

La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa

The seductive power. Exhibition networks of photography in Buenos Aires during the 90s

Juliana Robles de la Pava

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura

Buenos Aires, Argentina

robles.juliana@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/usopnfilv>

Resumen

El presente artículo expone las líneas de tensión de un escenario en el cual se interconectaron lo fotográfico y la práctica expositiva en la ciudad de Buenos Aires durante los noventa. En este sentido, se analizarán algunos casos específicos y emblemáticos de la época, el modo en que se llevaron a cabo nuevos espacios de exhibición de exhibición y los mecanismos que motivaron nuevas formas sobre las cuales dirimir y presentar al objeto fotográfico. Así, se intentará sostener que estos nuevos escenarios de exhibición y discusión de la fotografía posibilitaron la extensión de lo fotográfico como un modo de pensar la materialidad del medio. Dichas conceptualizaciones solo se hicieron posibles gracias a una estructura proporcionada por las exposiciones concebidas como espacios para la presentación del medio.

Palabras claves

Materialidades fotográficas, Exhibiciones, Institucionalidad, Fotografía contemporánea, Curaduría

Abstract

This article exposes the lines of tension of a scenario in which the photographic and the exhibition practice were interconnected in the city of Buenos Aires during the 90s. In this way, it will examine some specific and emblematic cases of the period, the way in which new

exhibition spaces were created and the mechanisms that motivated new ways in which the photographic object could be discussed and presented. Thus, it will be argued that these new scenarios of exhibition and discussion of photography made possible the extension of the photographic as a way of thinking about the materiality of the medium. Such conceptualisations only became possible thanks to a structure provided by exhibitions conceived as spaces for the presentation of the medium..

Key words

Photographic materialities, Exhibitions, Institutionalism, Contemporary photography, Curatorship

Había muchos autores que, aunque venían del fotoclubismo, no querían mezclarse con él y lo menospreciaban por estereotipado, aunque me parecía que, a su modo, ellos tampoco zafaban de un estereotipo. Mi trabajo en la Fotogalería fue revolver, estimular la exploración, la experimentación en la manera de pensar la fotografía, de entenderla, de mostrarla. Crear un campo en el que mis fotos no estuvieran tan solas y perdidas¹.

La generación de espacios para la exhibición no suele concebirse como algo escindido de la propia práctica de producción. Estas palabras de Alberto Goldenstein expresaban –aunque años más tarde– la manera en cómo ciertas ideas alrededor de lo fotográfico siempre acaban dejando su *signatura*² sobre los propios marcos de presentación del medio. La posibilidad de extender el escenario de visibilidad de la fotografía implicó, históricamente, la multiplicación de sus usos y de sus modos de comprensión. Este contexto de presentación del medio, en la década del noventa, materializó esta diversificación, a la vez que conjugó algunos preceptos que modificaron la manera de hablar del propio objeto fotográfico. Este artículo aventura un recorrido sobre algunas de las exposiciones fotográficas de los noventa, un itinerario por las redes exhibitivas y las concepciones que en dichos escenarios se trazaron para considerar lo fotográfico. De acuerdo con esto se intenta delinear algunas de las ideas alrededor de la fotografía, sus modos de circulación y los vínculos establecidos entre estas concepciones de lo fotográfico y su relación con la práctica expositiva.

Las concepciones analíticas sobre la relación entre exposiciones y fotografía no han tenido en la Argentina un despliegue sobre el cual se pueda ahondar y establecer nuevos horizontes problemáticos. Sin embargo, la interrelación de la práctica expositiva con otras artes sí ha modelado un escenario extenso de discusión sobre el que va a ser necesario volver en función de entender los términos y el tono del debate acerca de las “prácticas expositivas”. Por otro lado, es de particular importancia el hecho de que la década del noventa se corresponda con

1 Palabras de Alberto Goldenstein en una entrevista realizada por Jimena Ferreiro el 6 de julio de 2015 en Buenos Aires (Ferreiro, 2019, p. 169).

2 El concepto de *signatura* aquí utilizado proviene de los análisis agambenianos del tratado de Paracelso *De signatura rerum naturalium*. Según Agamben (2010) allí se establece “la idea de que todas las cosas llevan un signo que manifiesta y revela sus cualidades invisibles” (p. 17). La *signatura* es, por lo tanto, un acto en donde se establece una relación no causal sino retroactiva. Para el caso de este artículo, el concepto de *signatura* advierte cómo las ideas sobre lo fotográfico y los espacios de exhibición –como espacios de materialización de lo curatorial– se encuentran siempre en una relación retroactiva de significación.

aquel momento histórico de eclosión del debate sobre la curaduría, tal como lo ha señalado la investigación de Jimena Ferreriro (2019) anclada en la interrogación de las condiciones enunciativas de la práctica curatorial durante este período. Para el caso fotográfico las prácticas de exposición y circulación del medio se desplegaron en relación con las modalidades y las operaciones dispuestas en los espacios museísticos para materialidades como la pintura. No obstante, si bien en la década anterior los asuntos referidos a los dispositivos de exhibición de la fotografía habían ocupado un lugar central en la conformación de espacios exclusivos para la exposición del medio, en esta década pareciera haberse enfatizado en las modalidades de interrelación entre las distintas artes y la extensión de este debate a nuevos espacios de legitimación cultural. En este sentido, articular la generación de espacios, de formas de plantear exposiciones y de ideas sobre la fotografía permitirá enunciar una red de problemáticas expresadas durante este contexto en un marco de intersección dialógica entre la fotografía y la práctica exhibitiva.

Nuevos espacios, nuevas formas

La década del ochenta conformó un momento de eclosión de espacios, muestras y discusiones al respecto del medio fotográfico. Pero, además de estas expresiones pragmáticas, también se delineó un tipo de práctica en función de la fotografía que develaba la puesta en funcionamiento de un pensamiento sobre las exposiciones. Esta forma de pensamiento giró en torno a ciertas definiciones que entendían al objeto fotográfico como parte de una expresión subjetiva, individual y estética. Más allá de estas experiencias y de los alcances que pueden brindarnos ciertos casos como los de la Galería Omega en La Plata –inaugurada en 1980–, La FotoGalería del Teatro Nacional San Martín –en funcionamiento desde 1985– o el FotoEspacio del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires –con actividades desde 1986–, constituye una referencia común comprender la década del noventa como aquella en donde se llevó adelante el proceso de profesionalización de la curaduría como “práctica” distintiva en el orden de la “acción, ejercicio y método de la gestión expositiva” (Ferreiro, 2019, p. 12). Para el caso fotográfico, la sistematización y la cada vez más recurrente oferta de programas expositivos de fotografía saltó a la luz con el surgimiento de otros espacios y la conformación de colecciones específicas enmarcadas en instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMBA)³. Los espacios de exposición

³ La sigla con la que se suele referir al Museo de Arte Moderno durante los noventa es MAM. Sin embargo, a partir de 2004 las fuentes evidencian la utilización de la sigla MAMBA. Para este artículo decidí emplear esta última.

de arte que entonces decidieron prestar atención al medio fotográfico, por su incidencia en los circuitos institucionales más legitimados e incluso por las posibilidades creativas propias del medio, fueron por ejemplo la Fotogalería del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRRR) y, para el interés cada vez enfático de las galerías comerciales en la fotografía, espacios como Ruth Benzacar y Arte x Arte.

Para el caso del MNBA, el inicio de la conformación de la colección estuvo a cargo de Sara Facio desde el comienzo de la década del noventa. Parte de su motivación en acercarse al entonces secretario de Cultura de la Nación Pacho O' Donnell, con el objetivo de transmitirle su deseo y proyecto de conformar una colección fotográfica para el MNBA, queda expreso cuando menciona que: "la cuestión era que, en 1990, no podía el mejor museo argentino, el más prestigioso, el más importante, uno de los mejores de América, ignorar la fotografía" (Gasió y Docampo, 2016, p. 191). La relevancia concedida por Facio al lugar que ocupaba el MNBA para la cultura argentina e internacional dejaba en claro que incorporar el medio fotográfico dentro de sus colecciones significaba transformar el estatuto de identidad de la fotografía, antes asociado a la profesionalización del oficio y, desde la década del ochenta, discursivizado a partir de la impronta autoral modernista. Su mirada ofrecía la posibilidad de extender aquel escenario público de la presentación del medio fotográfico que años más tarde se consolidaría plenamente con la diversificación de espacios consagrados para la exhibición fotográfica. Dentro de este marco, el director del Museo Nacional de Bellas Artes durante 1998, Jorge Glusberg, consideraba que era relevante una colección que diera cuenta de la "evolución experimentada por este medio creativo durante el siglo XX" (Glusberg y Facio, 1998, p. 7). Así, la colección del MNBA, enriquecida a lo largo de los años, tuvo siempre la particularidad de ser entendida como una colección que incluía tanto obras de fotógrafos, fotógrafas y artistas argentinos, como también de figuras relevantes del escenario internacional.

La colección del MAMBA fue conformada durante la gestión de Laura Buccellato entre 1998 y 1999. Desde otra perspectiva, esta colección tuvo la particularidad de centrarse casi completamente en la producción fotográfica local⁴. Además de interesarse por un período

⁴ Si bien esto se logra advertir en la revisión de los catálogos publicados en las exposiciones de la colección: *Arte fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) y *Colección del MAMBA II – Fotografía* (2004), es necesario advertir como lo ha hecho Valeria González (2011a) que, aunque en un número escaso, "la colección incluye algunas piezas relevantes de autores internacionales como Joseph Beuys y Nam June Paik, así como del colombiano José Manuel Echavarría" (p. 209).

cronológico enmarcado desde la “producción fotográfica moderna”⁵ hasta la contemporánea, la selección de obras para la conformación de esta colección puso en evidencia una mirada interesada en aquellas producciones que mostraban un alto grado de innovación técnica y conceptual con respecto a las formas más tradicionales de la fotografía en blanco y negro, y anclada a los géneros más comúnmente utilizados: todas las modalidades documentales, el retrato y el paisaje. Resulta importante resaltar que la decisión de conformar la colección fotográfica del MAMBA derivó en la realización de la exposición *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999), situación que dio cuenta de los estrechos vínculos entre la conformación de colecciones y su exhibición como puesta en evidencia de la adquisición de un *capital cultural*⁶, en este caso, propiamente fotográfico. Años más tarde se presentó en 2004 la II edición de esta Colección de Fotografía con la curaduría de Marcelo Grosman, Gabriel Valansi y Marion Eppinger (Buccellato, 2004)⁷.

La Fotogalería CRRR se ha establecido en los discursos críticos e historiográficos de la última década, como un espacio emblemático en relación con la fotografía. Su inauguración, en 1995, supuso la regulación y periodización de exposiciones de fotografía que ya se venían realizando en la Galería a cargo de Jorge Gumier Maier⁸. A esto se sumaba el interés en el medio fotográfico que se desplegó desde 1990 y que se hizo visible con la realización de cursos y talleres de visión fotográfica impartidos por Alicia Segal (*La Hoja del Rojas*, mayo 1991), los de imagen fotográfica por Alberto Goldstein –luego curador de la Fotogalería– y los de introducción a la fotografía por Filiberto Mugnani (*La Hoja del Rojas*, febrero 1993).

5 El entrecomillado de esta expresión refiere a la ambigüedad con la cual se utiliza el término de fotografía moderna. Si bien en este caso es utilizado para nombrar aquellas producciones de vanguardia asociadas en la historiografía tradicional de la fotografía a figuras como Horacio Coppola, Grete Stern y Annemarie Heinrich, es necesario llamar la atención sobre su condición aún indeterminada dentro de los estudios críticos.

6 Esta noción de *capital cultural* refiere, dentro del pensamiento de Pierre Bourdieu, a “un patrimonio de recursos y «cartas de triunfo» que no se confunde ni tampoco se reduce a otras modalidades de moneda social corriente, como la propiedad económica, el poder político o la red de relaciones sociales [más bien] tiene que ver, por un lado, con un conjunto articulado de transformaciones estructurales recientes en las sociedades contemporáneas y, por el otro, con hallazgos analíticos y conceptuales significativos, derivados de las principales contribuciones teóricas y analíticas en el ámbito de la sociología de la cultura...” (Miceli, 2008, p. 10).

7 Para el caso de la primera exposición estas mismas figuras habían oficiado como equipo de coordinación bajo la curaduría general de Laura Beccellato.

8 En la programación del CRRR se puede ver que en varias oportunidades, por ejemplo, Alberto Goldstein expuso sus fotografías en la Galería antes de la conformación del espacio dedicado a la fotografía (*La Hoja del Rojas*, noviembre 1991; mayo 1993).

Esta relevancia dada a la fotografía en el marco del proyecto cultural del Rojas, antes de la conformación de la Fotogalería, demuestra la importancia de los procesos frente a los cortes determinantes en la historia. En este sentido, lo central no estuvo únicamente vinculado a la inauguración de la Fotogalería en 1995, sino a todas las instancias de participación otorgadas en el CRRR a la fotografía antes de esa fecha –exposiciones, cursos y talleres–.

El caso de las galerías comerciales y su vínculo con la fotografía durante este período se deja ver en la realización de exposiciones dedicadas al medio⁹. En el caso de Ruth Benzacar –galería de arte– se presenta en 1999 la exposición *Otra fotografía* con obras de Liliana Porter, Andrea Ostera, Raúl Flores, Jorge Macchi, Dino Bruzzone, Oscar Bony, Eduardo Arauz, Juan Paparella y Alejandro Kuropatwa. Sistemáticamente se hicieron más recurrentes las exposiciones de fotografía en sus múltiples variedades disciplinares y temáticas. Aunque esta sistematicidad y diversidad en la presentación de la fotografía había estado también presente en la década anterior, en los noventa se inicia una dinámica extendida a otros espacios que tradicionalmente no habían explicitado sus intereses en el medio fotográfico. Por ejemplo, en el año 2000 la Galería Arte x Arte se empieza a dedicar exclusivamente al medio luego de haber estado más focalizada en el arte pictórico (*Galería “Arte x Arte” será dedicada exclusivamente a la fotografía*, 2000).

Indudablemente la “actualidad” de la fotografía que vieron las directoras de Arte x Arte tenía que ver con la extensa visibilidad que había estado adquiriendo el medio fotográfico desde los ochenta. Al mismo tiempo, los constantes eventos que comenzaban a englobar al medio fotográfico marcaron la pauta de una organización de las redes de circulación del medio en tanto *formación compleja*¹⁰ que implicaba la interrelación de variados discursos, instituciones y actores. Las galerías fueron, por lo tanto, durante esta década, un espacio fundamental además de los museos con sus colecciones y las otras fotogalerías.

⁹ Es necesario aclarar que la exposición de fotografía en galerías comerciales no constituía ninguna novedad; un ejemplo claro son las innumerables muestras de fotografía realizadas durante los sesenta y los setenta en la Galería Lirolay, entre otras. Sin embargo, resulta llamativa la presentación más recurrente de exposiciones de fotografía de un único artista. En Ruth Benzacar se hicieron, por ejemplo, entre 2001 y 2003 las exposiciones de Alejandro Kuropatwa, Alessandra Samguinetti, RES, Julio Grinblatt, entre otros.

¹⁰ Según Raymond Williams (2015) las formaciones complejas refieren a las interrelaciones de prácticas en distintos niveles que se entretajan en grupos culturales o en formas de organización que, según el autor, están cercanas a la “producción cultural” (p. 49). Si bien no hay una única formación fotográfica en la Argentina de estas décadas, sí es posible concebir que los canales de exhibición y presentación pública del medio implicaron un estado de situación que podemos generalizar bajo el concepto de formación compleja.

Las fundaciones fueron también importantes en esta multiplicación de lugares de exhibición. Particularmente, se realizaron exposiciones del medio en espacios como la Fundación Banco Patricios, la Fundación Adreani y la fotogalería de la Fundación Andy Goldstein, generados al calor de un interés cada vez más insistente en las posibilidades estéticas y mercantiles del objeto fotográfico¹¹.

Los nuevos espacios consagrados a la exhibición de fotografía determinaron así un conjunto de ideas que se fueron corriendo de la difusión de la fotografía para abrirla a su intersección con otras producciones artísticas. De tal modo, por ejemplo, Goldstein afirmaba que su público “no eran los fotógrafos ni los no fotógrafos, eran los artistas” (Ferreiro, 2019, p. 168); situación que suponía una distinción tajante en el modo discursivo, pero que resultaba esperable en el marco de la tensa y compleja historia de la fotografía. Algo de esto se advierte en el conocido debate sobre la inserción del medio en el sistema del arte. Tal como lo ha analizado González (2011b), la década del noventa se inscribió como un momento de importantes transformaciones y diversificaciones técnicas y conceptuales del medio fotográfico. Fue precisamente en este momento, según la autora, en el que se dio, “el definitivo reconocimiento del nuevo medio dentro del sistema del arte” (p. 209) y se consolidó un escenario de discusión y controversia sobre la fotografía. No obstante, es importante remarcar que la conexión entre la fotografía y el sistema del arte fue mucho más compleja y que esas tensiones no fueron algo exclusivo de esta década. Aun así, sí es relevante el hecho de que en este período se extendieran los marcos expositivos y las disputas discursivas sobre el medio, ampliando su horizonte curatorial. Estos nuevos espacios implicaron también nuevas formas de referencia y desplegaron un andamiaje terminológico que permite repensar los modos de relación entre una materialidad fotográfica y la práctica expositiva.

¹¹ Este tema de la generación de un mercado para la fotografía en las décadas del ochenta y el noventa ha sido extensa y exhaustivamente analizado por Silvia Pérez Fernández (2011).

Extensión de lo fotográfico en escenarios expositivos

La apertura a otros espacios se concretó con la realización de exposiciones de fotografía. El campo de acción en el cual se ponían en operación las ideas sobre lo fotográfico se desplegaba en el espacio expositivo sobre el cual se articulaban discursividades que definían de una u otra manera al objeto fotográfico. La exposición de Paula Zuker en mayo de 1995, *Fotos familiares*, en la Fotogalería del Rojas inicia una tradición que va a marcar gran parte de la propuesta curatorial de esta Fotogalería (Bustillo, 1995). Alejada de una óptica centrada en la calidad técnica, la novedad y el principio de esteticidad de la imagen fotográfica, las fotos de Zuker, así como las ideas sobre lo fotográfico, subyacentes a la curaduría, estuvieron marcadas por la resignificación de lo cotidiano, de aquello que dentro de la tradición había sido entendido como poco solemne pero que, sin embargo, cargaba de sentidos la trivialidad de los usos masivos del medio fotográfico. De este modo, la extensión de las ideas alrededor de lo fotográfico no estuvo solamente supeditada a la apertura de otros nuevos espacios, sino que estuvo vinculada a la reformulación de ciertos valores y criterios que definían la materialidad fotográfica. En este sentido, ya no se trataba solo de buenas copias, cuidadosamente enmarcadas, sino de fotos que indagaran en las “potencialidades del lenguaje” (Goldenstein, 2006, p. 7), incluso en aquellas posibilidades de su uso masivo o amateur.

En 1989 se inauguraron los *Encuentros Abiertos de Fotografía*¹² que luego, durante los 2000, se incorporaron al *Festival de la Luz*. Diez años después de su primera edición, en 1998, Ana María Battistozzi escribía para *Clarín* una nota titulada: “De la tradición a las nuevas experiencias. Fuerte movida fotográfica” (p. 66). La información central de esta nota tenía que ver con la “explosión de inauguraciones” de exposiciones que estaban teniendo lugar en la Ciudad de Buenos Aires y a las que se sumaban “conferencias, debates y talleres en el ICI y el auditorio de la Alianza Francesa” (p. 66). En este contexto las exposiciones de fotografía realizadas en el marco del Festival ocupaban salas desde el Centro Cultural Recoleta¹³, la Alianza Francesa¹⁴, el

12 Estos encuentros fueron creados por Elda Harrington y Alejandro Montes de Oca. Han sido extensamente analizados, desde una perspectiva sociológica, por Silvia Pérez Fenández (2011).

13 En el CCR además de la exposición curada por Alicia D’Amico en la que participaron Julie Weisz, Juan Travnik, Marcelo Brodsky y Victor Glaiman; se realizaron las exposiciones individuales de los fotógrafos internacionales Mario Cravo Neto y Pablo Delano.

14 En este espacio se realizó la exposición del fotógrafo, pintor y filósofo Bernard Faucon.

espacio de la Facultad de Filosofía y Letras¹⁵ y el Museo de Arte Moderno¹⁶.

La primera presentación pública de la colección del MAMBA se dio en el marco de la exposición *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Según Natalia Giglietti (2015) esta exposición se inscribió “como la nota culminante de un proceso de legitimación de la fotografía en el campo artístico” de la Argentina (p. 88). Al iniciar con la presentación de los representantes de la generación de las vanguardias históricas en el escenario local, esta exposición planteaba un “repaso histórico necesariamente incompleto” de fotógrafos y artistas que veían en la fotografía “no un fin en sí mismo, sino (...) un medio útil de trabajo conceptual” (Buccellato, 1999, pp. 5-6). Para esta mirada la fotografía podía ser pensada desde una lógica binaria en la cual, por un lado, estaba la fotografía como objeto y finalidad en sí misma –atada a ciertos principios y valores constituidos históricamente alrededor del medio– y, por otro, la fotografía como herramienta para la realización de obras que excedían aquellos preceptos “propriadamente fotográficos”¹⁷. De este modo, es posible afirmar que, si bien las oposiciones entre arte y técnica dirimidas durante los ochenta sufrieron en estos años una profunda reformulación de sentido, la estructura oposicional se mantuvo, pero bajo la fórmula de fotografía como arte y fotografía como medio para el arte. Enunciada de esta manera, pareciera que la clara distinción entre una y otra se encontraba manifiesta en el discurso de Buccellato, aun cuando su distinción resulta más opaca con la utilización del término “arte fotográfico”.

Para Giglietti (2015) la distancia entre concebir un acervo fotográfico y uno artístico “presupone que ciertas fotografías se desprendan de sus usos tradicionales y puedan ingresar en los circuitos del mercado y del coleccionismo de las artes visuales” (p. 89). Esta fue, de alguna manera, la dinámica implicada por la extensión de lo fotográfico en los escenarios expositivos. Ya no se trataba solo de fotografías sino del arte fotográfico que era, a su vez, arte y fotografía.

Si la prerrogativa de estar dedicada exclusivamente a la fotografía funcionó como retórica discursiva de los ochenta, para los espacios de exposición no necesariamente comerciales,

15 Con la curaduría de Fabiana Barreda tuvo lugar en este espacio la exposición *Pueblo fantasma*. Se presentaban trabajos de artistas y fotógrafos jóvenes argentinos (Battistozzi, 1998, p. 66).

16 Para el caso de la exposición del MAMBA, la nota periodística no especifica ni los artistas participantes ni la curaduría, solo advierte que se trató de jóvenes fotógrafos que organizaban sus tomas por serie.

17 Es necesario aclarar que la idea de lo propriadamente fotográfico o, en términos de la filosofía de la fotografía, lo estrictamente fotográfico, constituye un debate ontológico que ha signado toda la historia del medio, pero sobre todo aquella desplegada a lo largo del siglo XX (Bazin, 1999; Barthes, 2011; Krauss, 2009; Dubois, 2010; Schaeffer, 1990; Costello, 2018; Artencia-Linares, 2012, entre otros).

hacia el 2001, esta misma retórica se reiteraba para legitimar las operaciones de las galerías comerciales.

Un aspecto central que permite dar cuenta de la nueva textura de esta esfera pública, enriquecida con oferta expositiva, se encuentra en la difusión que muchas de las exposiciones de fotografía, los cursos y los talleres tuvieron en la prensa, por fuera de las notas específicas que eran recurrentes en revistas de fotografía como *Fotomundo* y *Revista Foco de fotografía y Artes Visuales*. Así, por ejemplo, en *La Maga*, *Noticias de Cultura*, se puede apreciar una frecuente mención a exposiciones fotográficas¹⁸, a figuras centrales de la historia de la fotografía en la Argentina¹⁹, además de mentar, en su “Agenda” semanal, a los cursos de fotografía que se ofertaban en la Ciudad de Buenos Aires²⁰. Lo mismo ocurría entre otros con el diario *Página 12*, que anunciaba las exposiciones elaborando un cuidadoso análisis del medio. Por caso podemos citar la nota “Para todos los gustos. Fotos de Alberto Goldenstein” de Fabián Lebenglik (1991) en donde el autor menciona:

Si en la serie de fotos que Alberto Goldenstein mostró en abril pasado en el FotoEspacio del Centro Recoleta había un énfasis en la mirada refinada y en el diseño del encuadre, ahora elige otra mirada, incómoda y desnuda, pero siempre artificiosa, para exhibir otra serie bajo el título “Tutti frutti”. La transición entre aquella muestra y esta otra fue la participación en una colectiva de fotógrafos en el Museo Sívori, hace tres meses, donde se destacaba por el impacto de sus violentas flores repetidas en llamativo diseño (s. d.).

Esta cita de Lebenglik muestra claramente cómo ya para 1991 existía una red de escenarios de presentación de la fotografía. Estos no solo motorizaron la diseminación de las posibilidades de ver en la fotografía una diversidad de visualidades –antes reducidas a los “conocedores” de la técnica– sino que también estimularon la expansión de las ideas sobre lo fotográfico al dinamitar su firmamento discursivo.

18 Es interesante advertir que la mención a las exposiciones fotográficas se hacía dentro del rótulo Artes Visuales. Por ejemplo, en marzo de 1992 se anunciaba la muestra *Residuos*. Fotografías de Ernesto Domenech en el Museo de Arte Moderno ubicado en la calle Corrientes al 1530 (*La Maga*, *Noticias de Cultura*, 1992, p. 5).

19 Es el caso de la nota “Grete Stern, una vida entre paisajes y retratos” firmada por Sergio Criscolo y dedicada a la obra fotográfica de Stern desde sus inicios en la década del veinte (*La Maga*, *Noticias de Cultura*, 1992, p. 30).

20 Con aparición en el apartado de “Fotovideo” se publicitaban cursos y talleres fotográficos como: “Taller de técnica y creatividad en fotografía” dictado por Ricardo Sansó o el curso de “Fotografía Creativa” de la Asociación Estimulo de Bellas Artes (*La Maga*, *Noticias de Cultura*, 1992, p. 14).

Disputas sobre una idea

Como se mencionó, el primer eje de transformación se erigió a partir del pasaje de la denominación “fotografía expresiva” a la de “arte fotográfico”. En mayor o menor medida podemos identificar ambos discursos, uno como parte de un ámbito que se define en tanto específicamente fotográfico y, el otro, como parte de un escenario de intersección entre lo artístico y lo fotográfico: el museo de arte. Un caso central referido a esta discusión se puede hallar en el ciclo de conferencias *La fotografía: una de las bellas artes*, que tuvo lugar en el MNBA en 1996 con motivo de la convocatoria *Nueva Generación*²¹ para una selección de obras organizada por Jorge Glusberg²², y que tuvo como jurados a Giuliana Scimé (Milán), Joan Fontcuberta (Barcelona), Boris Kossoy (San Pablo), Victoria Verlichak, Ana María Battistosi y Sara Facio (Gasió y Docampo, 2016, p. 197). La presencia de estas renombradas figuras internacionales en el ámbito de la fotografía motivó la realización de este ciclo de conferencias. El escenario dispuesto por este evento no puede pasar desapercibido a la hora de reponer las disputas en torno a una idea sobre la fotografía en la Argentina de los noventa. Como bien se puede apreciar en el título del ciclo de conferencias –*La fotografía: una de las bellas artes*–, el interés estaba puesto en debatir hasta qué punto la fotografía ya era considerada una de entre las otras de las bellas artes. De este modo, no se trataba de una exposición de argumentos sobre cómo podría llegar a ser la fotografía una de estas sino, más bien, de aclarar cuál era la dinámica de la fotografía ya como parte de este “sistema moderno del arte” que habilitaba la atribución de la categoría de lo artístico (Shiner, 2004, p. 21) a aquello producido por los fotógrafos. Si nos detenemos en los títulos de cada una de las conferencias podemos ver que uno de los aspectos compartidos tiene que ver con pensar la historicidad del medio²³. En el caso de Kossoy, se trataba de referir a la historia de la fotografía. Para Scimé, había una correspondencia temporal entre un

²¹ Según Sara Facio la idea de esta convocatoria se la habría sugerido Glusberg, quien en diferentes oportunidades había realizado este tipo de proyectos con diferentes disciplinas como la arquitectura. *La Nueva generación* reunía propuestas de los fotógrafos jóvenes más renombrados en la década del noventa y posibilitaba visibilizar a esa “nueva generación” (Gasió y Docampo, 2016, p. 197) de artistas.

²² La exposición de las obras seleccionadas para esta convocatoria de *La Nueva Generación* fue realizada después, en noviembre de 1996, con la curaduría de Glusberg y Facio. El espacio destinado para esta propuesta fue la sala próxima a la Dirección del museo, lugar que desde entonces se convertiría en el espacio habitual para las exposiciones de fotografía (Gasió y Docampo, 2016, p. 197).

²³ Los títulos de las presentaciones fueron: “El fotógrafo frente a la historia de la fotografía”, por Boris Kossoy; “¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? Notas sobre la fotografía contemporánea en Italia”, por Giuliana Scimé y “Los límites de la verdad”, por Joan Fontcuberta.

pasado, un presente y un futuro en las prácticas fotográficas contemporáneas y, finalmente, para Fontcuberta era necesario, de acuerdo con este estatuto ya incuestionable de la fotografía como una de las artes, repensar los límites de la condición de verdad tan asociada –históricamente– al medio fotográfico. Las perspectivas sobre estos temas si bien solo las podemos inferir de los títulos, parecen estar en consonancia con los principios, criterios y valores que se han mencionado en los casos de exposiciones fotográficas. Resulta posible notar también que las discusiones sobre la condición autoral aparecen un poco desdibujadas en las propuestas de estos tres autores. Si bien Kossoy habla del fotógrafo, este se ve enfrentado con una historia que excede la condición individual que tanto había sido batallada en los discursos de la década anterior. Este ciclo de conferencias opera como un caso paradigmático a la hora de revisar las ideas y señalar las disputas que suscitó el problema de lo fotográfico durante esta década. Aunque la convocatoria para la exposición de la *Nueva Generación* en fotografía significó la puesta en diálogo de distintas miradas –tanto nacionales como internacionales– sobre la fotografía lo cierto fue que, como menciona Sara Facio, se tuvo como objetivo promover la colección del MNBA además de enriquecer su acervo con una variedad de fotografías (Gasió y Docampo, 2016, p. 197) que permitieran recomponer distintos momentos de la historia de la fotografía en el país. Bajo el marco institucional en que se inscribió este ciclo resulta posible comprender cómo el museo operó como espacio para la discursivización y la configuración de determinados conocimientos (Hooper-Greenhill, 1992; Crimp, 1993) sobre el objeto fotográfico.

Otro ejemplo relacionado con este diagrama de discusión se dio en el marco de la ya mencionada exposición *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999). En este caso, las ideas respecto de lo fotográfico se enmarcaron desde la óptica de la inclusión de las nuevas tecnologías al ámbito artístico como manera de ensanchar la posibilidad de enriquecer las condiciones de la experiencia estética contemporánea. En esos términos Buccellato (1999) mencionaba en el catálogo: “Estamos celebrando hoy el final de todo determinismo, embarcados en una promiscua relación con las nuevas tecnologías, que permutan el sistema de valores anterior para ensanchar las fronteras perceptivas del ser humano” (p. 6).

Esta mirada que veía la incorporación del medio fotográfico a la agenda museística local en términos de una “relación promiscua”, advertía que solo la modificación de los valores podía llevar a una modificación de la experiencia. Para el caso de la fotografía, mencionar la modificación de valores significaba abandonar su condición meramente autoral, técnica y referencial, para pasar a comprender que en muchos casos “algunos de estos artistas adhieren a un lenguaje fotográfico puro y otros lo contaminan. Pero ninguno lo hace como fin en sí mismo,

sino como un medio útil de trabajo conceptual²⁴” (p. 6). La retórica implícita en la idea del “Arte fotográfico” se veía de este modo extensamente asociada a la interrogación por las prácticas artísticas y por las cualidades intrínsecas del medio fotográfico (Dubois, 2010, p. 104). De este modo, si bien se trató de posicionar en una condición no específica al medio fotográfico, al mismo tiempo se lo ubicó como portador de ciertas cualidades singulares que habilitaban la variedad en los puntos de vista, las materialidades y las historias que podían ser presentadas y narradas para enriquecer la experiencia de las personas. Esta cuestión resulta importante en la medida en que se ha naturalizado la idea de que la producción fotográfica de los noventa y sus ámbitos de circulación y discursivización se caracterizaron por alejarse de la retórica de la especificidad al privilegiar la asociación del medio con otros procedimientos provenientes, por ejemplo, de la pintura o la arquitectura²⁵. No obstante resulta claro que la referencia constante al medio y a sus posibilidades como lenguaje, remitía a un conjunto de reglas particulares que eran distinguibles y diferenciables. Cuatro años después de esta primera exposición de la colección del MAMBA, Buccellato (2004) especifica, de un modo más complejo, la relación de la fotografía con las bellas artes:

La fotografía en sus comienzos heredó los genes de la pintura, como se suele decir, en cuanto a su necesidad de representar la realidad; por ello en un primer momento adhirió a sus géneros típicos, como el retrato o el paisaje, y también a su modo de experimentar concebido por las vanguardias históricas. Sufrió al principio esa esclavitud de filiación, de fidelidad al registro de la realidad, sin embargo, en la actualidad incluso en *photo-press*, un género típico de la fotografía se ha podido desligar de ese imperativo. La intencionalidad se ha vuelto más notoria, y qué decir de la omnipresencia cada vez mayor del artista,

24 En el párrafo inmediatamente anterior a esta cita, Buccellato (1999) aclara que: “los artistas que participan en esta exposición tienen diferentes edades y formación profesional, trayectorias divergentes y a veces paralelas pero todos ellos han elegido los instrumentos posibles en una cultura de transformación, donde la vida se mide en un tiempo inasible, disgregante, que transfigura los sentimientos” (p. 6). De acuerdo con esto podríamos decir que parte de la justificación que Buccellato encuentra a la conformación de una colección de fotografía para el museo y, en consecuencia, su cada vez más recurrente exposición, tendría que ver con el cambio de necesidades advenido con un cambio de época. En definitiva, el cambio de época estaba asociado a una inminente “revolución tecnológica”.

25 Valeria González (2011b) recupera algunas ideas que se entrelazan en la producción fotográfica de la década del noventa. De este modo menciona cómo “Buccellato catalogó las piezas de Dino Bruzzone como «foto-arquitecturas». Asimismo, señala cómo las obras de Augusto Zanela y Esteban Pastorino “apuntan a una revisión de la historia de las relaciones entre fotografía y pintura” y también cómo el caso de Andrea Ostera lleva a repensar la relación “entre vistas fotográficas y planimetría pictórica” (pp. 131-134).

que construye su lenguaje a partir de su realidad. La liberación progresiva de las “bellas artes” permitió a la fotografía la creación de sus propios géneros, como el documental o el reportero, y la incursión en la experimentación, en manifestaciones más conceptuales ajenas a las típicas clasificaciones (p. 3).

El esquema propuesto para pensar la fotografía por Buccellato era, en principio, histórico. Volvía sobre los inicios del medio y sobre las permanentes tensiones en las que se dirimió su naturaleza y función. Hay en la sentencia de la curadora una combinación de elementos referidos a los géneros fotográficos, a su relación con la pintura, la vanguardia histórica e incluso al estatuto de intencionalidad autoral. En algún punto, esta determinación reubica la condición subjetiva de la producción fotográfica cuando menciona la notoriedad de “la intencionalidad”, pero, a diferencia del paradigma de los ochenta –en donde esta condición había constituido un rasgo distintivo de su pertenencia al sistema moderno del arte–, en esta oportunidad la libera de los dictámenes de las formas artísticas ya legitimadas. En esta ocasión Buccellato encontraba que “a esta altura de la cuestión está claro que ya se ha establecido la tradición de la fotografía, con su propia historia específica...” (p. 3).

De una u otra manera, los modos de pensar lo fotográfico siempre estuvieron distantes de ser claros y específicos. Las remisiones al sistema del arte, a la historia del arte, de la fotografía y a los procedimientos particulares del medio se mezclaban con teorías al respecto del intencionalismo, los géneros y el estatuto de la fotografía en su condición referencial. Los discursos sobre un “arte fotográfico” no dejaron de suscitar confusión.

Durante el 2005 Alberto Goldenstein (2006) concibió una revisión de los diez años de la Fotogalería del Rojas y mencionó que su libro aglutinaba “obras y fotógrafos en una sucesión de imágenes que permitan una visión cartográfica del período y acaso un pensamiento acerca de la fotografía como arte” (p. 5). Pensar la fotografía como arte era, todavía para ese momento, un asunto sobre el cual seguir reflexionando y construyendo argumentos, tal como advertimos con las referencias de Buccellato. Sin embargo, si bien los criterios que anteriormente definían la artisticidad tenían que ver con la calidad y el concepto, durante esta década parecían haber comenzado a regir los criterios de “la cualidad visual de las obras, la exploración de las potencialidades del lenguaje, y el acto fotográfico como hecho artístico” (p. 7).

Pensar el horizonte de inteligibilidad que le permitió a Buccellato plantear la idea de “Arte fotográfico” supone recuperar algunos otros discursos expuestos en la época. Goldenstein, por ejemplo, afirmaba lo siguiente, años después de la inauguración de la Fotogalería del Rojas:

Cuando para 1994 el Rojas entra en una reforma edilicia y la Dirección me propone la creación de una fotogalería, se me presenta la duda: fotografía en fotogalería, ¿sí o no? Reconocí, entonces, un importante vacío informativo en torno a este medio y a su historia por parte de críticos, artistas plásticos y curadores (p. 6).

Apelar a la conformación de un espacio específico para Goldenstein se sustentaba en una necesidad casi pedagógica de informar acerca de las particularidades del medio fotográfico; algo que también se materializaba con los innumerables talleres y cursos de fotografía que se dictaban en el Rojas. Esto se evidenció en el aprovechamiento del espacio expositivo del que disponía para hacer las muestras de las distintas ediciones de su taller de idea fotográfica. Quizá, el aspecto más innovador en esta segunda explosión de marcos exhibitivos para el medio fotográfico esté asociado con un impulso decididamente fagocitador del sistema del arte por incorporar todas aquellas prácticas ubicadas en sus márgenes.

Esta mirada que no deja de ser ambigua –como es la naturaleza misma de lo fotográfico desde su surgimiento en el siglo XIX– permite ver en qué medida las disputas al respecto de una idea sobre lo que es la fotografía distan de estar esclarecidas en el devenir de la misma historia del medio. Podríamos decir entonces que estas propuestas de los noventa constituyeron diversos tipos de construcciones discursivas que operaron, en el marco de ciertas circunstancias sociales, como definiciones que permitieron configurar un campo de sentido para la producción fotográfica. En términos foucaultianos se trató de producciones del discurso, controladas, seleccionadas y redistribuidas “por cierto número de procedimientos que [tuvieron] por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 2015, p. 14). Precisamente los distintos discursos sobre la fotografía en los noventa intentaron hacer inteligible el intrincado acontecimiento al que se enfrentaba el objeto fotográfico.

Conclusiones

El trazado realizado a lo largo de este artículo ha intentado exponer las líneas de tensión de un escenario sobre el cual lo fotográfico y la labor expositiva y de circulación del medio se desarrollaron durante los noventa en la ciudad de Buenos Aires. Como parte de estos

sucesos se ha analizado, tomando ciertos casos específicos y emblemáticos de la época, cómo se desarrollaron nuevos espacios que, en diálogo con las concepciones de la década anterior, habilitaron nuevas formas sobre las cuales dirimir y presentar al objeto fotográfico. De esta manera, estos nuevos espacios habilitaron la extensión sobre lo fotográfico, en tanto modo de pensar la materialidad de la fotografía y, dichas conceptualizaciones solo se hicieron posibles gracias a la base proporcionada por las exposiciones en tanto espacios para la presentación del medio. Esto ha llevado a esclarecer cuáles fueron las principales ideas que permanecieron como el sustrato de una disputa respecto de la naturaleza de la fotografía y sus relaciones con el arte o con el sistema de arte como campo de legitimación.

Este desarrollo ha permitido arribar, finalmente, a la indagación sobre una mirada exhibitiva que, para este caso, ha sido enmarcada según su ubicación en los márgenes de la especificidad que la década del ochenta había expresado desde sus discursos y sus prácticas de circulación vinculadas al medio. Esto no solo se debió al hecho de que, con toda propiedad, durante los noventa la fotografía ingresó al museo y revolvió el “universo de representaciones coherentes” que garantizaban el relato modernista del arte (Crimp, 1993, p. 53); sino que también fue posible gracias a una reiteración de las retóricas de la especificidad fotográfica. Esto significa que, si bien el cambio de década supuso el desplazamiento de ciertas ideas, lo cierto es que se hace posible advertir que ciertos criterios del pasado permanecieron como parte del fundamento –así fuera en oposición– de las nuevas prácticas tanto fotográficas como expositivas.

En tanto emergencia de una multiplicidad de conexiones, el marco expositivo (Lind, 2009) posibilitó, en este contexto, presentar las dificultades de concebir la fotografía por sí misma –al aludir a su cualidad de herramienta disponible para el arte–, al mismo tiempo que defender la singularidad que expresaban sus procedimientos. Esta aparente ambigüedad, antes que expresar una inconsistencia, actuó como catalizadora de un conjunto de experiencias que, en vez de generar una estandarización, potenciaron las referencias con las cuales, hasta el día de hoy, nos seguimos remitiendo a la materialidad fotográfica.

En suma, los caminos recorridos por la relación entre la fotografía y la labor expositiva en Buenos Aires durante esta década pusieron de manifiesto una potencia de seducción de la fotografía que, aunque se expresó bajo distintas formas, recurrió siempre a las posibilidades que los fotógrafos profesionales habían habilitado al controvertir, desde los marcos exhibitivos, la naturaleza de lo fotográfico.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama.
- Artencia-Linares, P. (2012). Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (70)1, pp. 19-30.
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (1999). La ontología de la fotografía. En *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp.
- Costello, D. (2018). *On photography. A philosophical inquiry*. London: Routledge.
- Crimp, D. (1993). On the Museum's Ruins. En *On the Museum's Ruins* (pp. 44-65). Cambridge: The MIT Press.
- Dubois, P. (2010). Historia de sombra y mitologías con espejos. En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (pp. 103-140). Buenos Aires: Paidós.
- Ferreiro, J. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería.
- Foucault, M. (2015). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Giglietti, N. (2015). Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno. *Boletín de Arte*, 15, pp. 85-93. Recuperado el 16/04/2022 de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>.
- González, V. (2011a). Mamba: fotografía. En L. Buccellato et al., *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Patrimonio*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- González, V. (2011b). Fotografía y espacio urbano en los 90. En *Fotografía en la Argentina 1840-*

2010. Buenos Aires: Arte x Arte.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of Knowledge*. London: Routledge.

Krauss, R. (2009). Notas sobre el Índice. Parte 1 y 2. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 209-235). Madrid: Alianza.

Lind, M. (2009). The curatorial. *Artforum*, (48)2, pp. 63-66.

Miceli, S. (2008). Capital cultural. En C. Altamirano (Ed.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 10-12). Buenos Aires: Paidós.

Pérez Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. En S. Pérez Fernández y C. Gamarnik, *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 7-47). Montevideo: CMDF.

Schaeffer, J-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

Battistozzi, A. M. (1998, 15 de agosto). De la tradición a las nuevas experiencias. Fuerte movida fotográfica. *Clarín*, p. 66.

Bucellato, L. (2004). Presentación. En *Colección del MAMBA II – Fotografía*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Bucellato, L. (1999). Presentación. En *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Galería "Arte x Arte" será dedicada exclusivamente a la fotografía (2000, marzo). Fotomundo, (383), p. 10.

Gasió, G. y Docampo, M. (2016). Sara Facio. *La foto como pasión*. Buenos Aires: Planeta.

Glusberg, J. y Facio, S. (1998). *Colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Catálogo MNBA.

Goldenstein, A. (2006). *15 años de la fotogalería del Centro Cultural Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Recuperado de Fundación Espigas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1991, mayo). Año IV, n° 23. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1991, noviembre). Año IV, n° 29. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1993, febrero). Año VI, n° 44. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1993, mayo). Año VI, n° 47. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Maga. Noticias de cultura (1992, 11 de marzo).

Lebenglik, F. (1991, 22 de octubre). Para todos los gustos. Fotos de Alberto Goldenstein. *Página 12*. Recuperado de Fundación Espigas.

Cómo citar este artículo:

Robles de la Pava, J. (2022). La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37674>.

