, equiparándolo al resto de las disciplinas convencionales.

El examen de sus escritos y artículos respalda el carácter contestatario de sus propuestas y evidencia que sus ideas fueron presentadas en el ámbito público, lo que generó debates entre las facciones más tradicionales y quienes respaldaban una mayor innovación en la fotografía. La tesis

expone que estos nuevos grupos se diferenciaron por la adopción de una posición confrontativa y radical contra la fotografía tradicional y su perspectiva conservadora, especialmente en contraposición a la estética y las ideas promovidas por los fotoclubes, los cuales se consideraban contrarios a la búsqueda de avance y renovación promovida por los grupos experimentales. A partir del análisis de diversas evidencias y del examen del funcionamiento de los fotoclubes, hemos probado que la crítica hacia estas asociaciones por parte de los grupos se fundamentó en la rigidez y limitaciones que los fotoclubes provocaron en la escena fotográfica local.

Asimismo, mediante un estudio comparativo entre las producciones de los colectivos de fotografía experimentales y las obras generadas por fotógrafos argentinos que trabajaron entre las décadas de los treinta y los sesenta, tales como Horacio Coppola, Grete Stern y aquellos artistas que fueron parte de La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum, hemos corroborado que los grupos no se distinguieron por la introducción de lenguajes completamente novedosos en sus creaciones. Este trabajo revela que las técnicas que emplearon, incluyendo las sobreimpresiones, los fotomontajes y los fotogramas, ya estaban presentes en la escena fotográfica argentina desde hacía varias décadas, aunque tuvieran escasa visibilidad. De esta manera, los grupos experimentales se destacaron por su adopción y adaptación de técnicas vanguardistas preexistentes en un contexto discursivo y conceptual más contestatario. Su innovación radicó, no tanto en la creación de nuevos formatos artísticos, sino en la reconfiguración de significados y propósitos dentro del medio fotográfico, que desafiaron las normas establecidas. Esto contribuyó al cambio de paradigma en el campo de la fotografía.

La investigación se ha centrado también en el análisis del trabajo de los espacios e instituciones que fueron cruciales a la hora de fomentar la innovación artística, por medio de la inclusión de diferentes usos de la fotografía. A este respecto hemos podido constatar la importancia del Instituto Torcuato di Tella como un lugar desde el cual se apoyó la producción de obras de carácter experimental con elementos fotográficos. Hemos comprobado esta idea al examinar tres piezas icónicas de los años sesenta asociadas con creadores cercanos al Di Tella: *¿Por qué son tan geniales?* (1965) de Edgardo Giménez, Dalila Puzovio y Carlos Squirru, el *Anti-Happening* (1966) de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, y *Tucumán Arde* (1968). El estudio demuestra que la utilización de la fotografía permitió que estos artistas desafiaron las categorías tradicionales del arte, se apropiasen del espacio público, introdujesen elementos de la cultura popular, se infiltrasen en el ámbito periodístico y cuestionasen, en el caso de las dos últimas piezas,

la veracidad de los medios de masas. De esta forma, en la tesis esgrimimos que la fotografía fue un medio esencial utilizado por los artistas de la vanguardia, tanto en el arte pop como el arte conceptual.

Por otro lado, la investigación da cuenta de cómo los acontecimientos políticos y sociales, especialmente la falta de libertad derivada de los sucesivos gobiernos represivos de la época, influyeron en la escena artística. Los artistas respondieron a esta situación con obras de carácter crítico, como en el caso de *Tucumán arde*. La tesis demuestra, gracias a un análisis pormenorizado de los elementos fotográficos de la pieza, que esta disciplina se convirtió en una herramienta de denuncia en la configuración de la obra, una forma de contrainformación, utilizada para desenmascarar la falsedad de la prensa oficial y proporcionar pruebas visuales de la realidad oculta. Así, exponemos que dentro de los múltiples componentes de *Tucumán Arde*, las imágenes fotográficas representaron un papel fundamental tanto en su concepción como en su narrativa visual.

Al mismo tiempo, la investigación realizada muestra que los artistas de la vanguardia argentina no solo estuvieron familiarizados con las corrientes de pensamiento predominantes en su época, sino que también utilizaron estas nociones como fundamentos clave en la conceptualización de obras que incorporaban componentes fotográficos. Un ejemplo paradigmático es el caso del Grupo de los Medios, cuya formación se gestó en un contexto en el que convergieron las ideas del estructuralismo, la semiótica y las teorías sociales y de comunicación, particularmente aquellas propuestas por figuras como Roland Barthes y Marshall McLuhan. Estas corrientes fueron introducidas en el ámbito artístico por Oscar Masotta, una figura esencial de la vanguardia argentina que, como demuestran las obras creadas en la época, dejó una marcada influencia en las perspectivas artísticas de varios creadores de su entorno.

Así, gracias a un examen detallado de una serie de piezas, hemos mostrado el modo en que la fotografía, un género comúnmente asociado con los medios de comunicación, se convirtió en una técnica usada de forma estratégica para los artistas que estuvieron interesados en las corrientes estructuralistas y en la crítica de los medios. Esto posibilitó que creaciones, como *¿Por qué son tan geniales?* y *Anti-Happening* lograran insertarse efectivamente en los circuitos de los medios de masas. Al estudiar los elementos fotográficos de *Anti-Happening* y *Tucumán Arde*, hemos podido confirmar que dichas obras exploraron la compleja relación entre fotografía y veracidad. De esta manera, los artistas lograron subrayar la capacidad única de la fotografía para construir,

transformar y desafiar la percepción convencional de la realidad. En este sentido, hemos llegado a la conclusión de que la vanguardia argentina no solo adoptó las corrientes intelectuales contemporáneas, sino que también las aplicó de manera ingeniosa para cuestionar y desestabilizar los límites tradicionales del arte y la representación visual dentro del ambiente local.

Gran parte de la investigación llevada a cabo en esta tesis se ha centrado en un análisis de las exposiciones clave que exhibieron obras con enfoques fotográficos experimentales. La revisión de imágenes y artículos que se dedicaron a dichas exposiciones, así como la exploración de manifiestos redactados por los propios artistas con motivo de estos eventos, nos han permitido reconstruir el contenido artístico de las muestras y su contexto. Este aspecto ha resultado crucial para la tesis, puesto que la información disponible era, hasta el momento, notablemente limitada y dificultaba la comprensión de la producción fotográfica experimental en la época.

Además de abordar las muestras *La fotografía es arte. Grupo Fotográfico Experimental* (1969), *Fotografía Nueva Imagen* (1970), *Beta fotografías* (1970) y *Fotografía... ¿Fotografía?* (1971), en las que participaron los grupos experimentales, hemos realizado un estudio detallado de *Fotografía tridimensional* (1972), presentada en el CAyC y organizada por Jorge Glusberg. La investigación nos ha permitido comprobar que esta exposición representó un hito significativo porque fusionó en su narrativa curatorial las prácticas fotográficas de artistas plásticos y aquella de los grupos experimentales de fotografía, uniendo dos aproximaciones no convencionales al medio que estaban formulándose en ámbitos diferentes del panorama artístico argentino.

Asimismo, gracias al estudio de *Fotografía tridimensional*, hemos podido mostrar la relevancia que dos exposiciones organizadas por MoMA, *Photography into Sculpture* (1970) e *Information* (1970), tuvieron en la conceptualización que Glusberg hizo de su proyecto. De esta manera, hemos dado cuenta de cómo las nociones planteadas por el curador argentino estuvieron conectadas con algunas de las corrientes curatoriales internacionales que estaban emergiendo en aquel momento. Los artistas que fueron parte de *Information* exploraron nuevas formas de comunicación a través del arte, abordando temas como la conexión entre la fotografía y el ámbito de la comunicación, así como el papel esencial de las imágenes fotográficas en la construcción de sistemas artísticos, conceptos que Glusberg ya había desarrollado en proyectos anteriores en el CAyC. Asimismo, las coincidencias en las ideas planteadas en los textos de las muestras de Estados Unidos y Argentina, confirman que *Information* se convirtió en una fuente de información relevante para Glusberg.

Al igual que la exposición argentina, *Photography into Sculpture*, curada por Peter Burnell, tuvo como eje temático el desafío de las nociones tradicionales de la fotografía por medio de la exploración de la intersección entre la imagen fotográfica y las obras tridimensionales. Sin embargo, y como se demuestra a partir del estudio de la concepción de ambas muestras, la exposición argentina adoptó un enfoque colaborativo al invitar directamente a artistas a crear obras específicas para explorar la idea de fotografía tridimensional. Este acercamiento, diferente al proceso de selección que Burnell hizo de fotógrafos que ya trabajaban con la idea de tridimensionalidad, incentivó a artistas de diversas disciplinas a replantear la centralidad de la fotografía en sus producciones.

La inclusión de artistas extranjeros en la exposición *Fotografía Tridimensional* constituye también un punto clave abordado en la tesis. Figuras destacadas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Ed Ruscha formaron parte de una caja de cartón seriada, organizada por el curador Lawrence Alloway, que presentaba obras de diecinueve artistas. La investigación revela que estas obras, que fueron mostradas como parte de la exposición argentina, si bien no se alineaban con el concepto de tridimensionalidad propuesto por Glusberg, se vinculaban con la noción de la fotografía como documento y con su utilización en prácticas conceptuales. A pesar de estas diferencias, Glusberg incorporó las ideas presentadas por Alloway en su propio texto, estableciendo así un diálogo entre las dos propuestas curatoriales que evidencia las conexiones que existieron entre las aproximaciones al medio fotográfico en diferentes regiones.

El análisis detallado de tres obras presentadas por artistas argentinos en *Fotografía tridimensional* —*Volumen* de Luis Pazos y Juan Jose Esteves, *Esto no es una fotografía* de Horacio Zabala y Juan Bercetche y la instalación de Jorge Pereira— han proporcionado una perspectiva significativa sobre las aproximaciones novedosas que emergieron en el cruce entre el arte conceptual y la fotografía experimental. En estas creaciones se evidencia cómo los artistas introdujeron de manera vanguardista las prácticas fotográficas para generar obras que transitaban entre varios géneros artísticos y desafiaban las aproximaciones tradicionales. *Volumen* fue una pieza a medio camino entre escultura, performance y fotografía, mientras que *Esto no es una fotografía* utilizó el lenguaje, los objetos y la fotografía para cuestionar la representación de la realidad. Por otro lado, las obras de los fotógrafos experimentales destacaron por su enfoque en la participación del público. De esta forma, llevaron las técnicas fotográficas más allá de las restricciones convencionales y las fusionaron con experiencias interactivas. Estas creaciones

constituyen un testimonio de la significativa evolución que el género fotográfico experimentó en Argentina, yendo hacia formatos cada vez más transgresores y marcando una clara ruptura con las normas de la fotografía tradicional. Gracias al estudio realizado sobre el contexto, las conexiones internacionales y las obras de arte presentadas, hemos llegado a la conclusión de que la exposición *Fotografía tridimensional* se consolidó como un evento crucial en el que se dio una redefinición del lenguaje visual contemporáneo enfocado en la importancia de la fotografía.

Muchas de las iniciativas artísticas gestadas durante este periodo no tuvieron una continuidad y, de cierta manera, se vieron truncadas con la llegada de la última dictadura militar, que tuvo lugar entre 1976 y 1983 en Argentina. El autoritarismo, la censura y el plan sistemático de terrorismo de estado ejercido sobre la población tuvieron un impacto profundo en el ámbito del arte. Como afirmó Ramón Pereira del grupo CEV: “las vanguardias que había acá con la dictadura militar quedan interrumpidas”³⁸². Este difícil periodo llevó a que un número significativo de artistas, entre ellos Horacio Zabala, abandonara el país con el fin de evitar la complicada situación reinante en el país. Otros creadores, en cambio, optaron por adoptar un perfil bajo como una estrategia para pasar desapercibidos en tiempos de represión. Luis Pazos, por ejemplo, redirigió su carrera hacia el periodismo, mientras que Roberto Jacoby se sumergió en el ámbito musical, componiendo canciones para el grupo de rock Virus. No es de extrañar entonces, que los grupos experimentales de fotografía desapareciesen también durante los años setenta.

El ámbito de la fotografía experimentó un resurgimiento significativo con la llegada de la democracia y la apertura de nuevos espacios expositivos en Argentina. En 1985, la inauguración de la Fotogalería del Teatro General San Martín marcó un hito, en tanto se trató de un espacio dedicado exclusivamente a la exhibición de obras fotográficas. Posteriormente, en 1986, el FotoEspacio del Centro Cultural de Buenos Aires se sumó a esta iniciativa, al ampliar aún más las oportunidades para la presentación y apreciación de la fotografía. Además, la Escuela Argentina de Fotografía inauguró sus puertas en 1987 y pronto se consolidó como un importante centro para el desarrollo y la enseñanza del medio. En 1989, se llevaron a cabo los primeros Encuentros Abiertos de Fotografía, un evento que se convirtió en una tradición anual y brindó una plataforma para la exposición y discusión de las tendencias emergentes en el campo fotográfico argentino e internacional.

³⁸² Conversación con Jorge Pereira, Ramón Pereira, Héctor Puppo y Luis Pazos en marzo de 2019 en La Plata.

Algunos aspectos destacados de la producción artística argentina lamentablemente han quedado excluidos de esta tesis y, en el futuro, tengo la intención de retomarlos para ampliar mi investigación cuando los materiales estén disponibles. Me refiero en particular a Juan Carlos Romero, único artista que desempeñó roles, tanto en los grupos fotográficos experimentales, como en la esfera del arte conceptual dentro del Grupo de los Trece en el entorno del CAyC. Durante el desarrollo de mi investigación, su archivo fue adquirido por el Institute for Studies on Latin American Art de Nueva York y, desafortunadamente, permanece inaccesible en la actualidad. Es probable que dicho archivo contenga información crucial sobre sus prácticas fotográficas, aún no exploradas, que podrían ser fundamentales para comprender las interrelaciones entre estos dos ámbitos. De manera similar, el archivo de Héctor Puppo, pendiente de catalogación por la misma institución, podría albergar materiales de importancia vinculados al CEV. Además, el archivo del artista Pedro Roth, reconocido como el fotógrafo oficial del CAyC, posiblemente incluya imágenes de la exposición *Fotografía tridimensional*, lo que brindaría la posibilidad de reconstruir visualmente las piezas que formaron parte de este evento. Durante mi visita a la casa de Roth, el artista compartió que no recordaba haber documentado la muestra, pero los miles de imágenes contenidas en su colección no estaban ordenadas ni catalogadas. Es relevante mencionar que la Fundación Espigas de Buenos Aires ha iniciado un proceso de digitalización de su archivo fotográfico, lo que podría abrir nuevas perspectivas para la investigación en el futuro.

La ambición inicial al emprender esta tesis era explorar las producciones fotográficas experimentales que se gestaron en diversos países latinoamericanos, abarcando Argentina, Colombia y México. Sin embargo, ante la necesidad de establecer límites, el estudio ha acabado por concentrarse en Argentina. Esta elección estratégica no sólo me ha permitido una exploración más profunda y detallada, sino que también sienta las bases para investigaciones futuras que puedan ampliar la comprensión del impacto de la fotografía experimental en diferentes regiones latinoamericanas. De esta forma, existe la oportunidad de extender este análisis hacia otras áreas geográficas, contribuyendo a desentrañar la influencia de la fotografía no tradicional en disciplinas artísticas y movimientos como el arte conceptual, el pop art, el arte correo y xerox art en otras partes de Latinoamérica. Aunque el caso argentino se erige como paradigmático debido a su temprana incursión en este tipo de prácticas y a su activismo en favor de la aceptación de la fotografía como arte, futuras investigaciones podrían revelar iniciativas, grupos y artistas en otros países que también hayan impulsado transformaciones significativas en el ámbito de este medio

durante un periodo similar. De esta manera, este proceso continuo de estudio en el que llevo involucrada los últimos años y con el que planeo proseguir, busca no solo consolidar el entendimiento de la producción fotográfica experimental del pasado, sino también abrir nuevas perspectivas para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Libros, artículos y tesis doctorales

AA.VV.: *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997.

AA.VV.: *Territorio de diálogo, 1930-1945. Entre realismos y lo real*. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2006.

AA.VV.: *Oscar Masotta. La teoría como acción*. Ciudad de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017.

ACKLEY, Clifford.: *PhotoImage: Printmaking 60s to 90s*. Boston, Museum of Fine Arts, 1998.

ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

ALBERRO, Alexander.: *Abstraction in Reverse. The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Latin American Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017.

ALLOWAY, Lawrence.: "Artists and Photographs". New York, Multiples Inc., 1970.

ALMEIDA, Joaquín.: *Experiencias de la luz: la fotografía sin cámara en La Plata*. La Plata, MACLA, 2015.

ALONSO, Idurre (ed.): *Changing the Focus: Latin American Photography, 1990-2005*. Long Beach, Museum of Latin American Art, 2010.

ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity*. Los Angeles, Getty Publications, 2017.

ALONSO, Idurre, GOTTSCHALLER, Pia, MARSH, C.C., PERCHUK, Andrew y LEE, Lynn.: "Energy, Legibility, Purity: Color in Argentine Concrete Art", en GILBERT, Zanna, GOTTSCHALLER, Pia, LEARNER, Tom and PERCHUK, Andrew (eds.): *Purity is a Myth. The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2021. pp. 125-146.

ALONSO, Rodrigo (ed.): *Sistemas, Acciones y Procesos, 1965-1975*. Buenos Aires, Fundación PROA, 2011.

ALONSO, Rodrigo y HERKENHOFF, Paulo (eds.): *Arte de Contradicciones. Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. Buenos Aires, Fundación Proa, 2012.

ALONSO, Rodrigo.: *Horacio Zabala. La pureza está en la mezcla*. Phoenix, Phoenix Art Museum, 2017.

ALONSO, Rodrigo.: *La unión hace la fuerza*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2018.

ALONSO, Rodrigo.: “El arte de la provocación” en GABARA, Esther (ed.): *Pop América, 1965-1975*. Durham, Nasher Museum of Art en Duke University, 2019. pp. 196-197.

AMIGO, Roberto, DOLINKO, Silvia, ROSSI, Cristina (eds.): *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1982*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

AMOR, Mónica.: *Theories of the Nonobject. Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. Oakland, University of California Press, 2016.

ASCUA, Ángeles y DE SOUSA, Pablo (eds.): *Insurrecto. Jorge Pereira*. Buenos Aires, AdS Editor, 2016.

BALDESARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012.

BARTHES, Roland.: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.

BARTHES, Roland.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.

BATTISTOZZI, Ana María.: “Arte a la vuelta de la esquina” en GLUSBERG, Jorge (ed.): *Edgardo Giménez en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

BISHOP, Claire.: *Participation*. London, Whitechapel Ventures Limited, 2006.

BISHOP, Claire.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of the Spectatorship*. London, Verso, 2012.

BOWMAN, Russell.: “Words and Images: A Persistent Paradox”, *Art Journal* 45, no. 4, 1985. p. 336.

BRADNOCK, Lucy, COURTNEY, Martin J. y PEABODY, Rebecca (eds.): *Lawrence Alloway. Critic and Curator*. Los Angeles, Getty Publications, 2015.

BRIZUELA, Natalia y ROBERTS, Jodi.: *The Matter of Photography in the Americas*. Stanford, Stanford University Press, 2018.

BUCCELLATO, Laura.: *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999.

BUGNONE, Ana y CAPASSO, Veronica.: “El giro crítico en tono a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29 (3), 2017. pp. 537-553.

BURGER, Peter.: *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

BURNS, Nancy Kathryn.: *Photo Revolution. Andy Warhol to Cindy Sherman*. Worcester, Worcester Museum of Art, 2019.

CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane y WEISS, Rachel.: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999.

CAMNITZER, Luis.: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, CENDEAC, 2007.

CANNABRAVA, Iatã y NAVARRETE, José Antonio.: *Foto Cine Clube Bandeirante. Global Itineraries Aesthetics in Transformation*. Sao Paulo, Almeida e Dale Galeria, 2022.

CASTELLANOS, Alejandro y CASTELLOTE, Alejandro.: *Mapas abiertos: Fotografía latinoamericana, 1991-2002*. Barcelona, Lunwerg editores, 2003.

CERRUTO, Oscar.: “De la fotografía como función estética. En torno al artista cusqueño Martín Chambi”, *El Diario*, La Paz, 17 de marzo, 1929.

CHRISTOFFERSEN, Helga y MASSIMILIANO, Gioni (eds.): *Marta Minujín. Menesunda Reloaded*. Nueva York, New Museum, 2019.

CONTRERAS, Simón.: “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, en *Arte-Concreto Invención* 1, 1946, p. 4.

CUARTEROLO, Andrea.: "A Gaze Turned toward Europe: Modernity and Tradition in the Work of Horacio Coppola" en *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*, editado por NAVITSKI, Rielle y POPPE, Nicolás. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2017. p. 180-210.

CYTLAK, Katarzyna.: “Hacia el arte latinoamericano globalizado. La autoinvención del CAyC desde la perspectiva transmoderna y transregional”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 5, Núm. 1, 2017-18, pp. 53-85.

DAVIS, Fernando (ed.): *Horacio Zabala, desde 1972*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2013.

DAVIS, Fernando.: *Luis Pazos. El “Fabricante de modos de vida”*. *Acciones, cuerpo, poesía*. Buenos Aires, Ediciones Document-art, 2014.

DAVIS, Fernando y LONGONI, Ana.: *Juan Carlos Romero*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010.

DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtémoc.: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Ciudad de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México, 2006.

DESNOES, Edmundo.: “La imagen fotográfica del subdesarrollo” en NAVARRETE, José Antonio.: *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos, 1925-1970*. Montevideo, CdF, 2018. pp. 325-328.

DE ZUVIRIA, Facundo.: *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*. Buenos Aires, Malba, 2019.

DEL CONTE, Alejandro.: “Grupos”, *Correo Fotográfico Sudamericano*, Vol. 29, 643, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1950, p. 22.

DIACK, Heather A.: “Clouded Judgement. Conceptual art, photography, and the discourse of doubt” en KRIEBEL, Sabine T. y ZERVIGON, Andrés Mario.: *Photography and Doubt*. Oxon, Routledge, 2017. pp. 220-238.

DIACK, Heather A.: *The Benefit of the Doubt: Regarding the Photographic Conditions of Conceptual Art*. Tesis doctoral, University of Toronto, 2010.

DOBERTI, María Paula.: “Cuerpos vivos” en ¡Cuerpo, Máquina, Acción! Año 1, no. 2., 2017. pp. 32-37.

DOLINKO, Silvia y GARCIA, María Amalia.: “Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas” en BALDESARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012. pp. 427-435.

DORNER, Alexander.: “László Moholy Nagy. El diseñador con la luz” en Revista Nueva Visión, 1957, num. 7. pp. 17-18.

FABRY, Alexis y WILLS, María.: *Urbes Mutantes, 1941-2012. Latin American Photography*. Barcelona, RM Verlag, 2013.

FABRY, Alexis y WILLS, María.: *Latin Fire: Otras fotografías de un continente. Colección Anna Gamazo de Abello*. Madrid, La Fábrica, 2015.

FABRY, Alexis y WILLS, María.: *Pulsions Urbaines L’Amérique Latine en Mouvement, 1962-2017. Collection Leticia et Stanislas Poniatowski*. Paris, Toluca Editions 2017.

FACIO, Sara.: *La fotografía en la Argentina desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea, 1995.

FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: “Fotografía artística en la Argentina 1950-1960” en Actas de Diseño (2015, Julio), Vol. 19, pp. 165-172.

FITERMAN, Jacobo (coord.); *Horacio Zabala Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires, Fundación Alón para las Artes, 2007.

FOSTER, Hal.: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the Turn of the Century*. Cambridge, MIT, 1996.

GABARA, Esther.: *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham y Londres, Duke University Press, 2018.

GARCÍA, María Amalia y PACHECO, Marcelo E. (eds.): *Alberto Greco ¡Qué grande Sos!* Buenos Aires, Museo de Arte de Buenos Aires, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

GILBERT, Zanna, GOTTSCHALLER, Pia, LEARNER, Tom and PERCHUK, Andrew (eds.): *Purity is a Myth. The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2021.

GIMÉNEZ, Edgardo.: *Edgardo Giménez. Autobiografía. Carne Valiente*. Buenos Aires, ArtDemocracy, 2016.

GINZBURG, Carlo.: “Our Words, and theirs: A Reflection on the Historian’s Craft, today” en FELLMAN, Susanna and RAHIKAINEN, Marjatta (eds.): *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method, and Evidence*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012. pp. 97-119.

GIUNTA, Andrea.: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (eds.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

GIUNTA, Andrea.: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires, Fundacion ArteBA, 2014.

GLUSBERG, Jorge (ed.): *Edgardo Giménez en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

GONZÁLEZ, Julieta.: *Memorias del subdesarrollo. Arte y el giro descolonial en América Latina, 1960-1985*. San Diego, The Museum of Contemporary Art San Diego, 2017.

GONZÁLEZ FLORES, Laura.: *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

GONZÁLEZ, Valeria.: *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.

- GONZÁLEZ, Valeria.: “Processes of Modernization in Argentine Photography, 1930-1960” en ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017. pp. 249-257.
- GOLDSTEIN, Ann y RORIMER, Anne.: *Reconsidering the object of Art: 1965-1975*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995.
- GORDILLO, Mónica.: “Protesta, rebelión y movilización: de La resistencia a La lucha armada, 1955-1973” en JAMES, Daniel (ed.): *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Tomo 9. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003. pp. 329-380.
- GOTTSCHALLER, Pia y LEBLANC, Aleca.: *Making Art Concrete. Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles, Getty Publications, 2017.
- GREANEY, Patrick (ed.): *Conceptualism and Other Fictions. The Collected Writings of Eduardo Costa 1965-2015*. Los Angeles, Les Fignes Press, 2016.
- HALSALL, Francis.: *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*. Berna, Peter Lang, 2006.
- HANS, Andreas.: *Moholy-Nagy. Photographs and Photograms*. Nueva York, Pantheon Books, 1980.
- HERRERA, María José (ed.): *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.
- HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana.: *Arte de sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.
- HUYSEN, Andreas.: *After the Great Divide*. Londres, The Macmillan Press, 1988.
- KALYVA, Eve.: *Image and Text in Conceptual Art*. Leeds, Palgrave Macmillan, 2016.
- KATZENSTEIN, Inés.: *Listen, here, now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2004.
- KEFALA, Eleni.: *Horacio Coppola: Towards an Aesthetic Genealogy* en *History of Photography Journal*, Volumen 40, 2016, issue 4. pp. 388-412.
- KING, John.: *El Di Tella*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- KOSSOY, Boris.: *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KRIEBEL, Sabine T. y ZERVIGON, Andrés Mario.: *Photography and Doubt*. Oxon, Routledge, 2017.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.: “After Pop, We dematerialize: Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the beginnings of Conceptualism” en KATZENSTEIN, Inés (ed.): *Listen, here, now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2004. pp. 156-172.

LONGONI, Ana.: “Drifts of an Avantgarde Scene” en RANGEL, Gabriela (ed.): *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007*. Nueva York, Americas Society, 2007. pp. 56-68.

LONGONI, Ana.: *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, Ediciones de la Central, 2011.

LONGONI, Ana.: *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014.

LONGONI, Ana.: *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires, Mansalva, 2017.

LONGONI, Ana.: “Greco y Masotta en un juego de espejos” en GARCÍA, María Amalia y PACHECO, Marcelo E. (eds.): GARCÍA, María Amalia y PACHECO, Marcelo E. (eds.): *Alberto Greco ¡Qué grande Sos!* Buenos Aires, Museo de Arte de Buenos Aires, 2016. pp. 99-106.

LONGONI, Ana y FORTUNY, Natalia.: “Putting the Body: Captured Gestures, Persistence, and Drifts” en ALONSO, Idurre y KELLER, Judith (eds.): *Photography in Argentina. Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Getty Publications, 2017. pp. 271-281.

MAKARIUS, Karim.: *Sameer Makarius. Retrospectiva artística 1946-2009*. Buenos Aires: The Art Gallery/ Karim, Makarius, 2013.

MAKARIUS, Sameer.: “Temas bíblicos” en DE ZUVIRIA, Facundo.: *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*. Buenos Aires, Malba, 2019. pp. 315-316.

MANZANO, Valeria.: *La era de la juventud en Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

MARCHESI, Mariana y RICCARDI, Teresa.: “MNBA/CAyC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino” en BALDESARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saénz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012. pp. 575-602.

MARCHESI, Mariana.: “Jorge Glusberg” en SZIR, Sandra M. y GARCIA, María Amalia (eds.): *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2017. pp. 139-149.

MARCOCI, Roxana y MEISTER, Sarah.: *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015.

MASOTTA, Oscar.: *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.

MAZADIEGO, Elize.: *Dematerialization and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968*. Leiden, Brill Rodopi, 2021.

MCSHINE, Kynaston L. (ed.): *Information*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1970.

MEDAIL, Francisco.: *El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Relaciones entre fotografía y política cultural, gestión de Hugo Parpagnoli (1963-1970)*. Tesina de grado, Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires, 2021.

MEISTER, Sarah.: *Fotoclubismo. Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964*. New York, Museum of Modern Art, 2021.

MITCHELL, William John Thomas.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL, William John Thomas.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEON, Carolina y WEISS, Rachel.: *Cambio de foco*. Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

NAVARRETE, José Antonio.: *Romper los márgenes*. Caracas, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, 1993.

NAVARRETE, José Antonio.: *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos, 1925-1970*. Montevideo, CdF, 2018.

NOÉ, Luis Felipe y ZABALA, Horacio.: *El arte en cuestión. Conversaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000.

NOORTHORN, Victoria (ed.): *La Menesunda según Marta Minujín*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

NÖRDSTROM, Alison (curadora), PADON, Thomas (ed.): *Truth Beauty. Pictorialism and Photographs as Art, 1845-1945*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2008.

PACHECO, Marcelo.: "From the Modern to the Contemporary: Shifts in Argentine Art, 1956-1965" en KATZENSTEIN, Inés.: KATZENSTEIN, Inés (ed.): *Listen, here, now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2004. pp. 16-28.

PARPAGNOLI, HUGO.: *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967.

PASTOR, Suzanne E.: "Photography and the Bauhaus". The Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Number 21, March 1985.

PERAZZO, Nelly.: *Galería Lirolay 1960-1981*. Buenos Aires, MACLA Editorial, 2011.

PÉREZ BARREIRO, Gabriel.: *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin, Blanton Museum of Art, 2007.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia.: "Apuntes sobre la fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado" en PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia y GAMARNIK, Cora.: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, Ediciones CMDF, 2011. pp. 7-48.

PÉREZ BALBI, Magdalena.: "Poesía experimental desde La Plata. Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969)." Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, 2009. pp. 75-92.

PESTARINO, Julieta.: "Apariciones del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez en los últimos quince años del mercado del arte en Buenos Aires". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n. 4, 2019. pp. 165-182.

PESTARINO, Julieta.: "Fotografía subjetiva y grupos fotográficos. Fotoform, La Carpeta de los Diez y Afal". *Arte e Investigación* (n. 16), e038, noviembre 2019. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. pp. 1-15.

PESTARINO, Julieta.: *La Carpeta de los Diez. Un grupo clave para la fotografía argentina*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2021.

PESTARINO, Julieta.: *Prácticas modernas. Fotografía y grupalidad en la Carpeta de los Diez*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2023.

PLANTE, Isabel y ROSSI, Cristina (eds.): *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010.

POTASH, Roberto A.: *El ejército y la política en la Argentina, 1962-1973: de la caída de Frondizi a la restauración peronista*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

QUILES, Daniel.: "Dead Boars, Viruses, and Zombies. Roberto Jacoby's Art History". *Art Journal* 73, num. 3. Otoño, 2014. pp. 38-55.

RAMÍREZ, Mari Carmen.: "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980" en CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane y WEISS, Rachel.: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999. pp. 53-71.

RANGEL, Gabriela (ed.): *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007*. Nueva York, Americas Society, 2007.

RIVERA, Diego.: “Edward Weston y Tina Modotti”, *Mexican Folkways*, Mexico, vol. 2, n. 6. abril-mayo, 1926, pp. 27-28.

RIZZO, Patricia.: *Instituto Di Tella Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundacion Proa, 1998.

ROBERTS, Jodi.: *Horacio Coppola and Grete Stern. Defining the Modern in Argentina Photography, 1930-1956*. Tesis Doctoral, New York University, 2015.

ROBLES DE LA PAVA, Juliana.: “La fotografía informalista de Jorge Roiger”, *Boletín de Arte* No. 16, 2016, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. pp. 43-49.

ROBLES DE LA PAVA, Juliana, CASTILLO, Miguel Ángel, GAMARRA, Maira y MAGRIN, Natalia (eds.): *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, CdF Ediciones, 2021.

ROBLES DE LA PAVA, Juliana.: “Experiencias y experimentación fotográfica en la argentina de los setenta”, *Fotocinema*, núm. 22, 2021. pp. 173-195.

ROESLER, Martha.: “In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)”, en WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003. pp. 261-274.

ROMERO, Luis Alberto.: *A History of Argentina in the Twentieth Century*. University Park, The Pennsylvania State University, 2002.

ROMERO BREST, Jorge.: “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”. *Sur*, Buenos Aires año V, n 13, octubre de 1935, p. 91.

ROMERO BREST, Jorge.: *El arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

ROSSI, Cristina.: “La línea constructiva y sus deconstrucciones” en AMIGO, Roberto, DOLINKO, Silvia, ROSSI, Cristina (eds.): *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1982*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010. pp. 101-110.

ROUILLE, André.: *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México, Editorial Herder, 2017.

SCHWARTZ, Jorge.: *Horacio Coppola fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

SEKULLA, Allan Sekula.: “On the Invention of Photographic Meaning”, en *Photography against the Grain: Essays of Photo Works 1973-1983*. Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1984. pp. 3-22.

SHAW, Edward (coord.): *Seis décadas de arte argentino*. Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 1998. p. 80.

SHTROMBERG, Elena.: *Art Systems. Brazil and the 1970s*. Austin, University of Texas Press, 2016.

SIBBALD, K.M.: "Through a Glass Darkly: Techniques of Feminist Irony in Grete Stern's "Sueños"". *Hispanic Journal*, Spring and Fall, 2005, Vol. 26, No. 1/2, pp. 243-258.

SONTAG, Susan.: *On Photography*. Nueva York, Picador, 1990.

SPENCER, Catherine.: "Navigating Internationalism from Buenos Aires: The Centro de Arte y Comunicación". *ARTMargins, Volume 10, Issue 2*, junio 2021. pp. 50-72.

SULLIVAN, Edward J.: *Making the Americas Modern. Hemispheric Art, 1910-1960*. Londres, Laurence King Publishing Ltd, 2018.

SZIR, Sandra M. y GARCIA, María Amalia (eds.): *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2017.

TELL, Verónica.: "Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía" en GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (eds.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005. pp. 243-262.

TELL, Verónica.: "Latitud-Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina" en AA.VV.: *Territorio de diálogo, 1930-1945. Entre realismos y lo real*. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2006. pp. 93-99.

TERÁN, Oscar.: "Culture, Intellectuals, and Politics in the 1960s" en KATZENSTEIN, Inés (ed.): *Listen, here, now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2004. pp. 262-275.

STATZER, Mary.: *The Photographic Object*. Berkeley, University of California Press, 2016.

TIFENTALE, Alise.: *The "Olympiad of Photography": Fiap and the Global Photo-Club Culture, 1950-1965*. Tesis doctoral, The Graduate Center, City University of New York (CUNY), 2020.

TRAVNIK, Juan.: *Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo*. Buenos Aires, Lariviere, 2016.

VIÑAS, Ismael y David [et. al.]: *Contorno: Edición facsimilar*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

WALL, Jeff.: "Marks of Indifference": Aspects of Photography In, or As, Conceptual Art" en GOLDSTEIN, Ann y RORIMER, Anne.: *Reconsidering the object of Art: 1965-1975*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995. pp. 246-267.

WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003.

Webgrafía

CAYC: *Escultura, follaje y ruidos: adquisición nor-glas*. Buenos Aires, CAYC, 1970.

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/747623#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640>

DIEZ FISCHER, Agustín.: “A Latin American Issue: Tucumán Arde en The Drama Review”, *Artelogie* 19, marzo 2023. <http://journals.openedition.org/artelogie/12015>

FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: “Fotografía artística en la Argentina 1950-1960”. *Actas de Diseño*, 19, Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, julio de 2015. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2010/administracion-concursos/archivos_conf_2013/874_8757_1029con.pdf

FERNÁNDEZ, Carlos Alberto.: *Desarrollo de la fotografía artística en la Argentina entre 1970 y 1980*.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2756&titulo_proyectos=Desarrollo%20de%20la%20fotograf%EDa%20art%EDstica%20en%20la%20Argentina%20entre%201960%20y%201970

Grupo de Arte de Vanguardia, “Asalto a la conferencia de Romero Brest”, 12 de julio de 1968. Documento mecanografiado en el archivo de Graciela Carnevale accesible en:

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/752318#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-216%2C6551%2C3666>

“Luis Pazos” http://www.cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php#03

JACOBY, Roberto.: “Mensaje en Di Tella”, 1968.

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/751060#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-429%2C2630%2C857%2C480>

PARRA DONOSO, Diego.: “Tiempos entrelazados: Diálogo con Mariana Marchesi y Sebastián Vidal Valenzuela”, 2021. *Estudios Curatoriales*.

<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/1163>

QUILES, Daniel.: “Arte de Sistemas. Espacio de Arte-Fundación OSDE”, *ArtForum*, 13 de noviembre, 2013. Vol. 52, No. 3. “[Arte de Sistemas](#)” – [Artforum](#)

TAVELLI, Elena.: “Eduardo Costa. Las orejas de oro del artista argentino que inspiraron a Gucci”. *La Nación*, 29 de marzo de 2019. <https://www.lanacion.com.ar/moda-y-belleza/eduardo-costa-las-orejas-oro-del-artista-nid2231213/>

RUEDA, María de los Ángeles.: “Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80”.

<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18587/Las+artes+visuales+en+La+Plata.pdf;jsessionid=7334B7ABD645D2AFACA94B82743C2159?sequence=1>

SARTI, Graciela.: “Grupo CAyC”. Marzo 2013.
http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php

Carta mecanografiada de Pablo Suarez a Jorge Romero Brest, 13 de mayo de 1968.
<https://icaa.mfah.org/s/en/item/756351#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-184%2C6551%2C3666>

Gacetilla de CAyC “Fotografía tridimensional. Fotovolumen viviente”. 1972-GT.106 [Fotografía tridimensional fotovolumen viviente · The CAYC Files \(mfah.org\)](#)

VIGO, Edgardo.: “Exp. 69-I / Di Tella”. Ritmo (La Plata), no. 4, julio de 1969, p. 4.
<https://icaa.mfah.org/s/en/item/773768#?c=&m=&s=&cv=&xywh=368%2C1024%2C1757%2C983>

“Photography featured in MoMA summer exhibition”
https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326678.pdf?_ga=2.157024114.811104007.1653076165-1104295130.1650582582

VILLARES FERRER, Mónica.: “Hecho en Latinoamérica: La invención de la “Fotografía Latinoamericana””. Revista Sures, n. 7.
<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/download/404/461>

Revistas de la época

Fotografía Universal, junio de 1970.

Fotografía Universal, noviembre de 1970.

Fotografía Universal, agosto de 1970.

Fotografía Universal, diciembre de 1970.

Fotografía Universal, marzo 1972.

Fotomundo, octubre de 1967. Número 11 Tomo II

Fotovisión año 1, num 1, abril 1971.

Primera Plana, 15 de enero de 1972, n. 469.

ANEXOS

Entrevista con Luis Pazos, Jorge Pereira, Ramón Pereira y Héctor Puppo.

La Plata, marzo de 2019

Idurre: En el año 1972 se hace la exposición de *Fotografía Tridimensional* en el CAyC donde Jorge y Ramón exponen. Mas allá de una lista de artistas y un escrito no hay documentación. No sé qué piezas se expusieron. Se cuál fue la de Luis Pazos, pero no sé cuáles fueron las vuestras.

Jorge: La mía era un piso de fotogramas y dos espejos en “v” en cada punta. Cuando tú mirabas se llenaba todo el espacio de formas, el espacio que circundaba eso. [...]

Ramón: Esa exposición de alguna manera tuvo que ver con que se iniciara... eso se lo debo a Juan Carlos Romero. Yo estaba trabajando antes de esa exposición para la galería Lirolay. Viene Romero a mi casa y yo estaba experimentando con plegamientos y con fotogramas y había hecho como una especie de esculturas que se expusieron en Lirolay. Romero después participo en el Grupo de los Trece en el CAyC y seguramente ha gestionado armar *Fotografía tridimensional* e invitaron a unos cuantos.

Idurre: ¿Te refieres a la muestra *Fotografía Nueva Imagen*?

Ramón: En lo que se refiere a mi [planteaba] ganar el espacio saliendo de la planimetría, plegando y haciendo formas con eso. Entonces en el CAyC lo que expongo es una obra que son una especie de prismas que están unidos unos con otros en una cosa colgada.

Idurre: ¿Dónde aprendisteis fotografía? ¿Cómo empezasteis a trabajar en fotografía?

Ramón: Teníamos un grupo en la casa de Puppo.

Jorge: En realidad éramos pintores.

Ramón: Se empieza a experimentar con la fotografía.

Jorge: Y entonces nos reventaron los fotógrafos, nos reventaron la paciencia. Y entonces decidimos hacer una anti-cosa porque los fotógrafos venían todos de los fotoclubes.

Idurre: ¿Nunca participaron en un fotoclub?

Jorge: ¡Nooo! [...] En esa época decíamos: no hay nada más aburrido que una exposición de fotografía.

Ramón: Yo lo que empiezo a investigar es cuándo irrumpe la fotografía en la plástica, que es con los dadaístas. Los dadaístas dan dos vertientes, por un lado, con los rayogramas o los shadowgramas, la vertiente abstracta, digamos, y, por otro lado, inventan el collage fotográfico, que sobre todo lo desarrolla el dadaísmo berlinés, Grosz, Heartfield. Yo trabajo dentro de esa doble línea también. Por un lado, el fotograma con fotografía abstracta, y por otro, el collage fotográfico. Entonces en la revista *Fotovisión*, que seguramente fue subvencionada por Glusberg (salieron pocos números) pero ahí publiqué una serie de artículos y eran dadaísmo y fotografía, con las dos vertientes. Después cómo toma eso László Moholy-Nagy en la Bauhaus que son fotogramas, pero aparte, también hace una especie de collage porque también pone figuras, formas geométricas... utiliza la fotografía de otra manera. Además, él dice que la fotografía es muy buena para educar el ojo. Es decir, la fotografía lo desarrollan sus libros *Vision in motion*, *La nueva visión*... Plantea la luz como un elemento. [...] Pero nosotros un poco la base que teníamos era, por un lado, todos los ismos de principios del siglo XX, el arte moderno, todo el cambio que hubo después del impresionismo y los aportes que vienen con los rusos, y por otro, la Bauhaus. László Moholy-Nagy fue un tipo muy importante. Entonces nuestro ser tiene un poco ese antecedente, por lo menos en lo que a mí respecta.

Jorge: Todos éramos bahausianos. [...] Tengo una carta de Herbert Bayer. Estaba en un instituto de diseño de arte y nos comunicábamos con ellos. Estaban encantados de que se formara algo aquí, en América del Sur y fueron muy atentos. Pensamos que no nos iban a dar bolilla, pero sí. [...] Por un lado la vanguardia del cuarenta y cinco aquí, y, por otro lado, la corriente europea. Eso fue un poco nuestra posición en contra del muralismo mexicano.

Ramón: Él es un gran introductor de todas esas tendencias con el arte concreto. [...] estaba Tomás Maldonado.

Jorge: Y el uruguayo Rothfuss y Carmelo Arden Quin.

Ramón: Los madí. [...]

Jorge: Hicimos una muestra que se llamó Palos a los críticos.

Ramón: ¿No, era *Fotografía*... ¿*fotografía*?

Jorge: La tapa del afiche era un militar sacando una cámara de esas viejas.

Ramón: Medio británico, era un grabado británico.

Idurre: ¿Esa exposición se presentó en Lirolay también?

Ramón: No, esa la hicimos en La Plata, en el Centro Cultural San Martín. [...] Estamos hablando entre los años 70, 71, 72. Parte de la lucha era el rechazo que había a que la fotografía se metiera en el arte, era una cosa que no se podía ver, cuando ya hacía años que ya estaba con los dadaístas. [...] Nosotros teníamos ese problema, todo el rechazo del entorno plástico. Por eso en ese afiche era darle palos a los que no aceptaban esa tecnología. [...]

Jorge: Otro tema nuestro con la fotografía es el azar y el caos. Eran dos temas nuestros que nos preocuparon. Sobre todo, yo mucho tiempo trabajé en la enseñanza, el diseño sin lápiz. [...] Era un mundo nuevo para el mundo creativo y pasaba lo siguiente: el arte, la búsqueda creativa era la elección de lo que vos hacías, muchas cosas eran desechables, pero aprendías a seleccionar formas. Después Herbert Bayer me mandó alrededor de cincuenta trabajos de él y eso posibilitó todo un desarrollo. También estaba Makarius.

Idurre: Ayer vi la exposición de fotografía moderna que tienen en Malba y había unas obras muy interesantes de Makarius. ¿De toda esa generación anterior, él era el más experimental? Entonces, ¿trabajaron con él?

Jorge: Yo trabajé. Él estuvo un tiempo conmigo como directores de arte, yo tenía un local ahí en las galerías. Él fue importante. La obra de él ha de haber sido de la más vanguardista de Buenos Aires de antes que nosotros.

Idurre: ¿Y él no rechazaba el trabajo que hacíais?

Jorge: No, al contrario. Él estaba muy contento de que seguíamos con una serie de cosas nuevas, “nuevas” que él ya había experimentado. Fue muy interesante esa experiencia. Yo trabajé tres o cuatro años y él debe haber trabajado menos de un año conmigo. El tema eran grupos de publicistas y gente de arte. [...] Esto era un poco encima de lo que ellos habían aprendido. [...] Al principio, a ellos no les gustaba mucho porque los sacábamos de sus métodos de trabajo, pero empezaban a ver después cosas diferentes. Eso me posibilitó elegir a un grupo de diez de entre doscientos, que hicimos un departamento de diseño de IDA. Ahí fue cuando empezó nuestra relación. Eso fue en Buenos Aires, arriba de lo que se llamaba Plaza de la Paz. [...]

Ramón: Eso me hace recordar a la Bauhaus donde entra la fotografía como un elemento de algo, como Moholy-Nagy lo plantea para educar la visión. [...] La fotografía como un elemento educador importante para la percepción. Dentro del diseño es muy importante una disciplina así. [...] Una de las cosas que uno descubre haciendo fotogramas es que arriba a resultados que no son totalmente controlados por la razón, entonces uno opera ahí como un descubridor de algo. Es decir, la función del artista es encuadrar algo que se produjo por medio del azar si se quiere, [...] es otra manera de abordar la producción de formas. No es absolutamente controlable por la razón, que eso es lo que planteaban los dadaístas. [...] Por ejemplo, Christian Schad, Man Ray también de alguna manera, toda esa gente que usó la fotografía fue encontrando formas. De alguna manera son como objetos encontrados o ready mades.

Idurre: ¿En qué año trabajaste con Makarius?

Jorge: En el sesenta y cuatro.

Idurre: Te voy a enseñar algo que estaba en la exposición de Malba de Makarius. [...] Esto es del año cincuenta y siete, un fotograma. Y este otro también.

Jorge: Makarius era verdaderamente interesante. [...]

Idurre: Estaba mirando la lista de artistas que participaron en *Fotografía tridimensional* y lo que a mí me parece interesante es que hubo muchos que no trabajaban realmente fotografía, y otros, eran parte de los grupos fotográficos experimentales. Incluía además artistas de afuera.

Ramón: Glusberg, que era el dueño de esto, hasta entonces no había hecho nunca una exposición con argentinos. El vio coincidente que habían hecho una experiencia en Nueva York, creo que fue, o no sé dónde. En Estados Unidos creo que era. Y ahí da todos los nombres. Pero él no se animó a hacer totalmente lo mismo, entonces, en un lugar del CAyC puso a estos que él tenía, que eran pequeñas obras, fotos pequeñas.

Idurre: Sí, está Warhol, Kapraw [...]

Luis: La obra que mostró Zabala fue *Esto no es una fotografía*.

Idurre: En la lista aparece Zabala junto a Juan Bercheretche.

Luis: Si, es un arquitecto, socio de Zabala. [...]

Idurre: Lo que no se es que mostró Juan Carlos Romero, ¿se acuerdan?

Luis: Tendría que haber sido la palabra “violencia”.

Idurre: Pero esto era una exposición de foto.

Ramón: En alguna muestra que hemos tenido con él en La Plata, él usaba fotocopias, por ejemplo. Usaba mucho las fotocopias, tipo xerox, con ese agrisado. Hay una de él que no se si es como un tren, que lo repite porque Romero repetía la misma imagen.

Idurre: Pero Romero también hacia los señalamientos, entonces ¿puede haber sido una pieza de señalamientos con fotografías?

Ramón: La desgracia es que fueron todos grupos fotográficos en *Fotografía tridimensional* y el material de documentación es casi como que no existe. Como que nadie llevó una cámara para sacar.

Idurre: Nadie documentó la exposición.

Jorge: Un desastre. [...]

Idurre: Romero pudo haber hecho una de sus cartografías.

Ramón: No me acuerdo qué propuesta tridimensional pudo haber hecho ahí. [...] Romero es un personaje muy importante dentro de lo conceptual. [...] Se hizo una exposición de él con la palabra violencia, que eso por supuesto tiene que ver con nuestra historia tremenda y todo lo que está pasando. De alguna manera, estamos sufriendo una violencia de otro orden con la caterva esta que está gobernando. Hace poco estuve en un homenaje de las naciones y planteé eso, que Romero había dejado una cosa muy importante clavado en el espacio que era la palabra violencia. Terror también. Él trabajaba mucho ese tipo de cosas. [...] Romero de alguna manera integró nuestro grupo por un tiempo y fue importante en todas estas cosas, sobre todo a mí me parece que él impulsa la muestra de *Fotografía tridimensional*. Yo supongo que, a partir de nuestra experiencia de Lirolay, lo que yo planteé allí, lo han llevado y lo han desarrollado porque fue inmediatamente posterior.

Idurre: ¿Y qué mostraste tú en Lirolay?

Ramón: Eran unas cosas, unos cuerpos plegados. Siempre eran unos planos en el espacio. Después lo que sucedió, que eso lo desarrollan algunas teóricas como Rueda, la ex mujer de Puppo, que es directora del museo, que lo que proponía el CEV y las vanguardias que había acá, con la dictadura militar quedan interrumpidas. [...] Porque acá hay otro problema, que no me quiero olvidar, que es el de sistema que lo desarrolla todo un grupo, más en la plástica, Jorge con otros, con un grupo grande, hacen una exposición que se llama *Sistemas*. Con lo cual las obras no eran únicas, sino que estaban conformadas con partes que se recombinaban. La idea era tener todo un criterio de que el público pudiera integrarse manipulando estas obras. Solo que en la obra que yo planteo en el CAYC tiene que ver con un sistema porque son obras plegables, de manera en que, cuando lo pliegas, se van generando distintas cosas. Tiene un dinamismo en la obra.

Idurre: ¿Las pensaste para que el público pudiese tocarlas?

Ramón: De hecho, estaban colgadas ahí, podían ser desplegadas. Algunas las pusieron después en algún interior y no volvieron nunca, las perdimos directamente. [...]

Operábamos en un momento jodido de dictadura [...] lo del mail art es también interesante porque iba a un circuito que era internacional. De alguna manera era lo que se podía decir desde acá. Entonces muchas obras iban por correo.

Idurre: ¿Y a quien se las mandabas tú?

Ramón: A otros artistas. Se hacían copias y mandabas a varios. Entonces era todo un circuito. Después, de alguna manera, esto lo tomaron en Brasil. Los brasileños trabajaban mucho en mail art o poesía visual. [...] Entonces en el museo de arte contemporáneo de Sao Paulo yo participé en dos cosas ahí. [...] A mí me pasó lo siguiente: estamos hablando de añazos atrás, del setenta y pico, y de repente, hace un año o dos, me encuentro que lo que yo había enviado hacía como cuarenta años, habían hecho una exposición de nuevo con el material porque era una colección de Walter Zagnini y los brasileños lo habían conservado. Yo pensé que lo habían tirado a la basura. Me encontré que habían hecho una muestra que había durado como dos años puesta. Yo había mandado, me acuerdo de que era una huella y tenía un ojo incluido y un signo de admiración. Integraba parte de un texto porque yo trabajo también novela con imagen y texto. [...] Me encontré con esa sorpresa que era lo que nos pasó también, porque ¡ojo! que no hace mucho, la exposición de La Plata que se hizo en Recoleta ¿te acordás? [...] Hay cosas que vienen del pasado y

reaparecen. [...] La función que completa el teórico rescatando momentos del pasado porque lo que desarrolla la mujer de Puppo, Mercedes Reitano, plantea como que nosotros, el proyecto de La Plata, queda interrumpido por la dictadura militar, queda un segmento entre paréntesis. [...] Tenía que ver con el sistema económico, pero tenía que ver con el sistema como un procedimiento en la obra, el dinamismo en la obra. Era una generación que tenía una ideología de cambio, entonces, hay que verlo dentro de ese contexto, contextualizar nuestra producción. Lo que se proponía, que es lo que se propone con el arte concreto, con todo eso, con el diseño, lo que está diciendo es cómo reorganizar una sociedad posible, una utopía. Eso queda interrumpido. En el caso mío, cuando se produce la dictadura militar me meto en la cuestión del mail art y trabajo el collage fotográfico como usaban Grosz y [¿?] cuando la situación política es muy jodida. Los collages y lo que estoy usando actualmente contra el sistema que tenemos integrado acá, el neoliberalismo entre comillas, porque ni siquiera es eso, uso el collage contra eso. Es decir, que los dadaístas plantean decir con la imagen lo que no se puede decir con la palabra. El arte teniendo que ver con la sociedad, teniendo que ver con muchas cosas, directa e indirectamente. A veces con nivel político, a veces con nivel de propuesta, es decir, entre lo que diría Arnold Hauser, entre la expresa crisis o lo constructivo. Él dice el movimiento dada y el surrealismo son expresa crisis. [...]

Idurre: ¿Y María Arana?

Jorge: Ella fue mi mujer bastante tiempo.

Idurre: ¿Ella produjo mucha obra?

Jorge: No, muy poca.

Idurre: ¿Por qué dejó de hacer?

Jorge: La llamó la literatura. Resolvió dedicarse a una cosa y dejó totalmente la plástica.

Idurre: Porque no había muchas mujeres participando en los grupos, por eso pregunto por ella.

Jorge: ¡Claro! María era una persona interesante. Desarrolló un poco la parte de fotogramas que le interesó bastante. Era un tema profundo para desarrollar. Yo tengo algunos trabajos de ella. En realidad, no se si no tengo todos porque no son tantos. Aunque en alguna muestra algo desapareció, que eran trabajos más grandes. Tuvimos la mala suerte de que un camioncito de montoneros o no

sé qué grupo era, se les ocurrió que teníamos que juntar en el camioncito un montón de obras y pidieron a todos. Yo participé con seis obras. El camión recorría la provincia de Buenos Aires. Se abría y era una exposición. La cuestión es que las obras desaparecieron. No volvieron nunca más. El camión también desapareció. Son todas esas historias

Ramón: latinoamericanas.

Luis: Son secundarias, pero tienen que ver con la historia del arte.

Ramón: Fue una performance.

Luis: Hoy sería eso. [...]

Idurre: ¿Dónde aprendieron a hacer fotogramas?

Ramón: Yo te puedo contar mi experiencia. [...] Un personaje importante dentro de ese momento cuando iniciamos estas cosas es Roberto Rollié, que después fue decano de Bellas Artes. Yo estudié en Bellas Artes y él trabajó allí también. Lo que yo recuerdo, y yo era más chico que ellos, que eso estaba en la casa de Puppo, el muchacho que falta. Él tenía como un taller allí y, entonces, nos reuníamos allí. Yo iba a ver lo que hacían los más grandes. Rollié me parece que apareció con una cámara y se decidió armar un laboratorio. La primera ampliadora era un proyector. El proyector grande lo llevó Chaves. Chaves era otro muchacho, pero no participó directamente, pero llevó un proyector que era una cosa monstruosa. [...]

Nuestras primeras obras son con ese aparato. De ahí sale la fotografía sin cámara directamente. Como el tema es interponer ante el papel sensible objetos que, por su opacidad, por su transparencia, de pronto dejan una huella. Así empezamos nosotros. Yo me acuerdo de Rollié cortar rodajas de naranja y ponerlas en el porta-objetivo monstruoso que tenía y copiar eso. Yo me acuerdo de eso, como de pronto empezar a explorar un mundo a partir de cosas que no son precisamente a partir de una cámara, sino precisamente con objetos a partir de una proyección. [...] Por ejemplo, yo trabajé mucho con nylon. Tiraba gotas de tinta y hacia plegados, eso lo ponía en el porta-objetivo como negativo y se imprimía. Esa es la experiencia que nosotros tenemos en fotografía, que es fundamental, porque al interponer entre el papel sensible la luz, sale la huella de la luz. Eso era lo que hacían los dadaístas. Trabajaban con recortes, papeles que interponían

directamente. Lo que ha hecho Christian Schad, Man Ray. Él tiene todo un libro de este tipo de obra.

Idurre: ¿Y tú como conocías esos trabajos? ¿A través de revistas de fotografía?

Ramón: Hay que tener en cuenta que estábamos en una etapa en que no había ni internet, era un mundo muy limitado. La información que llegaba a través de revistas. Había una revista que se llamaba *Nueva Visión* que era muy importante, que no sé si tenía que ver Tomás Maldonado. La anterior había sido *Arturo*. [...] *Nueva Visión* muy importante porque de pronto publicaron libros también. Ahí publican *La nueva visión* de Gropius y hace una reseña de un artista que habla de la nueva visión de Moholy-Nagy que también la publica *Nueva Visión*. Para nosotros es una bibliografía muy importante. Él [Jorge] de pronto lo que hace por esa época es que entrevista a Villalba, que era un concreto. Y a vos te pegó bien.

Jorge: Lo que pasa es que era un tema ideológico. [...] Antes de que Ramón llegase, nosotros tuvimos lo que se llamó Taller de la Calle 72. Éramos un grupo que, en parte, habíamos desistido de la escuela de bellas artes y ahí hicimos una cosa experimental. Había gente que trabajaba naturalezas muerta, Rayo [Héctor Puppo], por ejemplo, con Hugo y con Gonzalo, hacían una naturaleza en toda una pared y cada uno tomaba un pedazo. Yo con este tema de Villalba, fuimos a ver a todos los concretos, es decir, a Manuel Álvarez, Miguel Ocampo, Lidy Prati... Yo tomé una afinidad con el tema. Me interesó mucho y el tema salía como políticamente interesante. Entonces me dediqué a eso prácticamente de entrada.

Ramón: Chaves fue el introductor de eso en La Plata.

Jorge: [Hugo de] Marziani también hacia cosas de Vasarely. Después el tema espacial de la gráfica, mucho desarrollo hicimos. El grupo despreciaba exponer. No expuso nunca. Es más, te diré que las obras las quemaban en una vía del tren, y nos fuimos radicalizando cada vez más, en el sentido que fuimos muy ortodoxos. Bueno, había distintas cosas que estudiábamos. Estudiando mucho a Torres García, Moholy-Nagy, Maldonado... Todos los tipos que, no sé si te resulte interesante esto. Después el grupo se transformó en Visión Integral y ahí intervinieron otros tipos. Hubo alguien de fotografía que intervino, Viveros.

Ramón: ¿no vino [Kenneth] Kemble en algún momento?

Jorge: Nicolás Jiménez, que era un tipo de Mar de Plata. Sobre todo, era un traductor interesante y escritor. Tradujo muchos textos de los rusos, Pevsner y Gabo. Bueno, hubo distintas cosas. Me acuerdo de mucho material que lo hacíamos por circulación interna.

Ramón: Ahí estaba *La carta a Kalivoda*.

Jorge: Éramos casi un grupo religioso. Me acuerdo de Manolo López Blanco.

Ramón: Un teórico importante.

Jorge: Nosotros poníamos un cuadrado y decía: se adelanta, se atrasa. Ustedes ven cosas que yo nunca podría ver.

Ramón: Sin embargo, Manuel López Blanco fue un teórico que estuvo en La Plata, en Bellas Artes, que tenía una cátedra. Tenía un libro importante.

Jorge: Sobre la estética.

Ramón: El tema que llamó la atención, muy importante, es el fenómeno artístico de la obra y el público como toda una unidad. Porque en la historia del arte, en general, siempre se consideraba al artista y la obra y se ignoraba a lo que le da el contexto, que en alguna forma era involucrando al público allí. Porque si uno produce algo es por la época también. Estás en un contexto, no te puedes ir mucho más allá. Entonces Manuel López Blanco, que había ido al taller algunas veces a hablar. Era muy amigo de Rollié. Entonces lo que se fue conformando de alguna forma en el grupo, era, por un lado, el quehacer concreto, la praxis concreta, pero también había cierto nivel que venía de Rollié, que venía a través de López Blanco porque eran muy amigos. Toda una postura política e ideológica de ese momento. Entonces no era considerar el arte como una cosa misteriosa que venía de quien sabe qué inspiración, sino que Manuel López Blanco, desde un punto de vista marxista que él tenía, planteaba que el arte, que la obra, era producto de un trabajo concretamente. Después mediaba entre la obra y el público todo un proceso de comunicación y obviamente se completaba la obra. Obviamente es así, pero a veces no se tiene bien en claro y se mistifica mucho el proceso creativo. En realidad, había que desmitificar el proceso creativo, que es un caso de trabajo no alienado particular, pero es un proceso de trabajo en sí, que todo proceso de trabajo tiene un proceso de ideación, de implementar toda una técnica y trabajar sobre una materia y concretar un objeto determinado. Ahora bien, ese objeto puede entrar en contacto con el público a través de

un proceso de comunicación, ya sea exponiéndolo o todo eso. Entonces el asunto era, no solamente producir formas y objetos, sino también un debate sobre todas estas cuestiones teóricas. Entonces López Blanco tenía importancia. Rollié también era bastante teórico.

Idurre: ¿Rollié que tipo de trabajo hacía?

Ramón: Él tuvo cierto momento en que trabajó cierta abstracción.

Jorge: Al principio era un muralista. Después se hizo abstracto. Después se hizo nada [risas]

Ramón: Después lo que pasó es que se cambió al peronismo. Fue decano de la facultad de Bellas Artes, junto con Moneta, Sanata... después se metió en el peronismo y acabó haciendo toda una figuración. Me acuerdo de cuadros de él que exaltaba ciertos personajes que eran de la historia argentina, Rosas...

Jorge: Además, en el mejor estilo bellas artes. [...]

Idurre: Pero él aparece como parte de los grupos experimentales de fotografía.

Ramón: Al principio sí.

Idurre: ¿Hizo algo de foto también?

Ramón: Sí, sí. Él participó junto con Manzoni. Hizo un trabajo que era la cara de Rollié adentro de una cosa. La cara de ese cuadrado era la de Rollié. De pronto había personajes que aportaron a esta cuestión. De pronto venía gente de Buenos Aires, como en el caso de Romero. Después yo me acuerdo de haber ido a lugares donde apareció Kemble.

Idurre: ¿Kemble escribió para el catálogo de la exposición?

Ramón: Kemble no.

Jorge: Bueno, esa es nuestra historia.

Ramón: Desgraciadamente todo eso se cortó a partir de la dictadura militar.

[llega Héctor Puppo]

Idurre: Estábamos hablando de Roberto Rollié y Manuel López Blanco.

Ramón: Todo esto que estamos hablando tiene que ver con un espacio físico que él [Hector Puppo] generosamente ofreció, fue el taller. Entonces yo estaba contando sobre los inicios del fotograma, y si mal no recuerdo, uno de los que vino fue Rollié con cámara fotográfica.

Héctor: El asunto fue el siguiente: yo estaba estudiando cine, primer año, y ahí estuve con Jorge, Luján [...] En ese momento tenía un compañero que se llamaba, era misionero, Viveros. Él me dijo: “yo tengo una ampliadora, ¿quieres que la llevemos para hacer pruebas? Bueno”. Como yo tenía el lugar la traje, que era una caja de Canale, de esas galletitas, cuadrada, con un lente. La trajimos y empezamos a hacer experimentación. Después, al tiempo, vino Rollié. Él trajo la ampliadora. Él era fotógrafo.

Ramón: A los alumnos le hacía una cámara con una lata de Nido.

Héctor: Esa primera lata estuvo ahí y con esa hicimos las primeras experimentaciones. Compramos papel. [...]

Idurre: ¿De qué año estamos hablando?

Héctor: Sesenta y tanto. Sería sesenta y uno, sesenta y dos. [...] Usábamos el taller. Todo eso que lo habíamos hecho con un arquitecto pariente de él, que había quedado como un galpón atrás que se cerró y se usó de cuarto de fotografía y hacíamos las experiencias ahí. Usábamos hojas de tallo, cortábamos calas, proyectábamos con elementos... Todas las pruebas eran así. A Viveros le hicimos una exposición de las cosas que trajo porque él sacaba cosas, él trabajaba en las misiones, en los obradores. [...]

Silvia: ¿Y quién más estaba? ¿El que hacía videos que se murió? ¿Cesar Otero Manzini?

Héctor: Cesar Otero Manzini participó en lo que hicieron con ellos en *Señores pasen y vean*. Yo lo conocía de antes pero no habíamos trabajado. Él hizo esas fotos y después algunas producciones de esas las hicimos en el estudio. Por ejemplo, la que está él y Jorge en el cochecito. Era el cochecito de Jorge, el nene más chiquito. Que entonces yo le saqué la foto, están ahí en el taller. [...] Era para promocionar *Señores pasen y vean*.

Luis: Le pusimos un nombre clásico: “Madre e hijo”. Jorge vestido con chaleco y yo de alumno. [...]

Héctor: Esas fueron las primeras cosas en la que trabajamos, sacando lo que se sacaba. Era todo muy experimental, todo eran experimentos. Incluso la misma pintura, lo que hacíamos no eran pinturas sino estudios. Nosotros nos considerábamos trabajadores, nunca como pintores. No era pintura. Era experiencia de color para el día de mañana estudiar la forma y colores, pero no era una cosa para exponer, jamás se pensó en exponer [...] Y después se trabajaba en diseño, con formas. Ahí salió la silla [¿usonian?], que construimos todos los muebles del estudio con diseño de él. Yo trabajaba con estructuras de yeso, con formas romboideas que me ayudaba mi abuelo. Mi abuelo era escultor y hacíamos formas, que primero era un diseño en papel y se llevaban a yeso. Era muy experimental. Además, trabajábamos en madera porque yo dije de él, cuando había venido de Europa, que los chicos en Noruega, Suecia y Finlandia, en la primaria trabajaban mucho con la madera. Entonces, El negro trajo madera, Chaves, y hacíamos unas fuentes con un diseño muy limpio. Se hacían cosas así, pero era todo experimentación. [...] Había atrás una política que pensaba que eso iba a llevar a un nuevo lenguaje más universal, y ese lenguaje servía para comunicarnos y para hacer objetos, para que la vida, la gente común, tuviera acceso a formas más puras, más bellas, que pensábamos que eran las formas más puras. [...]

Jorge: En el ambiente había un grupo que se llamaba el Grupo Si. Era fuerte en ese momento, Alejandro Puente, y exponían por todos lados. [...]

Ramón: Una de las características que nos abarcan a todos es el desprecio por la obra. Es decir, que no hemos conservado mucha obra. [...] A veces es mejor el silencio. [...]

Héctor: Yo en el año sesenta y cuatro hice una muestra de fotogramas aquí en La Plata con quince o veinte [obras] ya grandes. Y después con Jorge nos juntamos porque trabajamos en publicidad y usamos muchos de esos fotogramas como imágenes visuales para publicidad, que está el fotograma y poníamos textos. Para la Universidad Católica.

Jorge: Hicimos una serie de afiches. [...] Y yo que trabajé para un laboratorio, [¿Gech?], un laboratorio, con sistemas de envases y algunos folletos con fotogramas.

Héctor: Hicimos otro también juntos en el año sesenta cuando estabas con el Arrayán para un laboratorio. Usamos como la piel dérmica con uno de los fotogramas. Ya la aplicación al campo del diseño.

Idurre: Me interesa también la inserción de la fotografía dentro del CAyC y después he estado revisando Colombia, lo que pasa en la Bienal de Coltejer, en Medellín porque ahí también está involucrado Glusberg. Y cuál es el impacto que eso tiene. Ginzburg realiza la pieza de la piedra y se genera un gran escándalo. Eso provoca un impacto que se refleja en la prensa con las opiniones de Gómez Sicre y Marta Traba en contra del arte conceptual. Pero tiene un impacto, y hay una producción de arte conceptual que es más tardía que acá y después, como conclusión final, lo que hago es revisar el coloquio de fotografía latinoamericana, el primero, que se hace en México en el año setenta y nueve, y cómo la mayoría son fotógrafos tradicionales documentalistas pero ya se están insertando otro tipo de fotografías que son conceptuales, y de cómo finalmente se inserta este tipo de fotografías dentro del ambiente más tradicional. Porque existen todo el rato dos mundos paralelos.

Jorge: Yo tengo algo que te va a venir bien, lo de los grupos de fotografía con las comisiones. Son grupos formados por distintos tipos de fotografía. Eso lo público *Fotografía Universal*, me parece, y es previa a las muestras que hicimos en Lirolay, me parece. Están las comisiones que creo que son cinco o seis, entre las cuales está nuestra comisión que es la cuatro, y están los fotógrafos de fotoclubes, están todos. [...]

Ramón: Todo esto que estábamos hablando, el arte puesto al diseño, la experimentación... queda interrumpido con la dictadura militar de alguna manera, se disuelve un poco todo. Ella [Mercedes Reitano] y Rueda retoman un poco todo como un segmento interrumpido que hay allí. Yo tomé un poco esos textos de Rueda, de Mercedes, en lo que atañe a toda esta cuestión de los planteos relacionados con este grupo. Así que hay un movimiento teórico de alguna manera con estas dos mujeres. Rossi que se interesó por la fotografía tridimensional. Ella estaba interesada por lo tridimensional en un momento determinado. [...] Y toma lo de CAyC, lo que escribe Glusberg para la fotografía esa, lo que se recopiló de esas muestras en *Fotografía Universal*, *Fotovisión* y *Fotomundo*. De alguna manera, las revistas especializadas del momento se hicieron eco. En *Fotografía Universal* trabajaba este muchacho que también participó con el grupo en la muestra, Andrés Giménez. Andrés Giménez también participó en una revista que era de un gremio, en *Konnex*? [...] Andrés Giménez era diseñador en *Fotografía Universal* y de pronto era el contacto para que nos publicaran cosas ahí. Andrés Giménez impulsó bastante difundiéndonos en otras revistas. [...]

Héctor: Te mando el material o te lo acerco. Tengo los fotogramas, el folleto que se hizo de la primera muestra, los afiches que se hacían para la muestra y los afiches que hacíamos con los fotogramas en el año sesenta y pico. [...] Yo tengo el catálogo que se hizo de la muestra en el año sesenta y pico en el que escribió Almeida Curt. Almeida Curt era el abuelo de Joaquín Almeida con el que estuviste hablando hoy. [...] Almeida era profesor de arquitectura en Mar de Plata donde yo después me enganché y me hizo el prólogo de la muestra, esa que se hizo en La Plata.

Jorge: ¿Te acuerdas que fuimos a ver a Almeida porque se había creado la facultad de diseño? Fuimos a hablar porque llevamos las cosas, éramos como tres o cuatro. Y cuando terminamos dijo: ¡pero ustedes no pueden ser alumnos de acá! Tienen que ser profesores.

Ramón: ¿Te acordás que Maldonado hacía una crítica? Que los institutos de diseño estuvieran en las facultades de bellas artes porque no tenían nada que ver y un día fue Maldonado a Bellas Artes dio una conferencia ahí.

Jorge: Yo la publiqué. [...]

Ramón: También *La carta a Kalivoda* de Moholy-Nagy, que esa es importante porque hace todo un planteo de la luz como plástica y me acuerdo que la crítica era que el diseño no era la solución de la escuela de bellas artes. [...] El diseño no tiene nada que ver, es otra cuestión aparte, que esa sería una crítica al Bauhaus de alguna manera porque la Bauhaus andaba con eso, con el arte integrado.

Héctor: Lo que pasa es que cuando yo estuve en Ulm ya habían pasado muchos años. [...]

Ramón: Un dato artístico de este señor [Héctor] en Europa dibujaba en el asfalto con tiza de color.

Héctor: En Suecia, en Noruega, en Dinamarca mucho. [...] Eso en el año cincuenta y nueve [...]. Se hacían cosas de Gauguin, pero después empezamos a hacer obras nuestras, de gauchescas [...]. Después estuve con Maldonado, en la casa de él en Ulm. Era una época que estaba de vacaciones y estábamos hablando del arte, de lo que hacía él y lo que nosotros habíamos seguido experimentando. Le interesó. Yo estaba en un albergue y me dijo venite acá. Fue muy piola. Muy piola la charla, todo. En ese momento era un intelectual importante [...] Él decía en ese momento: si hay tres libros importantes y desaparecen, uno está en París, uno está en Nueva York y uno en Buenos Aires. ¿Y cómo puede ser? Que yo me vengo aquí desde La Plata, y hablo de Ulm, y nadie

entiende nada ¿me habré confundido? ¿Me habrán dicho mal? Porque uno leía en los libros. Me habrán informado mal. Nadie sabía nada. Vas a la escuela de arte y Ulm era como si no existiera, ¿qué es eso? Me decían. Yo le decía él [Tomás Maldonado] y él me dijo que el conocimiento que tenemos en Buenos Aires es mayor que el de Europa. Todo lo tenés acá. Fíjate que él fue de acá y fue director y no era universitario. No estudió arquitectura, no estudió nada. En ese momento no había cuando él se fue a Europa y llega y acaba siendo director de la escuela de diseño más importante del mundo. Él tiene una polémica con Gropius, desplaza a Max Bill. Pero fíjate lo que era Argentina, según él, en ese momento de conocimiento. Acá en La Plata estudiando sabíamos de Ulm, de esto y lo otro, y vas allá, al centro de Europa, estás en Alemania, en Múnich y los tipos en la escuela de arte no saben que está Ulm y otras cosas y te miraban raro. Me decía que Berlín tarda mucho en cambiar y que nosotros que estábamos en bellas artes, que rompíamos todo, con las nuevas formas, y los tipos estaban dibujando naturalezas muertas, y acá, para nosotros, eso ya no existía más. Lo habíamos ya desechado. Fíjate, yo con diecisiete años que aparecí ahí ya era abstracto y los tipos que estaban en los últimos años hacían naturalezas muertas. Una cosa es que te lo digan y otra cuando vas y te enfrentas a eso. ¿Cómo es esto? Y él me explico cómo era, que la cantidad de conocimiento que había acá que era brutal, que todo lo que pasaba lo tenías acá. [...] Fíjate que yo traje material de allá, de Alemania. No había nada en español y lo traducíamos. Yo traducía algo de alemán más o menos, de *Forma*, del libro de Moholy-Nagy y otros. Acá no existían en castellano y hacíamos un esfuerzo de entenderlo.

Ramón: Esa era la discusión del momento en que tenemos este grupo. No es la información que vos tenés ahora en internet es increíble, te metés en un sistema de conocimientos fantástico. ¿Te imaginas todo lo que podés hacer ahora? Es increíble. Antes dependíamos de una revista, de un libro, de alguien que te informe.

Jorge: Había una librería en Buenos Aires, *Concentra*. Había otra enfrente que traían todo el material para arquitectos.

Héctor: Había mucha información. Bueno, nosotros cuando estábamos en el año setenta con Luis en la bienal y fuimos a España, en España era un atraso infernal. Los tipos tenían que ir a Londres y otros lugares. Les decíamos cosas que se hacían acá como ejercicio y los tipos asombrados, ejercicios de escuela.

Luis: La exposición que hicimos fue oculta. En el año setenta y uno. El marqués de la Cruz de Malserán, que era el dueño de la galería, puso cortinas, todo oscuro, que desde la calle no se viera.

Héctor: Invitaron a los chicos por telegrama porque la exposición era de Muntadas. Cuando nos conoció dijo: quiero que hagan ustedes algo aquí, una exposición. [...] Necesitábamos un proyector, pasábamos cosas, imágenes, él [Luis] hizo un bodywork y yo hice una serie de señalamientos. Todos estaban asombrados.

Luis: Nosotros llamábamos bodywork pero en realidad era un striptease. Era una maravilla porque en el piso Rayo [Héctor] escribió césped, o en el techo estrella, no había nada, pero era eso.

Héctor: Darle otro significado a todas las cosas. Entonces los chicos estaban asombrados de cómo le cambias si le ponés otro nombre a todas las cosas a través de carteles. [...]

Luis: Después hubo una reunión posterior en el mismo año.

Héctor: Era una escuela de arte.

Luis: Uno que es famoso que nos odia, Simón Anso, porque somos artistas políticos. [...] y llega a decir en un momento dado que un conceptualista debe designar como aberrante lo que hacen los argentinos.

Héctor: Tiene un libro de arte hablando de todo esto impreso en España. [...]

Idurre: Pero volviendo a la foto ¿obras posteriores a los fotogramas hay algo relacionado con fotografía? Conozco lo que has hecho con Luis, pero ¿hay otras cosas?

Héctor: Básicamente es eso. [...]

Idurre: Como dices Luis, no es lo mismo una performance que una foto-performance, una performance que ha sido pensada para que sea fotografiada y en el que la fotografía tiene un componente dentro de la concepción de la obra más allá del registro. [...]

Héctor: Se hacía la performance y se registraba fotográficamente. De esas cosas tenemos muchas, pero todo de esa época. [...]

Idurre: Cuando entra Chispa Esteves, él es el que se encarga de la parte fotográfica, de la parte de documentación.

Luis: No exclusivamente.

Héctor: No porque él estuvo antes de que nosotros estuviésemos juntos porque en lo último que estuvo él fue en *Señores pasen y vean*. Después cuando trabajamos juntos las sacaba yo las fotos. Todo lo de la bienal y otras. Jorge sacó todas las fotos de *Pancartas*.

Luis: Que no era profesional para nada, se jugó. Salieron bien. [...]

Idurre: En una obra como *Señores y pasen y vean* que tiene un componente fotográfico fuerte.

Héctor: ¡Mucho! Todo es foto. Esas las sacó Esteves.

Idurre: ¿Hay alguna pieza posterior en que el componente de fotografía sea tan importante? [...]

Héctor: En el CAyC se hicieron varias cosas. *La cultura de la felicidad* era una cosa fotográfica, *El Secuestro* tenía un armado fotográfico. Después se hizo registro de fotografía de *Homo Sapiens* que es una secuencia fotográfica.

Idurre: ¿Y las fotos las tomabas tú?

Héctor: Sí. Algunas obras en el CAyC fueron fotográficas, *Que cese el odio* que la mandó Glusberg era fotográfica. Es un original con arena y después se hicieron fotos que estaban en la pared. [...]

Idurre: ¿Tu consideras que en *Señores pasen y vean* Chispa Esteves fue también coautor de la pieza? ¿o no?

Héctor: Yo no estaba en ese momento para verlo, pero no sé si intervenía, porque sacaron varias fotos, si en algún momento intervenía y decía: “pará, sácala acá o sacar esta cosa que queda mejor”. [...]

Luis: Es muy simple: La obra es el contenido, lo que la sostiene es nada más que eso, es un soporte. [...] Algunas obras desaparecieron, muchas, porque no teníamos donde ponerlas y hubo que quitarlas, pero hay otras que están ahí. [...] *Transformaciones en masa*, se hacen con gente. ¿Cuál es el planteo de ahí? Primero la imagen, segundo el significado de la imagen. En este caso era chicos de dieciocho años baleados y tirados en un patio, que extraordinariamente, era cuadrículado. De ahí se sacaron, no sé, cincuenta fotos. El fotógrafo firmó, pero la idea fue mía, la idea de la represión de jóvenes estudiantes mostrándose en formas militarizadas. Por eso está la “v”, el arco y la flecha, unos amontonados encima de otros. Yo la llamé *Transformaciones de masas en vivo* y

cada una tiene su título que tiene que ver en forma sutil o, en todo caso no demasiado directa, con lo que es. Por ejemplo, la “v” y la “p”, yo no la puse porque Perón vence sino porque era la marca más popular de la Argentina. [...] Esa obra yo le puse el fotógrafo Carlos Elizabal y él se fue con las fotos a España. Yo las mostré en España y le fue muy bien. Ahora, vamos a entender que es lo que participa en una performance: primero la idea que voy a hacer, segundo el material con que voy a hacer y tercero la durabilidad. Si es foto-performance o performance. Entonces, con todos esos elementos dominados, se plasma una idea, pero son varias cosas que intervienen. [...]

Héctor: En las fotos de las acciones interviene mucho el fotógrafo porque no es nada más sacar una cosa, sino como sacarla bien y el fotógrafo tiene que intervenir. [...]

Ramón: La foto como documentación o la foto integrando parte de la obra. Se crea una situación ambigua en la que se mezcla la obra con el registro.

Luis: No, pero yo para mi uno, la forma, lo que se quiere decir, la forma, fijate son todas distintas. [...]

Ramón: La clave es el armado, la producción de todo eso. Lo otro es registro [...]

Héctor: En la obra *Señores pasen y vean* que yo la he visto porque vimos el registro, con Chispa, y después cuando hacíamos los textos en la casa de Chispa, el material ya estaba hecho y realizado. Nunca vi sacar una foto.

Idurre: Es muy diferente el caso de *Volumen en Fotografía tridimensional* en la que Chispa es parte de la obra y está firmada por él. [...]

Héctor: Esta todo muy mezclado y muchas veces nos pasó que se introdujo el azar, tipo ¡qué genial! ¡Uy! Lo sacás y es parte de la obra y no estaba ni en los cálculos. [...]

Luis: Tenés que distinguir entre trabajo individual y trabajo colectivo.

Entrevista con Luis Pazos por videoconferencia

3 de marzo de 2023

Idurre: Quería preguntarte sobre la pieza Volumen que hiciste para *Fotografía tridimensional*, en la que llevas una fotografía de ti mismo en la camiseta y te llevan como una escultura.

Luis: Lo que proponemos es que yo soy un objeto, no tengo personalidad humana, es como llevar un tronco o un mármol. Una vez que me convierto en un objeto, viene el trabajo de colocarme, porque nos costó. Yo rígido absolutamente y me pusieron en una tarima y así quedó una foto que no era una foto.

Idurre: ¿Cuál era la obra? ¿el performance? Porque había una foto, la foto que tu tenías en tu camiseta pegada que era un retrato tuyo. Cuanto tu subes a la tarima conversas, ¿no?

Luis: No, me quedé rígido un tiempo.

Idurre: Yo leí que tú tenías una conversación con la fotografía de la camiseta, como si hablastes contigo mismo y con el público, pero ¿eso fue así?

Luis: La gente preguntó.

Idurre: ¿Y te acuerdas de que te preguntaron? ¿De qué hablabas?

Luis: Se discutió porqué era una especie de escultura parlante. Fue muy desconcertante el título de la muestra.

Idurre: ¿De quién fue la idea de hacer esa pieza? ¿entre Esteves y tú? ¿Te acuerdas cómo surgió la idea?

Luis: Un objeto novedoso fue lo primero que se planteó [...] No existía el concepto de fotografía tridimensional. Eso fue una creación de Glusberg y cada artista hizo lo que quiso.

Idurre: La idea de hacer una fotografía tridimensional fue para ti jugar con la noción de la escultura tradicional, pero rompiendo con el género al mismo tiempo.

Luis: Exacto, porque yo ya funcionaba con la hipótesis de que el cuerpo es la materia prima del arte. Entonces así hice *Transformaciones de masas en vivo*. Pero también otras cosas, hice El chamán. [...]

Idurre: Pero volviendo a la idea del uso de la fotografía, en *Señores pasen y vean*, ¿ahí fue la primera vez que usaste fotografía dentro de una pieza? Como parte de la obra están las diapositivas de las imágenes pasando.

Luis: 400 diapositivas que se pasaban simultáneamente con dos proyectores. Primero se armó un teatro de provincia, un teatrillo chiquitico, pobretón. Pusimos sillas. Muy inspirado en el campo profundo argentino [...]

Yo creo que la pregunta que más hace la gente es: ¿esto es arte? Un amigo mío venía de Europa, había ido con la mujer al Vaticano y cuando vio lo que hacíamos nosotros dijo: “a ustedes hay que quemar todo” porque no entienden, no hemos sido explícitos. Yo creo que hay que hacer pedagogía. [...]

Idurre: Volviendo a esa idea de la túnica que aparece desde el principio, porque en *Señores pasen y vean*, tú estás vestido con una túnica roja y con la cara pintada de verde. ¿Y qué hacías en ese performance que queda fotografiado y lo pasan con las diapositivas?

Luis: Iba al mar, al lago. Se hizo en Punta Lara, un lugar con algo parecido a una playa. Era una obra mística. Yo era un sacerdote que vive viajando sin parar, predicando una tabla de valores. Estaba en un bosque.

Idurre: Después Vigo criticó mucho esa obra, ¿no?

Luis: Nos mató.

Idurre: Yo encontré la reseña que hizo en donde dijo que era una fallida experiencia, un error poner las diapositivas porque le faltaba ritmo. ¿Qué te parece a ti lo que dijo? ¿Por qué le pareció tan mala la obra?

Luis: Porque nos habíamos separado. Hubo un problema serio. Fue una pavada.

Idurre: ¿Así que lo que dijo Vigo en su nota fue una especie de venganza?

Luis: Se sintió traicionado porque nos reunimos y él dijo se acabó, no va más el grupo. Yo me quedé helado y Luján Gutiérrez peor. Él dijo: yo soy el poeta del silencio a distancia y un poco nos invitó [a irnos] sin decirlo, no existe más el grupo, pero pueden existir las obras. Yo no quería que se rompiera la amistad porque en los pueblos chicos como este, la amistad es todo.

Yo en *Señores pasen y vean* me puse desnudo con una piel y la piel me la consiguieron, y la peluca me la consiguieron y cuando me hice un traje como los de John Lennon, saco amarillo con cuello Mao y pantalón verde de terciopelo, yo estaba haciendo lo contrario del pueblo, el silencio a distancia. Vigo me dijo, hay que renovar el lenguaje. ¡Qué bárbaro! Una cosa es decirlo y otra es hacerlo. Y cada uno pensó y yo tenía la confusión de que el lenguaje era todo. Todo, cada objeto, cada palabra, cada ruido. Y entonces dije, lo primero que hay que renovar, cambiar, es el concepto de galería. Liquidémoslo. Yo era un vago que cada noche pasaba tomando whiskey. Le dije al dueño, ¿no querés que hagamos una galería de tu boliche? Y aceptó. Yo estaba y Jorge coincidía conmigo, Puppò no estaba en ese momento. Pusimos música. Era invierno, regalamos bolsas de agua caliente.

Idurre: ¿Eran las *Fiestas*?

Luis: Sí, se sabía poco del happening. No hay que engañarse, Argentina no estaba muy avanzada. Menos mal que fue Masotta un día a Nueva York y trajo un libro hecho por él.

Idurre: ¿Tu conociste a Masotta? ¿En qué momento?

Luis: En 1969.

Idurre: ¿Fuiste a sus conferencias?

Luis: No, éramos un grupo cerrado, en realidad.

El Maestro, como llamábamos a Vigo, se enojó, no sé si por las ideologías diferentes. Además, lo de disfrazarse era el pecado original para Vigo. Claro, un señor con mucho talento, ¡mucho! Pero que de siete de la mañana a una de la tarde trabajaba en tribunales. Era de otra generación. Las diferencias empezaron a notarse un poco antes, pero en el número veinte de la revista Diagonal Cero, me dio a mí la tapa porque yo le planteé algo que no estuviera ligado a la palabra. Escribimos con Luján Gutiérrez “el arte es una industria dedicada a producir objetos de entretenimiento”. Era una fiesta, el día de la inauguración que se presentó la corneta la pasó mal el Maestro porque eran todo atorrantes, el nuevo galerista me pagó con whiskey. Entonces, era otro mundo ... Era todo muy lindo porque el espacio tenía un techo corredizo y Luján Gutiérrez trabajaba en la revista Gente como archivero y se había robado un montón de diapositivas de la época.

Idurre: ¿Las imágenes que proyectaron en la fiesta eran de las diapositivas de la revista? ¿Entonces ahí empezó la idea de usar diapositivas en una instalación como en *Señores pasen y vean*?

Luis: Si, pero con una diferencia, en *Señores pasen y vean* hubo más fotos. [...] Luján Gutiérrez el archivero quería ser director de cine y decidió dirigir *Señores pasen y vean*.

Idurre: ¿Cuál era el propósito de usar las diapositivas en la *Fiesta*?

Luis: Entretener.

Idurre: Así que es muy diferente a *Señores pasen y vean*.

Luis: *Señores pasen y vean* es más que una diapositiva. Hay actuación, hay dirección.

Idurre: ¿Pero por qué deciden hacer fotos en vez de hacer una película?

Luis: No nos animamos.

Idurre: Pero hicieron una película usando fotos, ¿no? Fotos fijas mostradas como una película.

Luis: Si, pero Vigo tenía razón, yo le reconozco que no tenía ritmo, pero estaba yo afuera con la piel y el pelo por los hombros, la chica medio desnuda también, los periodistas que vinieron porque era una novedad en ese momento. ... Pero bueno, nos vengamos de Vigo. El diario *El Día* nos dicen, escriban algo y escribí una nota que se llama “La rebelión sin esperanza”. [...] Yo sentí profundamente que no podía seguir haciendo grabados. Además, cada cual tuvo un rol, Luján Gutiérrez era director. Nadie sabía dónde estudió cine, de dónde venía, pero fascinó a todos porque trajo las diapositivas y no se conocía mucho eso. Además, teníamos un escrito teórico muy claro.

Idurre: Las diapositivas que se mostraron en la *Fiesta* que eran de la revista ¿qué tema tenían? ¿qué tipo de imágenes seleccionaron para eso?

Luis: Personajes nada más, personas famosas. Ringo Bonavena, por ejemplo, que era un campeón del mundo del boxeo.

Idurre: ¿Quién hizo las fotos de *La cultura de la felicidad*?

Luis: No me acuerdo. Yo propuse la idea de hacer una máscara, pero hacerla masiva porque empezamos a tener el concepto de que todo debía de ser masivo. Puppo diseñó la máscara. Yo propuse la idea y él la diseñó. Siempre fue un muy buen diseñador. Y yo estaba casado en ese

momento con una chica bien, de la alta sociedad platense que me dio una idea, me dijo: “el arte culinario ¿por qué se llama arte?” Porque creas algo, creas un guiso. Quiero hacer esa obra y ahí se empezó a sumar gente. Era muy cara la entrada porque el nuevo galerista Jorge ¿Beggioni? cobró. ¿Y después cómo seguimos? Queríamos hacer más fiestas. Nosotros decíamos que eran happenings sin saber bien qué eran. Eso fue una historia. Hubo que hablar del happening sin haber visto uno. Yo lo que te quiero decir es que el Grupo Diagonal Cero, que me parece que es importante en la historia del arte experimental, era precario, super precario. Yo, por ejemplo, tuve que pedir la ropa, la tela, a Simón Salomé que era un tendero y le expliqué lo que íbamos a hacer y me dijo: “están locos, pero me gusta” y me regaló la tela para el traje. Mi tío Vecente, (Vicenzo, era italiano) le dije: “necesito un traje de estas características”, me miró y me dijo: “maricones!” “No tío no, estamos siempre con las minas”, no nos creía, pero lo hizo, con el mismo razonamiento: “están locos, pero son tan simpáticos...”.

Todos éramos artistas. Vigo dijo algo interesante: “acá no hay artistas individuales, todas las personas que hay acá son artistas.” No es así, pero me gustó. Después vi que Beuys había dicho más o menos lo mismo porque estudiar estudiamos después. Primero hicimos las obras y después comenzamos a teorizar. Era conseguir el material, hacer la obra y ponerla en marcha. Ahí se impuso también la teoría del arte y la vida, el arte identificado con la vida.

Idurre: Dices que estaban haciendo performance sin haber visto nunca uno, pero sabían lo que era un performance ¿cómo lo sabían?

Luis: Por Vigo. Vigo es el papá de todos. Tenía una biblioteca maravillosa con todos los textos de los surrealistas, de los dadaístas. Nosotros llegábamos hasta Picasso. Picasso fue la última resistencia de los burócratas de Bellas Artes. Un profesor llegó con un libro maravilloso de Picasso, año 68-69 y dijo: “este señor es un farsante”. Yo cuando ví el libro de 500 páginas, todas a color pensé: “no se si es un farsante” pero no teníamos que ver con las galerías, es más, Vigo decía el que quiere vender se tiene que ir, que se vayan a su casa, que no vengán aquí, este es el arte. De todas maneras, seguimos pensando y apareció una propaganda en el diario El día que decía Tercer Festival de las Artes de Tandil, un concurso que se realizaba en Tandil. Estábamos charlando de cómo nos podíamos presentar a un concurso porque había obras que hacer y ahí le dije a Puppo si se sumaba y se sumó. Así surgió la idea de Excursión. Ir a Tandil y la otra ciudad, Luján Gutiérrez dijo: “alquilemos un micro escolar”. Era todo de una miseria... El museo nos ayudó, López Anaya,

el director que los artistas lo odiaban y lo llamaban López Canalla, nos ayudó. Nos consiguió un micro, bañadera se llamaban, micros grandes, ordinarios. Hay unas fotografías maravillosas. Yo elegí actuar y me disfracé de payaso. Ya hablábamos de happening. Road happening, inventamos ese concepto. El happening de la carretera. Podíamos ser impunes porque a La Plata no va nadie. No iba nadie importante. Además, yo me declaré crítico de arte, participaba en las obras y firmaba los artículos. Nunca me voy a olvidar un día la cara que puso Rodrigo Alonso cuando yo dije en esta oportunidad yo era crítico de arte. Me miró como diciendo esto ya es demasiado. Pero yo escribía. Escribí dos artículos o tres que a Fernando Davis le gustaron y los pusieron en el libro. Fue una experiencia rara porque nadie sabía de lo que estaba hablando. El papa de Carlos, Al Ginzburg, un día me llamó y a Luján y nos dijo: “quiero ser galerista. Quiero llamarme Al Ginzburg como el galerista de los pop”. Él se llamaba Abraham. Yo le dije bueno, ¡soñemos! Primero hay que conseguir la plata y la consiguió. Convenció al presidente de la sociedad de farmacéuticos para el arte. En fin, fueron cosas que se fueron dando con mucho entusiasmo. Precario, conociendo poco, pero con mucha energía y mucha suerte porque cuando hicimos *Excursión* yo vi que entraba el director del museo, el secretario, pero de pronto entraron los críticos de Buenos Aires, algo extraordinario. ¿Y quién estaba entre los críticos? Jorge Glusberg, que nos adoptó. Vino a la bienal de París y nos votó. Se reunieron y Rafael Squirru, que era un crítico conocido, prestigioso, dijo “van los muchachos”. No teníamos antecedentes, nada. Ahí comenzó otra vida porque Glusberg nos enseñó de todo y nos llevó a todas partes, comenzando por Pamplona seguimos un viaje de nunca terminar.

Idurre: ¿Y de qué hablaban? ¿Me imagino que Glusberg les traía libros?

Luis: Fue trayendo artistas.

Idurre: ¿Viajaba mucho a Nueva York?

Luis: Todo el tiempo. [...] Tuvo una idea de Vigo que me gustó que fue la *Novísima poesía* 69. Esa fue una buena experiencia porque conocimos poesía experimental, dadaísmo...

Idurre: ¿Tú te acuerdas cómo es que terminaste participando en *Fotografía tridimensional*? Glusberg dijo un día tengo la idea de hacer esta exposición ¿quieren hacer una obra para participar? o ¿cómo fue?

Luis: Si, así fue. No teníamos mucho conocimiento. Había un gran fotógrafo, Pedro Roth, que tiene la colección más brillante del CAyC. [...]

Yo siempre tuve como teoría el cuerpo como materia prima del arte, además había dado otras definiciones. Yo era el teórico del grupo. El arte es una manera apasionada de vivir. [En una galería en Madrid en 1971] yo hago un striptease, me desnudo y Puppo dijo que iba a señalar. No sabíamos bien que era señalar, Vigo era el que hablaba de eso. Empezó a escribir en la pared, en la alfombra escribía “césped”, en la pared “luz” y cambió el panorama porque era una galería realmente con una acción. Y cuando yo empecé a desvestirme fue maravilloso porque había una condesa o marquesa que se entusiasmó y empezó a gritar ¡más! ¡Quiero más!

Idurre: ¿Hay fotos de eso?

Luis: Creo que sí, que Puppo tiene.

Idurre: Quería hablar de *Transformaciones de masas en vivo*, porque en esa obra, por ejemplo, no apareces tú.

Luis: No porque yo quise despegarme de la obra. Yo era el director de la obra, no el performer. Estudié un poco la cosa. [...] Yo recordaba a un artista norteamericano que hacía cosas con el cuerpo, que se cortó todo el cuerpo y le llamó a la obra *Mercadería averiada*. Eso para mí fue fundamental porque lo estudié un poco y pensé en cómo superar las propuestas latinoamericanas. Pensé en que debería salir de lo individual a lo colectivo y a esos cuerpos los llamaba *Transformaciones en masas en vivo* porque hice eso. Le pedí ayuda a Vigo, después de los malos momentos. [...] Le hice el pedido, necesito 30 chicos para hacer una escultura viviente colectiva. Le gustó el título. Yo no conocía mucho, eran intuiciones, me manejaba por intuiciones.

Idurre: La noción de escultura viviente había comenzado con *Volumen*, ¿no?

Luis: Si.

Idurre: Cuando he leído referencias sobre la pieza de *Transformaciones de masas en vivo* siempre conectan la obra con cuestiones políticas y la vuelta de Perón, la idea de las masas pudiendo realizar un cambio social, ¿estabas pensando en estos temas cuando creaste la obra?

Luis: No, lo que me interesaba fundamentalmente era la estética, trabajar con cuerpos porque yo trabajé como un director de cine. Además, los chicos nunca habían hecho nada. Eran chicos del

colegio nacional donde Vigo era profesor de dibujo. [...] La idea era la espontaneidad también. Yo estaba en alto y los chicos abajo pero bastante lejos y un muchacho platense que vivía en España y estaba de visita le propuse fotografiar un solo día, hasta que se vaya el sol. El aceptó y sacó como era la época con rollo, con revelado... y algo pasó que la gente se fascinó con esas fotos. Se ponían tristes cuando las veían o se emocionaban. La última vez que las expuse fue en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Idurre: Son fotos unas muy diferentes unas de otras porque en unas están los cuerpos como apilados, sin forma.

Luis: Porque tienen título. Yo descubrí eso también, Vito Acconci al poner el título *Mercadería averiada* le pone sentido la obra porque elimina lo humano, convierte al cuerpo en una cosa. Gillo Dorfles había tenido mucha importancia aquí en la Argentina, hablaba en un libro de eso. Bueno, le pedí a Vigo y el al día siguiente trajo a los 30 chicos que estaban encantados, pero yo no sabía qué quería hacer. Se empezaron a reír, a jugar y ahí aparecieron mis ideas. PV, que todos dicen que es Perón Vence, es una marca porque era la marca más vista en la ciudad de La Plata. La juventud peronista grababa todo, en árboles, en paredes, en remeras... porque ya había aprendido un poco más, había leído un poco más tenía más claras las ideas y entendí el género híbrido, que una obra puede ser varias al mismo tiempo. Yo crecí con los años.

Idurre: ¿Era entonces una marca que estaba por toda la ciudad y por eso te interesaba?

Luis: Sí, me interesaba pasarla al cuerpo porque el cuerpo es la materia prima del arte.

Idurre: Pero ¿qué me dices de su significado político?

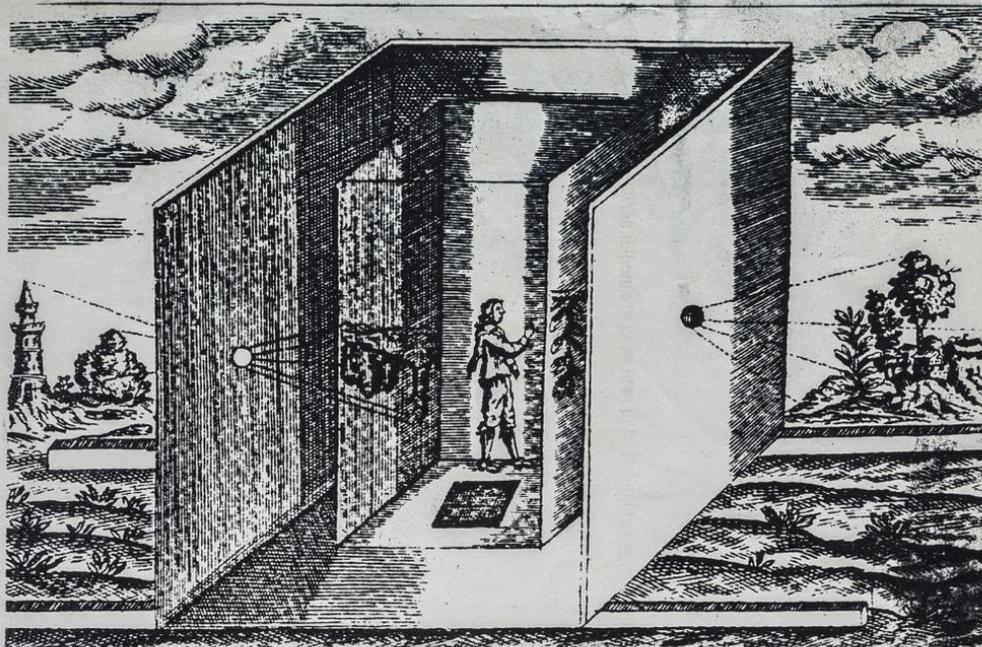
Luis: Perón vence, es inevitable que tuviese un significado político, pero yo no quería que lo tuviese porque yo no soy peronista.

Idurre: Tú lo veías como una imagen que estaba muy presente en tu vida que se podía transformar en cuerpos, pero no porque tu estuvieses asociado con el peronismo.

Luis: Sí, cuerpos que reían, lloraban, jugaban y pensé, sentí, que estaba la muerte presente porque los muchachos, que eran todos de la juventud peronista, tenían ilusiones y yo ya no las tenía. Esta revolución va a terminar muy mal, tuve esa sensación. Fuimos al colegio nacional y empecé a armar lo que pude. La P y la V. Yo había visto un paisaje porque también había aprendido sobre la

relación figura-fondo que se utiliza en el cuadro, pero también se podía utilizar en la instalación. Yo había visto a unos kilómetros un tren abandonado. Había una estación de trenes abandonados entonces hicimos una serie de fotos con imágenes. Creo que se llamaban *Peces*, *Acumulación*... cada foto tenía un título y el título le daba sentido. Usamos las vías, les pedí a los chicos que se acostaran, se llama *Durmientes*. [...] Las llevé al CAyC y Glusberg también apoyó la idea. De pronto la obra se desmandó, los chicos empezaron a jugar, a correr y al final se desnudaron y se metieron en unos tachos de petróleo. El sol se iba, estábamos tratando de ganarle al sol y el fotógrafo trabajó muy bien. Yo le dije lo que quería y él lo hizo.

La fotografía es arte. Grupo fotográfico experimental, 1969
Galería Lirolay, Buenos Aires
Póster de la exposición (frente), Archivo IIAC, UNTREF



LA FOTOGRAFIA ES ARTE. Grupo fotografico experimental.

J. C. Romero

galería LIROLAY

15 al 31 de diciembre 1969

Paraguay 794.1° Piso

Buenos Aires

La fotografía es arte. Grupo fotográfico experimental, 1969
Galería Lirolay, Buenos Aires
Póster de la exposición (reverso), Archivo IIAC, UNTREF

Manifiesto

LA FOTOGRAFIA ES ARTE

En una era industrial como la nuestra, la diferencia entre el arte y lo que no lo es, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica ya no es absoluta. La pintura, la fotografía, la cinematografía y los efectos de luces ya no pueden ser celosamente separados unos de los otros.
L. MOHOLY NAGY - (1929).

En 1970, estamos obligados a actualizar estas palabras, que en su momento revolucionaron la concepción fotográfica en el mundo, y que lamentablemente en nuestro país no fueron oídas. Es así que la fotografía aquí, no solo sigue estancada con respecto a los demás artes, sino que lo está también con respecto a sí misma.

Los responsables no hicieron nada para que la fotografía fuera reconocida como arte por las instituciones oficiales. Las escuelas, institutos, centros y/o clubes que pretenden cubrir la enseñanza faltante, no reúnen las mínimas condiciones necesarias para ese fin, unos por falta de capacidad y otros por su finalidad puramente lucrativa.

Por estas causas es que la fotografía no puede ingresar a los salones tradicionales de arte, que dando relegada a los concursos "domingeros" de fotoclubes.

El grupo Fotográfico Experimental se propone a través de su integración:

- 1) Realizar en fotografía - por primera vez en el país, el trabajo en grupo, facilitando con esta nueva forma, una amplia experimentación de los medios que permita el origen de otros estilos y tendencias fotográficas.
- 2) Intentar con esta forma de trabajo la participación del espectador tratando de que la fotografía deje de ser un objeto recordatorio para ser un sujeto artístico.
- 3) Provocar el nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía al nivel de las experimentaciones en las demás artes.

Con esto nos proponemos mostrar un nuevo camino que nos permita asegurar que aquí también:
LA FOTOGRAFIA ES ARTE

GRUPO FOTOGRAFICO EXPERIMENTAL



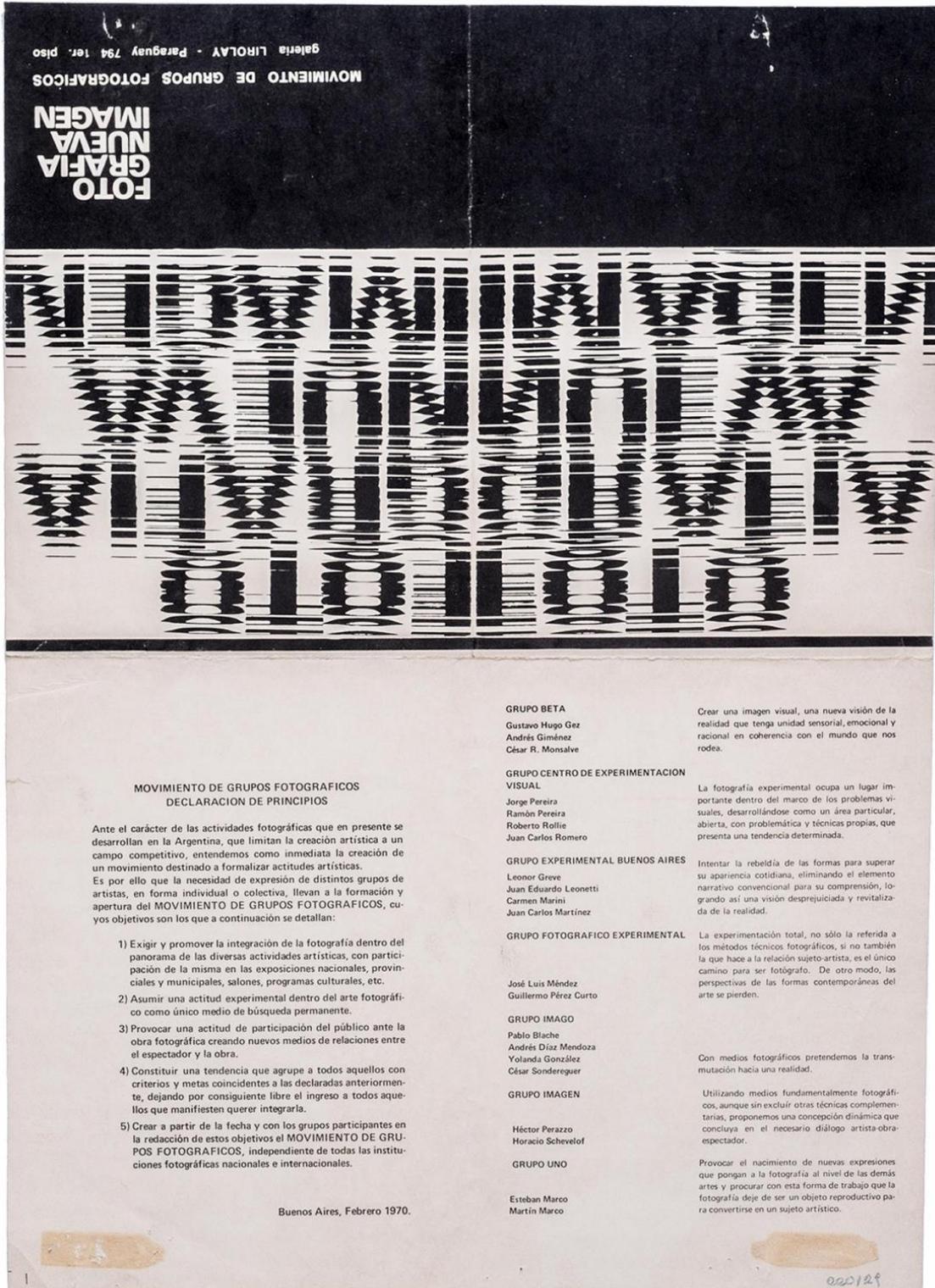
Guala L. C.

Mendez J. L.

Perez Curto G.

000 329.

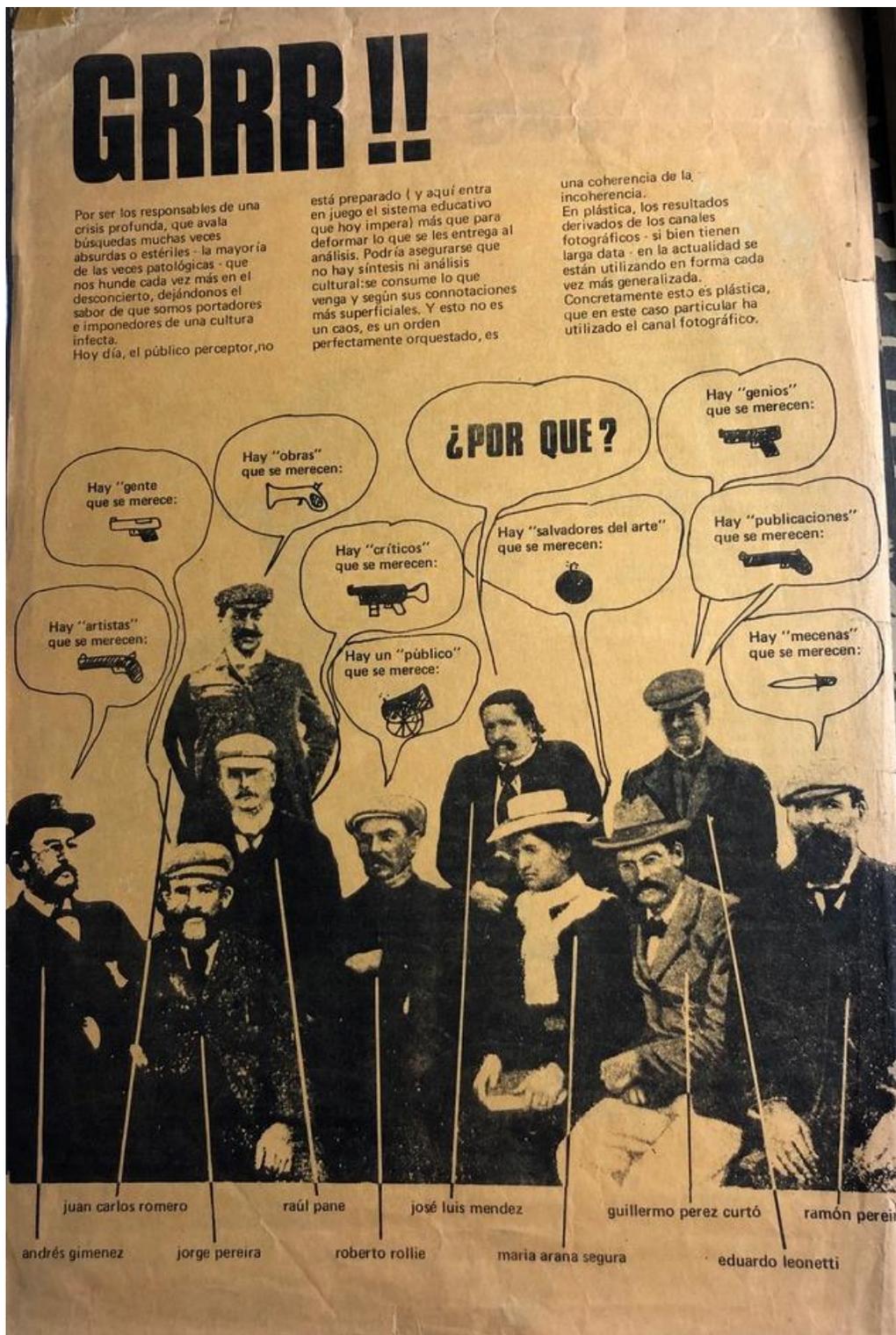
Fotografía Nueva Imagen, 1970
 Galería Lirolay, Buenos Aires
 Póster de la exposición (reverso), Archivo IIAC, UNTREF



Fotografía... ¿Fotografía?, 1971
Museo de la Ciudad, Buenos Aires
Póster de la exposición (frente), Archivo de Jorge Pereira



Fotografía... ¿Fotografía?, 1971
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires
 Póster de la exposición (reverso), Archivo de Jorge Pereira



GT-104
11-1-72

cayc

fotografía tridimensional

El 14 de enero a las 20 horas se inaugura *Fotografía Tridimensional*, un intento de mostrar cómo los artistas utilizan la fotografía como herramienta de trabajo.

Las figuras estáticas de dos dimensiones de la fotografía tradicional se transforman y movilizan en manos de los plásticos, no solamente a través de cuerpos sólidos, volúmenes tridimensionales, planos diferenciados en el espacio, sino como hechos que suceden y se mueven en realidades distintas; éticas, conceptuales, ideológicas (entendiendo por ideología la forma en que los hombres toman conciencia de su realidad social, y siendo el hecho artístico, -como la filosofía, la moral, o las costumbres,- una forma de la conciencia social).

Si visualizamos al mundo como un gigantesco sistema de información, en el cual, los artistas son profesionales en el área de las comunicaciones, podremos entender rápidamente, porque la fotografía se ha convertido en una eficazísima herramienta de trabajo.

Esta utilización de la fotografía modifica esencialmente su visión tradicional: con esta exhibición se pretende mostrar que ya ha dejado de ser un sistema de formas, sino una mediación entre el hombre y lo real, una instrumentalización del producto sujeto-objeto que no se mueve en el espacio real-estático, sino en un espacio semántico dinámico. La habilidad técnica ha sido transformada por la imposición de una estructura compleja, sensible, ideológica, que constituye la técnica en objeto de conocimiento. Se ha transformado en un mecanismo de nuevos significados, que no se esconden detrás de una fraseología estético-espiritualista.

Los artistas de nuestro tiempo han otorgado una nueva intensidad a los usos de la fotografía en un espectro que va desde la documentación simple a obras realmente de imaginación y creación.

La división de Max Bense ya no es válida "el proceso estético en pintura está dirigido hacia la creación, el proceso estético de la fotografía tiene que ver con la transmisión".

La fotografía no memoriza un estado favorito, atrapando el mejor perfil de una obra, sino que registra con términos isomórficos el evento original, continúa un proceso en el tiempo, desarrolla un sistema.

La fotografía pasa así a ser una estructura original proyectada y seleccionada por el artista, que provee las coordenadas necesarias y suficientes para no ser sólo la reproducción de algo que sucedió, sino una nueva unidad legible que puede y debe ser decodificada.

Participantes: María Segura Arana; Jacques Bedel; Luis Benedit; Juan Bercetche; Gregorio Du-jovny; Jorge Frascara; Daniel García; Andrés Giménez; Nicolás Giménez; Andy Goldstein; Jorge González Mir; Víctor Grippo; Carlos Guinsburg; Eduardo Leonetti; Vicente Marotta; Juan Carlos Martínez; Oscar Maxera; Raúl Mazzoni; José Luis Méndez; Carlos Mozo Saravia; Eduardo Naso; Raúl Panne; Luis Pazos; Alberto Pellegrino; Jorge Pereira; Pamón Pereira; Guillermo Pérez Curto; Alfredo Portillos; Roberto Rollie; Osvaldo Pomberg; Juan Carlos Romero; Van Rooets; José Salavejus; Laura San Martín; Julio Teich; Horacio Zabala.

Se exhibirán asimismo múltiples -de la serie "Artistas y Fotografías" - editados por Múltiples de Nueva York, realizados por los siguientes artistas:
Mel Bochner; Christo; Jan Dibbets; Jochen Gerz; Dan Graham; Alan Kaprow; Michael Kirby; Joseph Kosuth; Sol LeWitt; Robert Morris; Bruce Nauman; Dennis Oppenheim; Robert Rauschenberg; Ed Ruscha; Franco Vaccari; Bernard Venet; Andy Warhol.

14 de Enero al 12 de Febrero
10 a 19,30 horas - sábados 10 a 13 horas
Viamonte 452 - Entrada Libre

centro de arte y comunicación
eipidio gonzález 4070
67-8046
buenos aires
argentina

