



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Fotografía argentina : reflexiones acerca del avance de nuevas formas de la estética en la fotografía contemporánea**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Romina Gonzalez Donato**

**Silvia Pérez Fernández, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis: 2018**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
Facultad de Ciencias Sociales  
Ciencias de la Comunicación Social

# Tesina de grado.



*Mar de las Pampas (2017) - RGD*

**Palabras clave:**

FOTOGRAFIA  
ESTETICA  
POSMODERNIDAD

**TUTORA:**

**Dra. Silvia Pérez Fernández**

**TESISTA**

Romina Gonzalez Donato

DNI 23506987

[rominagd@gmail.com](mailto:rominagd@gmail.com)

## **Fotografía argentina:**

**Reflexiones acerca del avance de nuevas formas de la estética en la fotografía contemporánea.**

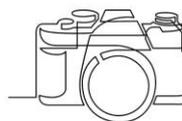


*Adriana Lestido – Madres e hijas (1995-1999)*

# Fotografía argentina: Reflexiones acerca del avance de nuevas formas de la estética en la fotografía contemporánea.

## INDICE:

---



▪ Consideraciones previas .....	4
▪ El espíritu de la época moderna .....	6
▪ Sobre la fotografía .....	8
<i>La fotografía como documento</i> .....	10
<i>La fotografía como obra</i> .....	14
▪ La fotografía argentina .....	16
▪ Posmodernismo. Cuestiones de la contemporaneidad .....	24
▪ Fotografías argentinas en el S XXI .....	28
<i>Adriana Lestido, motivada por la necesidad.</i> .....	29
<i>Eduardo Gil, un pasaje de la fotografía de autor a la fotografía contemporánea.</i>	32
<i>Gabriel Valansi. Hacia el fin de la historia.</i> .....	36
<i>Marcos López, en búsqueda de la textura latinoamericana.</i> .....	39
<i>Pablo Piovano, "sosteniendo la memoria de la fotografía documental".</i> .....	42
▪ Una aproximación al estado actual de la fotografía argentina .....	46
▪ Algunas reflexiones en torno a la estética y a la política .....	51
▪ Consideraciones finales .....	54

## Consideraciones previas.

“El hombre camina días enteros entre los árboles y las piedras. Rara vez el ojo se detiene en una cosa, y es cuando la ha reconocido como el signo de otra: una huella en la arena indica el paso del tigre. (...) Todo el resto es mudo. (...) Fuera se extiende la tierra vacía hasta el horizonte, se abre el cielo donde corren las nubes, en la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre se empeña en reconocer figuras: un velero, una mano, un elefante..” (CALVINO, 2002:28,29)

Se puede comenzar con una imagen. La escena se desarrolla detrás de un velo, desde una vista aérea, en tonos monocromáticos se llegan a distinguir una serie de siluetas, que dispuestas aleatoriamente parecen haber sido arrebatadas a un eterno movimiento. Se recrea un despliegue espectral e intermitente con escasa iluminación y contrastes difusos donde figura y fondo se entrecruzan. Las sombras podrían ser manchas, hojas, pájaros, hombres..., cada una de ellas podrían estar moviéndose al compás del viento en una noche de invierno. La fotografía pertenece a la serie “Estados de Sitio” (2011) de Gabriel Valansi y es una imagen gestada en la sociedad actual.

La fotografía como medio de expresión revolucionó la mirada y percepción del hombre sobre el mundo. Cambió las nociones de temporalidad y distancia, permitió fijar un instante en el devenir del tiempo, posibilitando conocer lugares remotos sin desplazarse hacia ellos. Posibilitó, también, la difusión de obras de arte, monumentos, ciudades transformando así al mundo en un lugar más pequeño. Permitted precisar los detalles del entorno microscópico imperceptibles para la vista humana, como también brindó la posibilidad de registrar el cosmos. Así, las imágenes fotográficas recrearon el espacio moderno modificándolo para siempre.

Como producto social, la fotografía, condensa el estado de situación de una época, retiene, en palabras de Raymond Williams (2005), la *estructura de sentimientos* que le dio cuerpo. Por ello, representa una entrada de análisis sustancial para dar cuenta de una determinada manera de ser en el mundo, para comprender los sucesos y las transformaciones que afectaron la forma en que el hombre en el devenir histórico va moldeando su cosmovisión. Atender sobre el trascorrir de la fotografía en la historia conlleva un punto de partida significativo para el abordaje de los cambios y transformaciones que operan en las representaciones de la sociedad contemporánea.

El presente trabajo pretende echar luz sobre las diferentes formas que adopta la fotografía contemporánea argentina, circunscribiendo el análisis en los trabajos realizados por fotógrafos en actividad. Se parte de concebir que la imagen fotográfica, como forma de expresión cultural, condensa las características imperantes en una determinada época y

sociedad. Como punto de partida para dicho propósito se cuenta con las imágenes de cinco fotógrafos: Adriana Lestido; Eduardo Gil; Gabriel Valansi; Marcos López y Pablo Piovano, buscando dar, mediante ellas, con las formas de expresión adoptadas por la producción fotográfica argentina.

La fotografía, desde sus orígenes, fue signada por una doble dimensión: la de las ciencias y la de las artes. La primera está íntimamente relacionada con las posibilidades ofrecidas por el dispositivo técnico, lo que garantizó que la foto guarde una relación de mimesis con el objeto que representa; la semejanza otorgó la veracidad necesaria para que la fotografía se convierta en un instrumento útil para las ciencias; la segunda quedó emparentada con el goce, la belleza de las formas, la estética. Con ambos aspectos el discurso burgués ha construido una dicotomía que atravesó a la fotografía en la época moderna (LEDO, 1998).

En la época actual se pueden advertir nuevas formas de expresión en la fotografía caracterizadas por un avance significativo de la estética “artística” sobre la estética “de la veracidad” y por una mistura de las diferentes maneras conocidas de composición de la imagen, donde se corrobora cómo se desdibujan las formas estéticas que desde la Modernidad habían organizado el sentido en el universo fotográfico. A partir de ello se busca indagar:

- ¿Se puede entender la crisis del efecto-verdad de la fotografía como un cambio en la manera de representar la realidad?
- ¿Es evidencia de este cambio el avance de la estética artística sobre la fotografía como documento?
- ¿Se puede señalar que esta evidencia da cuenta de una forma posmoderna de representar la realidad?
- En ese sentido, ¿Se pueden establecer las características de las nuevas formas que se adoptan en la fotografía argentina?

La fotografía, tanto como documento o como obra artística, permitió organizar en la época moderna la mirada del hombre sobre el mundo. Indagar sobre las formas que adopta la estética fotográfica en la contemporaneidad para establecer cómo se representan las categorías de verdad, sujeto, historia, temporalidad es indispensable si se quiere reflexionar acerca de las perspectivas que hay en la actualidad para la constitución de imágenes fotográficas críticas.

A partir de lo señalado el desafío es pensar desde la fotografía argentina qué posibles implicancias sociales pueden vislumbrarse respecto al avance de nuevas formas estéticas y si

éstas corporizan una manera diferente de entender el mundo. El abordaje de esta problemática plantea un camino que permitiría comprender mejor la naturaleza de nuestra época a partir de la producción de las imágenes fotográficas.

### **El espíritu de la época moderna.**

“Cuando todo lo que se llamaba arte se volvió gotoso, el fotógrafo encendió su lámpara de mil bujías y poco a poco el papel sensible a la luz fue absorbiendo lo negro de algunos artículos de uso. Había descubierto la envergadura de una iluminación instantánea, delicada, intacta, que era más importante que todas las constelaciones que nos son presentadas para el deleite de nuestros ojos”.  
Tristan Tzara citado por BENJAMIN (2015:103)

El relato de Tristan Tzara brinda una interesante perspectiva de la mirada de la época moderna. El hombre haciendo uso de un instrumento que permite mediante un proceso químico plasmar en un papel una imagen. Imagen que guarda una sorprendente semejanza con aquella que el mismo sujeto observa. Imagen que es observada como superadora de las reproducciones que hasta ese momento el hombre lograba realizar.

La modernidad es un período histórico que empieza a desarrollarse entre los siglos XVII y XVIII. Surge como una nueva comprensión del mundo caracterizada por una mirada racionalizadora que cuestiona la cosmovisión religiosa. En el centro de la escena de este proceso se situó el sujeto, que como pensador racional comienza a dar cuenta del mundo que lo rodea y empieza a comprender que el mundo es fundamentalmente la representación que se hace de él. Ese pensamiento, sustentado por la razón científico-técnica, va a impactar fuertemente en la vida del hombre estructurando el conocimiento y la forma de comprender el mundo (CASULLO y otros, 1999).

Esta sociedad gestada por el desarrollo industrial que originó la racionalización del proceso productivo mediante la división del trabajo; por el avance de las ciencias que permitieron la especialización del conocimiento; caracterizada por la concentración de la población en las ciudades; generó también un nuevo actor protagónico, la burguesía, quien hizo suyos los ideales de libertades políticas y económicas que encarnaron la democracia y el capitalismo respectivamente, con una mirada positiva sobre el devenir de los acontecimientos históricos que dio lugar a un sentimiento de época optimista y esperanzador (LEMAGNY y ROUILLE, 1988).

El conocimiento científico se convirtió en el saber más legítimo de este período, donde la experimentación, la verificación, la prueba y corroboración fueron el camino por el cual se legitimó la noción de la verdad objetiva. Ello impregnó todos los órdenes de la vida moderna. El crecimiento de las ciudades al mismo tiempo que modificó sustancialmente la vida del hombre sentó las bases para una férrea creencia en el progreso técnico. La verdad en la época moderna fue concebida como objetiva y universal fundamentada por la razón científica.

A ello, se corresponde también una concepción objetiva de la historia, sobre la base de relatos universales, y la idea de un sujeto racional como garante de ese proceso. El tiempo primordial que atraviesa este momento histórico, deja de ser el pasado mitológico que explica el mundo, para centrarse en el presente que se proyecta hacia el futuro en un progreso indefinido. El hombre moderno sabe que el pasado no puede modificarse pero toma conciencia que el accionar sobre el presente le permite plantearse un futuro ideal. Este es el tiempo de la Ilustración y esta época va a ser la que demande nuevas formas de representación que garanticen la objetividad requerida (CASULLO y otros, 1999).

Nicolás Casullo (1999) desarrolla cómo esta mirada racionalizadora permite la construcción de un relato histórico universal común y objetivo sostenido por la razón científica; acompañada por la idea de un proceso esperanzador que se basa en un progreso indefinido y otorga a la historia un sentido, un fin, el de la felicidad definitiva para el hombre. Este proceso permite la resignificación de las nociones de verdad, sujeto, historia y tiempo. Se transforma así también la subjetividad, lugar donde el individuo realiza innumerables intercambios simbólicos con el mundo, una subjetividad desde donde se piensa el sujeto inmerso en la vida urbana, masiva, anónima, dará lugar a nuevas relaciones con el entorno y nuevas maneras de pensarse a sí mismo.

Como proceso que afecta a todos los órdenes de la sociedad, el autor señala la existencia de tres esferas mediante las cuales se van a organizar los saberes racionalizadores de la modernidad: la esfera cognitiva, que es la de la ciencia; la esfera normativa, que corresponde a la ética, la moral y la política y la esfera expresiva, comprendida por el arte y la estética. La fotografía por sus características, tanto técnicas como estéticas, y también como producto social posee la particularidad de atravesar los diferentes órdenes del espacio social. La fotografía nace en una época donde el hombre buscó entender su entorno desde una naturaleza científico-técnica, el mundo abandonó su lugar sagrado y se transformó en objeto susceptible de ser desmembrado y estudiado, y la cámara fotográfica en el instrumento capaz de develar sus detalles más ocultos.

Todos estos elementos dieron forma y sentido a un nuevo universo de representaciones. Por ello, se puede afirmar que la fotografía es hija de la modernidad, ya que las condiciones gestadas en este período sientan las bases para su nacimiento, dando respuesta a la necesidad de la época de representar el mundo con el imperativo de la técnica. La cámara fotográfica, como dispositivo técnico, se convirtió en garante de objetividad. La semejanza que guarda la imagen obtenida en relación a lo que el sujeto observa permitió sustentar el postulado de la verdad objetiva. El protagonismo del sujeto en la obtención de la imagen fue relegado a favor de una mirada universal.

Así como la cosmovisión moderna contribuye al nacimiento y proliferación de la fotografía, su proceso racionalizador afectó los usos que se hicieron de la misma. La escisión que la Modernidad da a la fotografía, como documento y como obra, entre la esfera cognitiva y la esfera expresiva, acompañó al universo fotográfico durante ese período, generando implicancias significativas en los abordajes que se hicieron de la misma. Se verá más adelante cómo aquellos relatos que organizaron y dieron sentido al mundo comenzarán a resquebrajarse evidenciando en principio una crisis cuyos alcances aún deben evaluarse.

### **Sobre la fotografía.**

“Él, que nació sin posibilidad alguna de viajar, hablando una lengua desconocida fuera de las fronteras de un pequeño país, consiguió recorrer el mundo entero gracias a un idioma universal: la fotografía. Gracias a ella, logró comunicarse con todos.” (Cornell, hermano de Robert Capa citado por MASPERO, 2010:48)

El 7 de enero de 1839 el astrónomo-físico y diputado republicano, Louis-François Arago, presentó ante la Academia de Ciencias de París, un nuevo instrumento técnico que permitía fijar las imágenes obtenidas por la cámara oscura. La posibilidad brindada por el dispositivo de generar imágenes de forma mecánica sin intervención manual, fue la que saldó la necesidad de la sociedad industrial de contar con un medio de representación que guarde las características de verosimilitud que la época demandaba.

El estudio y experimentación de las propiedades de la sensibilidad a la luz de las sales de plata había comenzado tiempo atrás, pero las condiciones necesarias para su aparición se dieron en pleno desarrollo de la sociedad industrial. Existieron dos factores fundamentales en la época para su nacimiento: el primero, es el surgimiento de un nuevo actor social, la burguesía. La cual encarnaba una mentalidad positiva, sostenida en una concepción objetiva de la realidad. Toda representación buscada por el hombre se basaba en la estética del realismo y la confianza sobre la fiabilidad de la reproducción mecánica garantizaba esa necesidad. El segundo, fue el desarrollo científico mediante un proceso de investigación sistemático sobre el mundo real, motorizado por la creencia esperanzadora que el conocimiento racional llevaba al hombre hacia un progreso próspero e indefinido (LEMAGNY y ROUILLE, 1988).

La pronta difusión del invento se debió a la decisión adoptada por el Estado Francés que, el 19 de agosto de 1839, ante una sesión de la Academia de Ciencias y de Bellas Artes, decide, por intermedio de Arago, develar los secretos técnicos de su funcionamiento. Francia, habiendo comprado la licencia a sus creadores, dona los derechos del invento para que pueda ser usado por toda la humanidad, a excepción de Inglaterra, donde el método de

Daguerre estaba protegido por una patente otorgada a su inventor. Luego para ampliar los alcances del medio, extendiéndolo en toda la sociedad, fue necesaria la aparición de sucesivos avances en los procedimientos técnicos (BAJAC, 2011).

Sólo la evolución de su desarrollo técnico le permitió al daguerrotipo su diversificación y penetración social. El invento nació con muchas limitaciones que en sus comienzos complicaron su difusión ya que los requerimientos para su utilización resultaban complejos y costosos. Los obstáculos que representaban la cámara, las placas y el trípode para el traslado contuvo por un tiempo la ampliación de los espacios registrados. Para lograr fijar la imagen sobre una plancha de cobre recubierta por una superficie pulida de plata se necesitaban largos tiempos de exposición, luego para su mejor conservación se protegía a la misma con un importante estuche. Los continuos avances técnicos fueron superando dichos inconvenientes, la renovación de la técnica fotográfica permitió luego difundir ampliamente sus alcances. La necesidad saldada de menos tiempos de exposición, cámaras más ligeras y procedimientos menos costosos favoreció la evolución de los usos de la fotografía: el registro de imágenes más espontáneas, la toma fotográfica en el exterior y la documentación de los sucesos en los campos de batalla.

Al tiempo que Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre habían contribuido con sus investigaciones a la aparición del daguerrotipo, el inglés, William Henry Fox Talbot, aportó las bases del sistema negativo-positivo, donde la imagen quedaba impresa sobre papel. Si bien la calidad de la imagen de este último procedimiento no era tan nítida como el daguerrotipo, se convirtió luego en el procedimiento base de la fotografía moderna, ya que posibilitó a partir de un negativo la amplia reproducción de una misma imagen. Por su alcance, el primer impulso comercial significativo de la fotografía lo aportó el francés Disderí en 1854, dando a conocer al mundo lo que se denominó “carte de visite”, método que permitía al cliente retirarse con 12 pequeños retratos de diferentes poses por un precio muy inferior al daguerrotipo (LEMAGNY y ROUILLE, 1988).

La aparición de la fotografía modificó la percepción sobre el mundo, la semejanza que la imagen obtenida guardaba con su referente, le otorgó, por sus características, la primacía sobre la representación de la realidad para la época. Las categorías organizadoras de la experiencia en la modernidad vehiculizadas por un requerimiento de representación objetiva del mundo, permitieron el desarrollo del procedimiento científico-técnico: observar, establecer premisas, corroborarlas empíricamente, ese marco de valores concedió a la fotografía el estatuto de registro, de documento, de prueba. (WILLIAMS, 2005).

Hacia mediados del S XIX, al mismo tiempo que se consolidaban los procedimientos de la imagen fotográfica y se expendía su desarrollo comercial, comenzó un debate en torno

al estatuto de la misma. Las reflexiones se daban en relación al interrogante si la imagen, obtenida por un procedimiento mecánico y químico, podía ser considerada desde una dimensión artística. Las dos posiciones elaboradas al respecto acompañaron a la fotografía a lo largo de la época moderna. Ambas partían de la relación de analogía que la fotografía guarda con su referente, pero, por un lado, estaba aquella crítica que se sustentaba en el procedimiento técnico-científico de su elaboración, negando las condiciones de producción y la subjetividad de quién registra la imagen, que consideró que el resultado obtenido sin intervención del hombre no podía ser entendido como una obra artística; por otro, estaban quienes sostenían que las condiciones de semejanza que guarda la imagen en relación a su referente sí podían ser consideradas una obra de arte (LEMAGNY y ROUILLE, 1988).

Hacia fines del S XIX la necesidad de suscribir a la fotografía al campo artístico dio lugar al surgimiento del Pictorialismo, movimiento fotográfico de carácter internacional, nacido de las inquietudes de un grupo selecto que discutía acerca de la especificidad estética de la imagen, encontró en los Fotoclubes su impulso y desarrollo. Su objetivo fue que la fotografía alcance el reconocimiento que detentaba la pintura, para ello desarrollaron técnicas de intervención manual, como la utilización de filtros, el uso de retoques sobre los negativos para emular las texturas y terminaciones de la pintura, la construcción de una imagen carente de nitidez e intervenida por la mano del hombre, fueron todos recursos que a su vez alejaban a la fotografía de su función de reproducción. El segundo movimiento estético responde a una vuelta de la fotografía como medio para representar la realidad dando relevancia a su impronta referencial, al tiempo que incorporó nuevas estéticas que confluyeron en la aparición de la denominada fotografía pura de los años 20 surgida en el seno de la Sociedad Alemana y la fotografía directa que se desarrolla en Estados Unidos. Ambas revoluciones estéticas dentro del campo fotográfico estaban sustentadas sobre la creencia de que la fotografía representaba la realidad: la primera, trabajaba sobre la distorsión; la segunda, sobre el registro "sin intervención" (PEREZ FERNANDEZ, 2016).

La fotografía en el transcurso de la modernidad fue escindida en una doble dimensión: como documento, asociada al registro, a la verdad, a la objetividad; como obra, asociada a la creación, a la estética, a lo bello:

- **La fotografía como documento.**

Hacia fines del SXIX se creaba la Asociación Internacional Africana (AIA), su Sede se encontraba en Bruselas, Bélgica, y el Comité Ejecutivo era precedido por Leopoldo II, Rey de Bélgica, junto con un representante de Inglaterra, Francia y Alemania. Comenzaba a hacerse evidente la necesidad de debatir sobre el futuro del Continente Africano, colonizado por dichas potencias. En la Conferencia que dio lugar al nacimiento

de la AIA, Leopoldo II se pronunció en contra de la trata de esclavos, denunciando las víctimas masacradas por ese comercio, y patrocinaba la intervención europea sólo con el objetivo de contribuir al desarrollo de África y mejorar las condiciones de vida de sus

habitantes. Su discurso contó con la aprobación de muchos sectores que veían también con preocupación las condiciones de explotación en las tierras africanas.

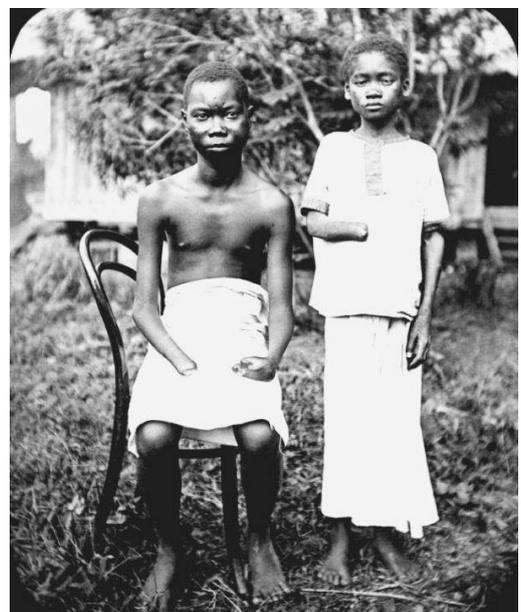


*Alice Seeley Harris (1904)  
Estado Libre del Congo*

Varias expediciones comenzaron a realizarse sobre el continente donde los exploradores, por encargo de la AIA, firmaban tratados con los pueblos africanos, en los cuales éstos cedían la autonomía y los derechos sobre su territorio a la Asociación, esta última iba a garantizar un proceso civilizatorio propiciando la prohibición de la esclavitud y la libertad del comercio. Las tierras que adhirieron a los tratados pasaron a conformar el “Estado Libre del Congo”, que más tarde, en el

reparto realizado por Europa de las tierras del continente africano, quedaría en propiedad de Leopoldo II.

El Rey Belga rápidamente vio la posibilidad de enriquecerse con la explotación del marfil y el caucho, muy requeridos sobre todo por el desarrollo industrial del período. Con el fin de aumentar su producción y maximizar sus beneficios económicos se comenzó a explotar a los pobladores locales, valiéndose de métodos inhumanos para adoctrinar a los africanos y sostener el trabajo forzado. Las denuncias realizadas por Roger Casement y otros periodistas, a principios del S XX, no eran consideradas, ya que el Rey Belga gozaba dentro de la comunidad europea del prestigio que le valieron sus declaraciones a favor de los derechos de los pobladores en las colonias. Ello fue hasta que se conocieron las fotografías de la misionera inglesa Alice Seeley Harris en el Congo



*Alice Seeley Harris (1904)  
Estado Libre del Congo*

Belga, en ellas, se documentaba la barbarie de la explotación en esas tierras, niños con sus manos mutiladas, hombres azotados y encadenados, las imágenes tomaron cuerpo en una denuncia que logró finalmente la dimisión de Leopoldo II.

La fotografía como documento está sostenida sobre las potencialidades de la cámara, como dispositivo técnico, para representar la realidad. Esto se respalda en la mimesis que la imagen obtenida guarda con su referente, estableciendo una relación de semejanza donde se provee el reconocimiento. La experiencia forjada históricamente en esta creencia permitió instaurar una concepción de la fotografía como instrumento para el registro y la denuncia social. Mantenido en esa concepción, la fotografía documental surge asociada a la idea de hacer visible las condiciones de vida del hombre: la pobreza; el desamparo; la marginalidad que se iban gestando en los suburbios de las ciudades industriales del S XIX. Comunica, denuncia y contribuye a la construcción crítica de un relato social común. Con diferentes matices, los trabajos pioneros en ese sentido son las fotografías del británico John Thomson (1837-1921) sobre la vida en las calles de Londres en 1871; y los trabajos realizados por Jacob Riis (1849-1914) y Lewis Hine (1879-1940) en Estados Unidos entre fines del S. XIX y comienzos del S. XX. (LEMAGNY y ROUILLE, 1888).

El periodista Jacob Riis realizó a fines del SXIX fotografías sobre los barrios pobres de Nueva York, dando cuenta de las condiciones deplorables de la vida cotidiana en los suburbios. Pero la mirada más relevante, por su claro enfoque social, es la aportada por Lewis Hine, que no tenía por finalidad lograr un golpe de efecto en el espectador, sino su motivación era mostrar la evidencia de la injusticia social, denunciando las situaciones insanas a las que estaban sometidos los trabajadores, con el objetivo de transformar sus condiciones. En el texto "Fotografía Social" Lewis expone los alcances y la fuerza que tiene una imagen para denunciar la injusticia, su fin primordial era movilizar la conciencia, era un gesto político, que buscaba modificar la realidad injusta. Por ello, pone el acento en el registro, y despoja a la imagen de cualquier connotación estética. Lo importante es la observación clara y elocuente de la realidad.

En ese sentido afirma: "Ahora, echemos un vistazo bajo el puente de Brooklyn a las 3 am en una noche fría y nevada. Mientras que estos chicos que vemos allí esperan, acurrucados, pero alerta, para un cliente, podríamos hacer una pausa para preguntarnos dónde se encuentra el poder en una imagen. Ya sea una pintura o una fotografía, la imagen es un símbolo que hace que uno entre de inmediato en estrecho contacto con la realidad. Habla una lengua aprendida temprano en la raza y en el individuo. (...) De hecho, a menudo es más efectivo de lo que habría sido la realidad, porque en la imagen se han eliminado los intereses no esenciales y conflictivos. La

fotografía es el idioma de todas las nacionalidades y de todas las edades. (...) La fotografía tiene un realismo añadido propio; tiene una atracción inherente no encontrada en otras formas de ilustración. Por esta razón la persona promedio cree implícitamente que la fotografía no puede falsificar. Por supuesto, usted y yo sabemos que (...), mientras que las fotografías no pueden mentir, los mentirosos pueden fotografiar. Se hace necesario, entonces, en nuestra revelación de la verdad, velar porque la cámara de la que dependemos no contraiga malos hábitos”, y en el mismo sentido sostiene: “El mayor avance en el trabajo social se debe hacer popularizando el trabajo de cámara” (HINE, S/D). Con su labor marcó el camino para el desarrollo de la fotografía documental.

Más tarde se pondrá en evidencia las limitaciones de la imagen de denuncia para gestar los cambios anhelados por Hine, sin embargo, ello no privó a la fotografía de sus atributos de documento. En 1952 Henri Cartier-Bresson describe en “El instante decisivo” las bases de lo que considera la identidad documental de la fotografía. La creencia que la cámara logra develar a los ojos del hombre la esencia de las cosas es lo que fundamenta su punto de vista. Señala: “(...) de todos los medios de expresión la fotografía es el único que fija el instante preciso”; “Nuestra tarea consiste en fijar la realidad con este cuaderno de croquis que es nuestra cámara; fijar la realidad pero no manipularla” (2003:19). “El fotógrafo, pues, deberá respetar el ambiente, integrar el hábitat que describe el medio, evitar sobre todo el artificio que mata la verdad humana y conseguir, también, que se olvide la cámara y el que la manipula” (2003: 22). La cámara garantiza captar la realidad de manera fiable, el hombre sólo sirve como medio para manipularla. Cartier-Bresson forma parte de un grupo de fotógrafos, entre ellos Robert Capa, David Seymour y Georges Rodger, que fundan en 1947 la cooperativa Magnum Photos, que brinda al mundo el registro de imágenes de los acontecimientos más relevantes independientemente de la línea editorial de los medios gráficos.

En la evolución del uso de la fotografía como documento y como modo fiable de representar la realidad, el trabajo de Margarita Ledo (1998) proporciona las constantes en la dimensión documental: en primer lugar el referente real, la fotografía guarda una relación indicial con su referente; luego embestido con las técnicas y el estilo del realismo se logra lo que ella denomina el *efecto-verdad* que remite a las construcciones sociales históricas consensuadas basadas en la experiencia y en lo observable de aquello que se entiende por verdad; y la manera de representar el mundo con las convenciones de lo documental, que se construyen no por su semejanza con lo observable sino más bien con la convención social establecida por lo que se entiende como documental.

La autora advierte que las categorías que organizan el sentido de la experiencia fueron radicalizando su función a lo largo del S. XIX: icono/índice; belleza/verdad; estética/política. Emparentada con la dimensión asociada a icono/belleza/estética se forjó la fotografía creativa relacionada al valor de exhibición y goce; en la dimensión de índice/verdad/política se perfiló la imagen relacionada con la objetividad; la prueba irrefutable que luego se convertirá en información y permitirá la aparición de la fotografía de prensa (LEDO, 1998). Los alcances de esta construcción histórica determinaron la problemática en la que se inscribe la circulación de la imagen documental<sup>1</sup>.

En “El acto fotográfico y otros ensayos” Phillips Dubois (1990) ofrece un recorrido histórico sobre los discursos que se dieron en torno a la relación que a través de la historia la imagen fotográfica estableció con el objeto al que alude. Partiendo de la tríada desarrollada por Peirce, ícono/símbolo/índice, señala un paralelismo de cada signo con la mirada que cada período construyó sobre la realidad. Así observa que durante el S XIX, en el surgimiento de la fotografía, el acento está puesto en la semejanza que guarda la imagen con el objeto que representa, la mimesis y por lo tanto, la primacía de la iconicidad; en el S XX la relación fue embestida por la carga simbólica, como respuesta a la idea de reflejo de la etapa precedente se sostiene que la fotografía se encuentra codificada, pasando a ponderarse el símbolo que representa la imagen; finalmente en la etapa actual la visión que se sustenta para dicha relación es la indiciaria, la huella, la contigüidad que la fotografía guarda con su referente.

La fotografía documental se encuentra asociada a las formas demostrativas; al uso del blanco y negro; a lo espontáneo; a un método de trabajo que procura no dejar huellas en la imagen, sino lograr un registro sin intervención. Asociada a las categorías de autenticidad y veracidad. Lo antedicho se cristaliza en lo sostenido por la fotógrafa Adriana Lestido: “(...) siento que el blanco y negro es más medular, mas esencial, es más la imagen pura, yo creo que la imagen en su base no tiene color”<sup>2</sup>, “lo que trato es estar en blanco, más bien ser transmisora, no de querer yo demostrar algo, sino que algo se vea a través mío”<sup>3</sup>.

#### - **La fotografía como obra.**

La fotografía como arte nace y se desarrolla contraponiéndose como alter ego a la imagen como documento. Como se dijo anteriormente, el movimiento estético Pictorialista buscó otorgarle ese lugar sostenido sobre “el aserto de Julia Margaret Cameron según el cual la fotografía alcanza el rango de arte, porque, como la pintura,

<sup>1</sup> Ver el desarrollo de Baeza, Pepe (2001). “Por una función crítica de la fotografía de prensa”.

<sup>2</sup> NNfotógrafos: “Entrevista a Adriana Lestido” en <https://youtu.be/4rotMbUizNw> (18-10-16)

<sup>3</sup> TELAM: “Entrevista: Adriana Lestido, las fotos imperdibles de su muestra en el MNBA” en <https://youtu.be/AymIs8qbaE4> (31-5-13)

busca la belleza, (...) sucedido por el aserto de Henry Peach Robinson, según el cual la fotografía es un arte porque puede mentir” (SONTAG, 1977:182).

En su búsqueda para articularse con el campo artístico la fotografía es sometida a los cánones y postulados de la obra de arte tradicional. Encajar en los parámetros valorados en el campo como las nociones de subjetividad, autoría, unicidad y originalidad, son las categorías que le permitieron desarrollarse como obra artística, junto a la necesidad de intervenir, con ciertas técnicas y procedimientos, sobre la contigüidad que la imagen fotográfica guarda con su referente (SOLOMON-GODEAU, 2001).

Walter Benjamín supo advertir y poner en discusión la problemática de pensar la “fotografía como arte” observando que toda vez que la fotografía tuvo pretensión de obra artística, volviéndose creativa, se convirtió en mercancía, “(...) un fetiche cuyos rasgos le deben la vida sólo a los cambios de la iluminación de moda. Lo creativo en el acto de fotografiar es su entrega a la moda. (...) En ella se desenmascara la postura de una fotografía que es capaz de montar cada lata de conserva hasta el universo, pero no es capaz de captar ninguno de los contextos humanos en los que ella actúa y es”, afirma el rostro verdadero de esta fotografía es la publicidad y su efecto es “construir algo, algo artificial, montado” (2015:105).

En el mismo sentido la utilización de lo *kitsch*, entendido como una forma que irrumpe la estética esperable de algo, como provocadora de los estándares artísticos modernos devino en una modificación en los mismos. Productos de consumo masivo, mercancías, puestos en lugar de obra. Es el gusto definido como barato que irrumpe como crítica a la elite artística, pero como señala Susang Sontag (1973) es un aspecto de la fotografía que lo aleja de la acción política. El *kitsch* provoca e irrumpe sobre la distinción concebida entre arte y mercancía, en general poniendo en juego a esta última como si fuera un objeto de arte, “pero el cambio de registro no asume funciones de conocimiento, interviene sólo para reforzar el estímulo sentimental, y en definitiva la inserción episódica se convierte en norma” (ECO, 1968:86).

Aquí se inscribe la problemática relacionada a la circulación de la fotografía con fines informativos desarrollada por Pepe Baeza (2001). La función testimonial que detentó la fotografía, sumada al desarrollo técnico que permitió la impresión de la imagen en papel, le proporcionó una rápida entrada a los medios gráficos. La fotografía terminó así circunscripta a la línea editorial de cada medio. La etapa actual, donde pocos sectores concentran y monopolizan las imágenes que circulan por los medios gráficos y

televisivos<sup>4</sup>, plantea un desafío para aquellos trabajos fotográficos que no responden o se contraponen tanto a los intereses como a la lógica del mercado. Puede advertirse la problemática que dichos antecedentes plantean a la fotografía, específicamente a la de pretensiones documentales y periodísticas, cuando a éstas sólo le quedan los canales de circulación del arte para hacerse visible.

Si la época moderna permitió el nacimiento de la fotografía en su doble dimensión: la documental, como medio exclusivo y fiable de representar la realidad, y la artística, como creación y obra, a partir de la década de 1960, estas categorías que supieron estructurar la manera de percibir el mundo comienzan a desvanecerse. En los años 60 la fotografía comenzó a incorporarse al mundo del arte, la obra de Andy Warhol<sup>5</sup> supo enfatizar sobre el carácter de reproducción de la misma, creando una ruptura significativa con los valores sostenidos por el arte moderno (SOLOMON–GODEAU, 2001).

Jeff Wall aborda el análisis del surgimiento de la fotografía conceptual en Estados Unidos en ese período, es interesante observar que lo desarrolla como una vanguardia que opera en respuesta crítica a la fotografía concebida como registro, así sugiere que el fotoconceptualismo, posibilitó la aceptación total de la fotografía como arte, donde el fotógrafo “no fotografía los hechos en el momento de suceder sino que escenifica un acontecimiento para conseguir un resultado fotográfico preconcebido” (2003:225).

El proceso iniciado en la década del 60, donde se evidencia el comienzo de la disolución de las categorías que habían organizado el campo fotográfico en la Modernidad, converge junto con las reflexiones que se venían gestando dentro del panorama académico en búsqueda de establecer las premisas y postulados del medio sentando su legitimación e institucionalización, en la década del 80, cuyo corolario en la década del 90 fue la aparición de la cámara fotográfica digital. Es por ello que, en la etapa actual, se evidencia en las producciones fotográficas un resquebrajamiento de estas distinciones que fueron consensuadas en el transcurso de los años para dar lugar a las nuevas formas de expresión de la imagen (PEREZ FERNANDEZ, 2016).

### **La Fotografía argentina.**

Escasa es la bibliografía que aporta un análisis y reflexión histórica acerca del campo fotográfico argentino. Para el presente trabajo resultó indispensable contar con la investigación realizada por Silvia Pérez Fernández “Imágenes latentes. El campo fotográfico

---

<sup>4</sup> Se excluye aquí la circulación por Internet y redes sociales ya que plantea otras problemáticas que excede el presente análisis.

<sup>5</sup> Nació en Pittsburgh en 1928, Estados Unidos. Muere en Nueva York en 1987. Artista plástico que se convirtió en promotor del Pop Art, movimiento artístico de la década del 50 y 60, inspirado en la cultura de masas.

en Buenos Aires, 1979-1989” (2016), ya que permitió reconstruir las condiciones en que se dio en el país la modernización del campo fotográfico.

Lo más relevante a los fines del presente análisis es el proceso de transformación que sufrió el campo fotográfico en Argentina en la década de 1980. La historia y evolución de la fotografía en el país está signada por procesos que acompañan en algunos casos y en otros se distancian de los acontecimientos del medio a nivel internacional. El análisis que ofrece el trabajo de la autora es ilustrador y permite una mejor comprensión de los acontecimientos de ese período, la autora sostiene que el punto de partida de este proceso de modernización de la fotografía nacional está dado por el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en 1978 y también el Coloquio de 1981. Se transforma en un hito para que Latinoamérica construya un relato histórico desde su propia identidad en relación a la fotografía, ya que a partir de esos encuentros comienza un intercambio fructífero entre fotógrafos latinoamericanos, y a su vez, brinda el puntapié para que en Argentina comience una renovación en el medio (PEREZ FERNANDEZ, 2016).

Desde su aparición como instrumento técnico de registro la fotografía se expandió rápidamente a las ciudades del mundo. El daguerrotipo arribó a Buenos Aires en 1843, cuatro años después de ser presentado públicamente en París. A su llegada al Río de la Plata sólo las familias más pudientes podían acceder al deslumbrante invento. Fueron inmigrantes con conocimiento en procesos químicos, algunos con formación artística los que iniciaron el desarrollo del daguerrotipo en la Argentina, en un primer momento el grupo estuvo conformado por franceses, alemanes, estadounidenses e ingleses, luego a partir de 1870 se considera que la mayoría de ellos provenía de Italia. La primera galería de retrato de Buenos Aires fue abierta por el inglés John Elliot, que la promocionó publicando un aviso en la *Gaceta Mercantil* en junio de 1843, simultáneamente el español Gregorio Ibarra ofreció en el mismo medio la posibilidad de realizar retratos, vistas y planos<sup>6</sup>.

Elliot es el autor del daguerrotipo que se considera el más antiguo conservado en la Argentina, se trata del retrato del Almirante Guillermo Brown y su esposa Elizabeth Chitty, y fue tomado el 29 de julio de 1844. Le sigue



John Elliot (1844)  
Almirante Guillermo Brown y su esposa

<sup>6</sup> Revista de Artes N°7 en <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/historiafotografiaargentina.html>

en antigüedad el retrato obtenido por el norteamericano John Amstrong Bennet, quién abrió la segunda galería de daguerrotipos en Buenos Aires<sup>7</sup>, él fue responsable de retratar al Gobernador Federal de Salta. El Gobernador Miguel Otero mira a la cámara con templanza, casi esbozando una sonrisa, se encuentra vestido de gala, sentado, con su brazo izquierdo apoyado sobre una mesa, la imagen evoca el espíritu de la época, es el 15 de octubre de 1845<sup>8</sup>.

El italiano Antonio Pozzo fue un importante daguerrotipista del país, fue aprendiz de John Elliot y posteriormente del inglés Thomas C. Helsby, luego hacia 1850 puso su propio estudio fotográfico. Fue responsable de registrar grandes hitos de la historia Argentina. Documentó los comienzos del ferrocarril con las imágenes de las primeras locomotoras, “La porteña” y “La Argentina”, registró las instalaciones ferroviarias junto con el acto oficial de inauguración. En 1879 Antonio Pozzo fue quien fotografió la denominada *Campaña al Desierto*, que consistió en la expedición llevada a cabo por el Gobierno de Julio A. Roca hacia el sur argentino con la finalidad de exterminar a la población indígena de las tierras<sup>9</sup>. Las imágenes de Pozzo tienen la particularidad de corporizar y dar cuenta de la mirada del conquistador sobre la expedición. El fotógrafo no muestra los efectos atroces del avance militar sobre la población autóctona pero las imágenes delatan inexorablemente la desolación que quedaba al paso del ejército<sup>10</sup>.

En el S XIX la fotografía era concebida como una herramienta auxiliar del progreso. En el Capítulo 6, *Lo real, la realidad*, de la serie “Album. Crónicas de la fotografía argentina. Cápsulas de tiempo” del Canal Encuentro, Valeria González señala que el Estado aún no advertía la potencialidad del medio en la construcción de la memoria colectiva nacional. El hito que produce un giro en ese sentido fue la intención política de registrar la *Campaña al Desierto*. Así, mediante el trabajo realizado por el fotógrafo Antonio Pozzo, se dio cuenta de este proceso desde la ideología que entendía la conquista militar



Benito Panunzi (1865)  
Casimiro Biguá y su hijo Sam Slick

<sup>7</sup> Luego abandonó el país por problemas económicos y volvió a Nueva York, más tarde se instaló en Bogotá, Colombia, entre los años 1848-1859 donde abrió su Galería del Daguerrotipo. Allí también fue nombrado Cónsul de los Estados Unidos ante el Gobierno de Nueva Granada ver Revista Enfoque Visual en <http://www.revistaenfoquevisual.com/john-armstrong-bennet/>

<sup>8</sup> El daguerrotipo aún se conserva y forma parte del archivo histórico del Museo Histórico Nacional.

<sup>9</sup> Priamo, Luis en <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/italianos/fotografia/fotografia.html>

<sup>10</sup> Canal Encuentro: “Album (...)”, Capítulo 6 en <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8244>

como el avance de la civilización sobre las tierras salvajes.

En 1864 el francés Esteban Gonnet y el italiano Benito Panunzi, ingeniero y arquitecto, publicaron dos álbumes de fotografías con imágenes de la ciudad de Buenos Aires. El registro de sus calles, las cúpulas que sobresalían de construcciones mayormente bajas, las fábricas, el muelle, imágenes que dan cuenta del estado de la ciudad con sus incipientes avances hacia una metrópolis moderna, proveyendo un documento invaluable de la época. También supieron realizar retratos y registrar situaciones de la vida cotidiana. En una de las visitas que el cacique tehuelche Casimiro Biguá realizó a Buenos Aires en 1864 y 1866, Benito Panunzi lo registró junto a su hijo Sam Slick, probablemente en los cuarteles de Retiro<sup>11</sup>.

La ciudad de Buenos Aires en 1880 se convirtió en capital de la República, lo que impulsa una importante modernización, las fotografías de Alejandro Witcomb logran registrar los aspectos que dan cuenta de la misma. Entre los años 1850 y mediados del S XX llegaron al centro capitalino cerca de cuatro millones de inmigrantes. La llegada de la “carte de visite” a la ciudad al igual que otras partes del mundo, revolucionó el uso de la fotografía ya que permitió a los clientes obtener doce imágenes pequeñas diferentes a un menor costo, lo que posibilitó ampliar los alcances de la difusión social y sobretodo comercial del medio. Entre los años 1865 y 1870 fue el medio fotográfico más utilizado en Buenos Aires, siendo esta ciudad un lugar cosmopolita, la fotografía proporcionó la posibilidad que las personas puedan comunicarse con sus familias y mostrarles la tierra que había resultado su destino, a la distancia. En el Capítulo 2: *Ciudades Invisibles* de “Album. Crónicas de la fotografía argentina. Cápsulas de tiempo”, la escritora Andi Machon observa, que fue así como las imágenes de Buenos Aires se dieron a conocer al mundo en forma de álbumes fotográficos y postales.

Hacia finales del S XIX en concordancia con la evolución del campo fotográfico a nivel internacional, se creó en el país la Sociedad Argentina de Aficionados (SFAA), que funcionó entre los años 1889 y 1926, estuvo integrada por sectores de la alta burguesía involucrados con los procesos políticos y sociales de corte modernizador. Imbuidos por la estética del Pictorialismo, emulando el modelo internacional que impusieron las Sociedades Fotográficas, la Sociedad creó un Estatuto donde se estableció que la participación sólo estaba abierta a aficionados y que el modo de ésta se regía por la conformación de concursos anuales fotográficos (PESTARINO, 2015).

Herederos de la SFAA, en la década de 1930, surgieron en el país los Fotoclubes, los que detentaron una hegemonía en el campo a nivel nacional hasta fines de la década del 1970. Su actividad se reglamentó en 1948 con la creación de la Federación Argentina Fotográfica (FAF), su funcionamiento estaba regido también por la implementación de

---

<sup>11</sup> Priamo, Luis en <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/italianos/fotografia/fotografia.html>

concursos con la consiguiente premiación de las fotografías participantes. Seguían sosteniendo la preeminencia de la estética pictorialista. Su particularidad fue que lograron una coordinación de actividades con presencia y participación en todo el territorio nacional, posibilitando, a su vez, el acceso a los sectores populares. (PEREZ FERNANDEZ, 2016)

Silvia Pérez Fernández (2016) señala, que durante el amplio período en el que los Fotoclubes tuvieron una posición monopólica, surgieron también posiciones disidentes impulsadas por la llegada de inmigrantes antes de la segunda guerra mundial que proveyeron una renovación. Así florecieron grupos que plantearon una posición alternativa a la forma de trabajo de los Fotoclubes. Los más relevantes fueron “La Carpeta de los Diez” y el grupo “FORUM”. El primer grupo, se trataba mayormente de europeos que profesionalmente trabajaban en la prensa y también en el campo comercial. Hicieron uso de nuevas técnicas como la solarización y el fotomontaje. El segundo grupo, tenía como finalidad contribuir a la integración de la fotografía al campo del arte al mismo tiempo de diferenciarla de la pintura, la autora señala, que algunas observaciones encuadran a este grupo en la tradición de la Fotografía Subjetiva de Otto Steinert, en el sentido de crear imágenes sin tener en consideración la preeminencia del referente.

Un caso paradigmático del período lo representan la fotógrafa Grete Stern y el fotógrafo argentino Horacio Coppola, ambos por su aporte estético al campo fotográfico argentino. Los dos viajes que éste último realizó a Europa le permitieron incorporar influencias que se vieron reflejadas en sus fotografías. A la vuelta de su primer viaje publicó en la *Revista Sur* el ensayo “Siete temas de Buenos Aires” y en su segundo viaje se instaló en Alemania para estudiar en el Departamento de Fotografía de la Bauhaus. En uno de los trabajos realizados allí conoce a su esposa Grete Stern con quién retorna a Buenos Aires de su segundo viaje. Es quien contribuyó a registrar la atmósfera de la ciudad de Buenos Aires durante el S XX, con una estética innovadora para la época donde prima en muchos casos una construcción poética de la imagen con juegos de luces y sombras<sup>12</sup>.



*Grete Stern (1909-1996)  
Aborígenes del Chaco*

<sup>12</sup> Merle, Daniel. “Murió Horacio Coppola, el hombre que fotografió casi todo el S XX”, publicado el lunes 18 de junio 2012 para Diario La Nación en <http://www.lanacion.com.ar/1483123-murio-horacio-coppola-el-hombre-que-fotografio-casi-todo-el-siglo-xx>

Grete Stern, por su parte, realizó trabajos personales con una clara impronta novedosa, los más destacados son: la serie de fotomontajes publicados en la sección “El psicoanálisis le ayudará” de la Revista femenina *Idilio*; y el registro documental de la población aborigen del Gran Chaco a principios de la década de 1960, de la cual expresó “me limité a fotografiar lo que veía”, y aclaró: “no tenía entonces medio de transporte a mi disposición y, con toda intención, no busqué la asistencia oficial”<sup>13</sup>. En este sentido, su trabajo se contrapone al realizado por Antonio Pozzo en la *Campaña al Desierto*, es interesante visualizar cómo se imprime en los trabajos fotográficos la mirada e intencionalidad de quien registra la imagen. Mientras que Antonio Pozzo realiza un registro institucional con el fin de dar cuenta de las bondades de conquistar las tierras del sur argentino; Stern, fotografía con la intención de registrar la vida de los pobladores, desde una mirada social<sup>14</sup>.

Resultan relevantes los procesos dados en la década del 60 en Argentina porque puede verse un crecimiento del campo fotográfico. Por una parte, el fotoclubismo permitió el desarrollo del fotoperiodismo nutriéndolo de fotógrafos que lo integraban; por otra parte, puede constatarse en el país una relación entre la adquisición de cámaras fotográficas, el desarrollo de la industria y el ingreso de la población a la práctica; acompañado del surgimiento de nuevos movimientos de izquierda, con base en el socialismo y el comunismo que buscaban en la fotografía un medio de expresión con fines sociales (PEREZ FERNANDEZ, 2016).

También en la década confluía un contexto internacional de movimientos emancipatorios dados por la Revolución Cubana; el Mayo francés y las luchas del continente africano y la consecuente influencia de estos procesos en el continente latinoamericano devinieron en la instauración de Gobiernos cívico-militares proclives a contrarrestar dichos procesos e instaurar políticas de corte neoliberal, lo que inevitablemente forjó nuevas formas de expresión cultural signadas por el contexto represivo de cada Estado.

En ese marco, en México se dio en 1978 el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, punto de partida, señalado por la autora, para el proceso de renovación fotográfica argentino de la década del 80. El evento junto con el segundo Coloquio en 1981 generó al interior del campo fotográfico argentino prolíferas discusiones que se materializaron en la constitución del Consejo Argentino de Fotografía (CAF) y el nacimiento de importantes grupos que supieron vehicular las diversas inquietudes, pero que tenían en común la necesidad de desarrollar una fotografía que se contraponga al modelo hegemónico sostenido por los

---

<sup>13</sup> Vallejos, Soledad. “El viaje de Grete”, Suplemento Las12, Viernes 29 de abril de 2005, Diario Página 12, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1909-2005-04-30.html>

<sup>14</sup> Análisis realizado por Valeria González en el Capítulo 6 de “Album (...)” op. cit., Canal Encuentro.

Fotoclubes. Dos formaciones resultan relevantes para el presente trabajo: el Núcleo de Autores Fotográficos (NAF) y el Grupo de Fotógrafos (GUF).

El NAF creado en 1984, tenía el propósito de organizar, apoyar y difundir la obra fotográfica de los autores nacionales. Fue uno de los grupos que protagonizaron una ruptura tanto institucional como estética con respecto a la mirada y construcción hegemónica que



Ataulfo Perez Aznar (1979-1981)  
"Cementerio Salvador de Bahía Brasil"

hasta entonces tenían los Fotoclubes. Los fotógrafos protagonistas de este proceso catalogaron su trabajo como "fotografía independiente" ó "*fotografía de autor*". Los Fotoclubes eran la institución que monopolizaba el campo y promovían la denominada fotografía artística, como se señaló anteriormente los

grupos gestados en la década surgían como necesidad de expresarse independientemente de esa fotografía. Por lo tanto, en su manifiesto sostienen que sus imágenes surgen como: "una vital e íntima necesidad de expresión"<sup>15</sup> a la que denominan *fotografía de autor*, en oposición e independiente de la emanada de los Fotoclubes. El NAF estuvo integrado por Ataulfo Perez Aznar, Eduardo Grossman, Enrique Abbate, Alfredo Danziger Baldo, Hugo Gustavo Gez Aranda, Eduardo Gil, Marcos López, Gianni Mesticelli, Oscar Pintor y Helen Zout. Fueron los promotores de generar diversas exposiciones y talleres cuyo corolario fue la realización de las Jornadas de Fotografía Buenos Aires-La Plata '88, las que definen como: "(...) el primer y exitoso intento de generar un evento que ocupase a ambas ciudades a lo largo de un mes con actividades ligadas a la fotografía. Adoptando un enfoque integrador latinoamericano, se organizaron más de treinta exposiciones, destacándose la realización, por primera vez en el país, de una muestra colectiva de fotografía contemporánea argentina y otra de fotografía histórica argentina. Las actividades se completaron con debates, conferencias, talleres, reportajes públicos y un ciclo de cine. En ellas cristalizaron muchas de las ideas que nos habían unido y contó con el apoyo de toda la comunidad fotográfica"<sup>16</sup>.

El GUF nace en 1983, aún en época de la dictadura cívico-militar. Lo integraban Elias Mekler, Filiberto Mugnani, Cristina Sarasa, Ricardo Tegni y Gabriel Valansi. La motivación

<sup>15</sup> Núcleo de Autores Fotográficos, página oficial, <https://30naf.wordpress.com/>

<sup>16</sup> Idem

central del grupo fue trabajar con la puesta en común de un tema en particular, se trataba de generar un espacio para profundizar y desarrollar la *fotografía de autor* en un contexto social complicado generado por la persistencia de la dictadura cívico-militar argentina. La iniciativa de los integrantes era poner en discusión los trabajos personales de cada uno. Buscaron la reflexión sobre cuestiones de técnica y estética que no tenían posibilidad de tratarse en otros espacios. Se encontraron con falencias entre ellos que decidieron saldarlas en los talleres que dictaba el fotógrafo Juan Travnik<sup>17</sup>. El GUF realizó varias muestras y participó de otras realizadas por otros grupos. Se disuelve en 1988 por acuerdo de las partes (PEREZ FERNANDEZ, 2016).

Siguiendo lo elaborado por Silvia Pérez Fernández la evolución y el intercambio transversal de los diversos grupos propició la consolidación de la *fotografía de autor*. Movimiento que había nacido a instancias del Primer Coloquio de Fotografía en 1978 y se concretaba con el cierre de las Jornadas La Plata Buenos Aires en 1988. Logró cumplir con sus propósitos iniciáticos: difundir la fotografía argentina; crear espacios para su exhibición y establecer propuestas que permitieran desarrollar espacios de formación profesional (2016).

Puede advertirse que lo que prima en las formas adoptadas por la *fotografía de autor*, es por un lado, una mirada particular de cada fotógrafo atravesada por su formación e influencias y, por otro, una concepción reforzada en la idea de la fotografía como medio para documentar el referente. Concepción sobre la cual se forjó la fotografía en la modernidad, la dimensión ligada a las potencialidades del dispositivo técnico con el consecuente desarrollo de la denominada fotografía documental, devenida luego documentalismo fotográfico en palabras de Margarita Ledo (1998). La estética que primó en la fotografía de la década del 80, fue el uso del plano medio y el retrato, la utilización del blanco y negro y el registro "sin intervención". La forma que adopta la *fotografía de autor* guarda un ligamen y se inscribe en los postulados esgrimidos por la impronta de la Modernidad.

En ese sentido, Silvia Pérez Fernández (2016) señala que la *fotografía de autor* acredita tanto inclinaciones expresivas como documentales, en la Argentina la distinción que se daba a nivel internacional por esos años entre la fotografía artística y la documental no tuvo la misma expresión. Lo que se daba era una diferenciación entre la fotografía artística con respecto a la imagen asociada a los reporteros gráficos. La fotografía artística surgida a instancias de los Fotoclubes era la que detentó la hegemonía del campo, la necesidad de una fotografía que busque independizarse de ella, culminará con el surgimiento de la *fotografía de autor* en la década del 80. En ese sentido son elocuentes las declaraciones sobre sus

---

<sup>17</sup> Nace en Buenos Aires en 1950, comienza sus estudios en fotografía en 1966 y su labor fotográfica en 1970, trabaja como fotoperiodista y en fotografía publicitaria. Posee una amplia actividad como docente y su trabajo ya forma parte del patrimonio fotográfico argentino. Su muestra más destacada "Malvinas. Retratos y paisajes de guerra" permitió darle cuerpo a una trágica historia del país que pretendió ser olvidada. Ver <http://www.juantravnik.com.ar>.

trabajos realizadas por Adriana Lestido: “yo no hablaría de fotodocumental, ni tampoco de denuncia (...) quizás las primeras series tienen más contenido social pero nunca fue esa la intención es algo que tenía que ver con mi historia”<sup>18</sup>. La *fotografía de autor* vehiculiza la estética documental pero haciendo hincapié en la subjetividad del fotógrafo, se encuentra más emparentada al documentalismo fotográfico desarrollado por Margarita Ledo (1998).

Las reflexiones que a nivel internacional se daban dentro del campo fotográfico en la década del 80, vinculadas a la convergencia de los debates teóricos que se desarrollaron en la historia del medio tendientes a cuestionar las bases que sustentaban la fotografía moderna, entraron en discusión en Argentina recién una década más tarde, junto con la llegada de la cámara digital. La existencia de internet, la posibilidad de divulgación y difusión hacen que en la actualidad el desarrollo de la fotografía y las discusiones que se plantean entre lo local y lo mundial se encuentren más niveladas.

### **Posmodernismo. Cuestiones de la contemporaneidad.**

“Raymond Williams nos advierte que deben preocuparnos especialmente aquellas palabras que, como documento, cambiaron su significado en los últimos doscientos años. Porque nos están indicando mudanzas en la mentalidad” (LEDO, 1998:35).

“Estamos en el mejor momento de la fotografía, se acabaron los dogmas y los grandes paradigmas” Eduardo GIL<sup>19</sup>.

Si se pudiera hacer el ejercicio de contar la historia con imágenes, dos fotografías serían elocuentes para introducir el análisis a la época actual. En la primera el paisaje parece ser la superficie terrestre, la iluminación entra errática desde un lateral, sobre la línea de horizonte se observa lo que podría ser una explosión. Las partículas que se esparcen parecen elevarse lentamente, quedando suspendidas en la tenue luz. La imagen en blanco y negro corresponde a la serie *Zeitgeist* (1999-2000) de Gabriel Valansi y evoca el fracaso moderno de la razón ilustrada. Aquel estado del mundo que había comenzado a gestarse entre el S XVII y S XVIII acompañado por la idea esperanzadora de un progreso indefinido hacia un continuo bienestar para la humanidad. El pensamiento racional junto al progreso técnico son portadores de destrucción sobre el hombre y sobre su medio ambiente.

En la segunda fotografía la escena es recreada por una multitud, sólo integrada por hombres, que corren enérgicamente hacia una pelota detenida en primer plano, superpuesta sobre la línea de horizonte puede leerse la sentencia “My time is now” “#Makeitcount”. Fue una imagen publicitaria que estaba en las calles de Madrid en la semana de PhotoEspaña

---

<sup>18</sup> En CasAmerica. “Adriana Lestido: entrevista” en <https://youtu.be/3wB6txaXiAc>, publicado el 8 de junio del 2010.

<sup>19</sup> En Gullo, Emiliano. “Eduardo Gil. El último Maestro”, Letras Libres, Buenos Aires, Argentina, Abril 2013 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

2012. Es una observación realizada por el fotógrafo Marcos López que en su texto "Simplemente hazlo", señala a esta fotografía como la más llamativa de su visita a España, para él sintetiza la situación actual del mundo, y observa: "Hay que llegar primero. Agarrar la pelota. La zanahoria delante del burro. Todo vale (...) El secreto es encontrar un objetivo". Señala que no importa lo que pasa en el medio ambiente, en la sociedad, al otro y concluye "Demuéstrate tu mismo que puedes ganar. No importa qué, ni para qué, ni cómo, ni por qué. (...) Haz valer tu tiempo. Hazlo que cuente. Hazte un poco el boludo pero no lo cuentes. Y no te preocupes si no entiendes bien. Don't translate. Make it count!"<sup>20</sup>. Pareciera ser como observa López la recreación de un sin sentido.

Dos debates abiertos en torno a las reflexiones que se dan de la época contemporánea en relación a cómo pensar la posmodernidad. Por un lado, aquellos que sostienen que como el discurso moderno es el discurso crítico por excelencia, mantenido por una permanente crítica al conocimiento dado, esta lógica del funcionamiento permite pensar que todo pensamiento crítico se da desde la modernidad, imposible de ser pensada como finalizada, en esta variante el posmodernismo sería una respuesta crítica desde la misma modernidad; por otro, aquellos que sostiene que el momento actual es una ruptura con la época moderna (CASULLO y otros, 1999).

En ese sentido el filósofo Fredric Jameson (1984) aporta un valioso análisis proponiendo un concepto histórico de posmodernidad y no estilístico, ya que observa la necesidad de un pensamiento dialéctico para reflexionar sobre el presente. El autor sostiene que al pensar al posmodernismo como un estilo entre otros posibles se corre el riesgo de construir una mirada del fenómeno actual en términos de juicios morales, que termina coartando cualquier posibilidad de análisis histórico. Al mismo tiempo señala que su propuesta requiere de un esfuerzo imperativo, entender al capitalismo tardío como una catástrofe y un progreso al mismo tiempo.

Jameson va a comprender al posmodernismo como la lógica cultural que adopta el capitalismo avanzado. Esta lógica impacta radicalmente sobre las categorías que sirvieron en la modernidad para organizar y dar sentido a la cosmovisión moderna del mundo. En ese sentido, analiza cada una de ellas para evaluar cuáles son los efectos que trae sobre la contemporaneidad. Las esferas que en la modernidad organizaban la sociedad empiezan a desdibujarse y lo que se observa es una expansión de la esfera de la cultura hacia todo el terreno social, lo cual trae aparejado, la transformación de lo que se entendía como realidad en un conjunto de pseudo-acontecimientos. Este puede ser el primer aspecto atendible en la

---

<sup>20</sup> "Simplemente hazlo", Marcos López en <http://www.marcoslopez.com/>

problemática actual de la fotografía, que en el transcurso de la modernidad guardó una valoración sustancial sobre su relación de iconicidad y contigüidad con el referente.

La fotografía como producto social, nacida en la modernidad, es un interesante punto de partida para comprender los alcances de estas transformaciones. La sociedad actual es una sociedad de imágenes, el hombre se acostumbró a comprender y dar sentido al mundo a través de ellas, éstas fueron adquiriendo protagonismo por su capacidad de registro y de divulgar acontecimientos, las imágenes fotográficas contribuyeron a la construcción de un universo social compartido y el ingreso de la fotografía al formato digital ha ampliado notablemente su diversificación. La posibilidad de contar hoy con teléfonos celulares que permiten en cualquier momento a cualquier persona registrar imágenes, pudiendo difundirlas por las redes sociales conforma un interesante escenario actual. Al respecto el fotógrafo Eduardo Gil señala: “El constante flujo de imágenes y el contacto permanente con las mismas ha modificado notablemente la conciencia del hombre del siglo XX. Todos los registros que tenemos de lo que se podría llamar la realidad son imágenes fotográficas. La gente ve en términos de las imágenes que ya tiene incorporadas.”<sup>21</sup>. Por ello, Jameson revela, que el lenguaje del sujeto ya no se da en un tiempo histórico sino en un tiempo espacial delineado por la lógica del simulacro fotográfico, ya no hay un referente histórico, el pasado como referente se borra y solo quedan otros textos.

El autor observa que si en el pasado las ideas de la clase dominante se transformaban en la ideología preponderante, hoy el capitalismo avanzado ha gestado *un campo de heterogeneidad discursiva carente de norma*. El sujeto posmoderno, ya no encaja en la problemática de la alienación, sino que está fragmentado en las diferentes posiciones que puede adoptar dentro de la sociedad: como cliente, como público, como televidente, como consumidor, perdió su individualidad y con ello la capacidad de crear sus propias representaciones de la experiencia actual. Este sujeto inmerso en la nueva lógica espacial del simulacro es incapaz de reorganizar su propia historia para proyectarse y reorientarse en un futuro colectivo. Perdió su horizonte y envuelto en una sobreexposición de imágenes se encamina hacia ningún lugar. (JAMESON, 1984).

En este contexto la fotografía queda desprovista del valor social que detentaba. Gil señala: “en los últimos años decir fotografía significa algo distinto a lo que tradicionalmente se entendía como tal. La fotografía ha experimentado cambios rotundos y ha visto derrumbarse viejos paradigmas. Funciones que la habían definido durante casi toda su historia están cuestionadas, obsoletas y en extinción. La encontramos hibridada, mestizada, presente en las

---

<sup>21</sup> Lett, Melisa. “Entrevista a Eduardo Gil” para ArteOnline, Buenos Aires, Septiembre 2004 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

más diversas propuestas y soportes y, al mismo tiempo, en el centro de la escena del arte actual”<sup>22</sup>.

Jameson (1984) observa que el efecto estético de la época actual está dado por la intertextualidad, pero no en el sentido moderno, no hay un enriquecimiento del texto, sino se trata de una intertextualidad superficial, donde prevalece la mistura de diversos estilos estéticos recreando un lenguaje artístico del simulacro ó del pastiche. Su descripción se corrobora con la mirada que el fotógrafo Marcos López tiene sobre su forma de trabajar: “Acepto las influencias, las contradicciones del mercado del arte y trato de reciclarlas desde la periferia. La publicidad, el comic, el arte pop, la puesta teatral, la pintura, la fotografía documental directa, el humor, la tragedia, la post-producción digital, las citas históricas, la intuición y la reflexión conceptual sobre el medio y el lenguaje fotográfico, la credibilidad, son recursos que empleo a la hora de crear mi trabajo”<sup>23</sup>.

Abigail Solomon-Godeau (2001) advierte también transformaciones en el campo de la fotografía artística tradicional. La fotografía entró en el campo artístico, entre la década de 1960 y 1970, emulando los espacios de la pintura clásica, por lo tanto, se comenzó a valorar en ella la noción de subjetividad y autoría en relación a su creador, al mismo tiempo que se ponderaba la originalidad. Todos estos parámetros son cuestionados por las nuevas formas de expresión. Según la autora en la práctica artística posmoderna se evidencia un pasaje de la producción a la reproducción, en lugar de resaltar la originalidad de una obra se enfatiza sobre la remisión a otras imágenes convencionales tomadas en general de los medios masivos de comunicación, como también sobre la saturación de la condición reproducible de la obra. Característica que supo ser destacada y trabajada por Andy Warhol.

La autora advierte la importancia de la fotografía para comprender la contemporaneidad ya que en ella se evidencian los modos del funcionamiento social. La fotografía posmoderna pondera el simulacro, los estereotipos, como también la posición del sujeto observador. Es significativa la práctica que toma cuerpo en la actualidad en algunos fotógrafos-artistas que realizan maquetas a escala, para ser fotografiadas, emulando un paisaje real. Es el caso del fotógrafo, modelista y artista digital Félix Hernández, su trabajo cobra valor al poner de manifiesto el simulacro<sup>24</sup>.

Gil afirma: “(...) Si hay un paradigma (hoy), ese es la libertad y la permeabilidad con otras disciplinas artísticas. Es difícil que en el futuro exista un estilo paradigmático porque la tendencia es quebrar los límites. Cuantos menos lugares de certezas haya, mejor. Cuánto

---

<sup>22</sup> “Eduardo Gil (Artista, fotógrafo, viajero, docente y curador)” para Veo veo, Ed. Nº 44, septiembre 2005, pág. 14-17 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

<sup>23</sup> “Latinoamérica” por Laura Batkis, Madrid, 2005 en <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-de-obra.php>

<sup>24</sup> Sus trabajos pueden verse en <https://500px.com/hernandezdreamphography>

más incertidumbre mejor.”<sup>25</sup>, poniendo énfasis en las potencialidades del momento actual. A partir de la década de 1970, comienzan a surgir en algunos artistas la necesidad de formas de expresión cuyo rasgo fundamental es subvertir la concepción artística moderna de la obra. La serialidad y repetición, la apropiación de elementos existentes, la intertextualidad, la simulación o pastiche son formas de la creación en la nueva escena posmoderna. Solomon-Godeau señala que si bien esta práctica ha despertado un interés por el referente, es importante tener en cuenta que no se trata de algo dado, como en la época moderna, sino de un referente entendido como problema (2001).

Cabe preguntarse aquí si la denominada crisis de la fotografía no refiere, más bien, a la decadencia de las categorías que en el período moderno organizaron y dieron sentido al mundo. Si hasta la década de 1980, la única certeza que tenían las reflexiones en torno al campo fotográfico era la relación de contigüidad de la imagen fotográfica con su referente, hoy esa certeza de la huella, del ligamen, se presenta como incógnita. Remite a otras imágenes, a otras reproducciones. Se podría afirmar que en la época actual ya no se puede decir de una fotografía “esto ha sido”, parafraseando a Barthes (1980), porque la imagen ya se encuentra per se descontextualizada y sin historia, ha sido desprovista de las coordenadas que le daban dicho sentido. Cuando, Guy Debord sentencia: “la imagen se ha convertido en la forma definitiva de cosificación mercantil” (citado por JAMESON, 1984:55), está indicando una posible entrada de análisis para la problemática contemporánea. Por ello, como asegura Jameson (1984) en la experiencia posmoderna: lo diferente se parece, todo ha sido reducido a mercancía.

Queda así evidenciado que aquellas formas que supieron ponderar históricamente el valor social de la fotografía en la Modernidad se van desvaneciendo. La imagen fotográfica que construyó la mediación del hombre con su entorno ha sido conmocionada y en su devenir pueden leerse los alcances de dichas transformaciones.

### **Fotografías argentinas en el S XXI.**

Entendiendo que la fotografía constituye un elemento que condensa las características sociales, políticas y culturales de una época determinada, el recorrido propuesto para el presente análisis parte de cinco trabajos realizados por fotógrafos argentinos contemporáneos entre los años 2009 y el 2015, para poder ser comparados retrospectivamente con los trabajos que los mismos realizaron en la década del 80, período bisagra en el contexto argentino que responde, como señala Silvia Pérez Fernández (2016), a la larga tradición del

---

<sup>25</sup> Gullo, Emiliano. “Eduardo Gil. El último Maestro”, Letras Libres, Buenos Aires, Argentina, Abril 2013 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

modernismo en producción fotográfica, con el fin de evidenciar y determinar la existencia de constantes y diferencias en sus imágenes.

Cuatro de los fotógrafos elegidos nacieron entre los años 1948 y 1959, y comenzaron su relación con la fotografía entre finales de los setenta y principios de la década del 80. Los primeros trabajos de tres de ellos, Adriana Lestido, Eduardo Gil, Marco López, guardaban una estética más cercana a la documental: el uso del blanco y negro, el registro de personas en las calles de la ciudad, en instituciones, en espacios privados; el uso del retrato; el enfoque sobre la mirada, el registro de los espacios. Gabriel Valansi, por su parte, si bien es contemporáneo a los anteriores no reconoce su incursión en el GUF como propio de su trabajo personal, sus primeras fotografías presentadas mediante su página oficial en Internet son a partir de la década del 90, período en Argentina, en el cual se vuelve a conmocionar el campo fotográfico hacia nuevas variantes de expresión. El más joven de ellos, Pablo Piovano, relacionado desde pequeño con el medio a través de su padre, es el que en la época actual utiliza el registro documental como denuncia social.

La selección no pretende ser exhaustiva, responde a la elección de una muestra que permita indagar las diversas estéticas que dan forma a la imagen fotográfica para abordar los interrogantes planteados. Las mismas desarrollan un abanico de estilos que van de la búsqueda de la construcción del efecto-verdad propio del documentalismo fotográfico señalado por Margarita Ledo (1998) a la imagen pastiche desarrollada por Fredric Jameson en "La lógica cultural del capitalismo avanzado" (1984).

El propósito es pensar mediante estas imágenes la existencia de características que permitan dar cuenta del universo estético que prima en los trabajos argentinos para poder comprender sus alcances, para advertir si puede afirmarse la presencia de nuevas representaciones que se corresponden con la época actual.

### ***Adriana Lestido, motivada por la necesidad.***

"Fotografiar es pintar con luz (...). Para mí la expresión tiene que ver con iluminar zonas oscuras, iluminar, y bueno en la fotografía la luz es lo que hace la imagen, por eso, también sigo pegada a lo analógico y a todo el proceso de la luz sobre la gelatina de plata (...) siento que ahí hay algo muy mágico"  
Adriana Lestido<sup>26</sup>.

Desplegada sobre la línea de horizonte en el centro de la imagen se observa un ropaje con un par de borceguíes dejados sobre lo que puede ser la orilla de un lago, un río o un mar. El calzado apunta hacia la luz que ilumina de frente evadiendo la básica técnica fotográfica. Las prendas se ven sobre un nailon, aparentemente para preservarlas del agua, la cual se encuentra dispersa en la superficie como representando un leve y sutil movimiento. En tonos

---

<sup>26</sup> En CasAmerica. "Adriana Lestido: entrevista" en <https://youtu.be/3wB6txaXjAc>, publicado el 8 de junio del 2010.

de grises la fotografía de Lestido evoca poéticamente una ausencia. También podría representar una renovación, algo de la persona ausente queda atrás. Se convierte en un camino despojado hacia la luz, se convierte en un renacer. La imagen descrita forma parte de la serie “Hierva el agua” realizada por la fotógrafa en el 2010.

En esta serie puede observarse una ruptura en la continuidad de su trabajo, que se expresa fundamentalmente mediante la pérdida de nitidez en las formas y la ausencia de personas en las imágenes. Dejando atrás la prominencia del referente, mantiene la elección de la imagen en blanco y negro, sigue con el formato analógico, pero algo muy sutil puede apreciarse que ha cambiado que tiene que ver con un registro más difuso, más onírico.

Adriana Lestido nació en Buenos Aires en 1955, fue marcada desde pequeña por la ausencia de su padre que fue condenado a cinco años de prisión cuando ella tenía 6 años. Marcada después por la ausencia de su esposo con quien se casó a los 19 años, Guillermo Moralli, a quien conoció en la Facultad de Ingeniería. Él formaba parte del partido Vanguardia Comunista y dirigía el Centro de Estudiantes de la Facultad junto con Daniel Winer, en 1978

fue secuestrado por la dictadura cívico-militar y aún sigue desaparecido. Atravesada por su historia de vida, luego de varios trabajos y una inquietud que la llevó a estudiar ingeniería, enfermería, magisterio, en 1979, un año después de la desaparición de su esposo, Adriana Lestido en busca de luz comenzó a estudiar cine en Avellaneda, allí, realizó su primer curso de fotografía y se encontró con su vocación, su necesidad.



Adriana Lestido (1982)  
“Madre e hija de Plaza de Mayo”

En la entrevista realizada por Miguel Russo en *Revista Anfibia*, la fotógrafa cuenta como en ese tiempo se encontró con una imagen, “Madre Migrante”, que le sirvió como inspiración y guía para su trabajo, el abordaje humanista y la forma de mirar la cautivó. La imagen es de Dorothea Lange, quien por 40 años tuvo clavada en la puerta de su cuarto oscuro una cita de Francis Bacon que decía: “La contemplación de las cosas como son, sin error o confusión, sin sustitución o impostura, es en sí misma algo más noble que una cosecha entera de invención”<sup>27</sup>, sentencia que también funcionó como faro para Lestido.

<sup>27</sup> Russo, Miguel. “Fotografía e intimidad. Universo Lestido”, Universidad Nacional de San Martín en [www.revistaanfibia.com/cronia/universo-lestido](http://www.revistaanfibia.com/cronia/universo-lestido).

Precepto que guarda un fuerte ligamen con la noción de la fotografía en su dimensión documental.

Al año siguiente ya se encontraba en la carrera de fotografía. Comenzó a sacar fotos en las plazas, luego hizo un trabajo gratis para un diario de Lomas de Zamora, donde cubrió una inundación. Esas fotografías le sirvieron para conseguir su primer trabajo como fotógrafa del Diario La Voz en 1982, allí es donde en una de sus coberturas realizó la fotografía que se convirtió en el punto inicial de su trabajo personal: "Siempre quise mucho a esa foto pero recién con el tiempo me di cuenta que es la imagen fundante de todo mi trabajo, es el origen, todo viene de ahí"<sup>28</sup>. El origen es la subjetividad en su máxima expresión, es la metáfora de su vida personal que se desliza tímida y constantemente por su trabajo. La ausencia del hombre en el mundo femenino, la falta, la separación, estos tópicos se transformaron en hilos conductores de su trabajo. Una búsqueda que inevitablemente queda plasmada.

En la década del 80, con la base del nuevo paradigma fotográfico que se estaba gestando en Argentina, Lestido realizó su primer serie "Hospital infante Juvenil" (1986-1988), intuitivamente sintió que necesitaba despojarse del sentido de lo inmediato para realizar su trabajo. Necesidad "(...) de mirar pero de otra forma, sin tiempos (...). No tenía idea de lo que era un ensayo fotográfico, pero supe que tenía que ser de otra forma, entrar de otra manera (...)"<sup>29</sup>, después siguieron "Madres adolescentes" (1989-1990), "Mujeres presas" (1991-1993), "Madres e hijas" (1995-1999), "Villa Gesell" (2005), "El amor" (1992-2005). Todas ellas atravesados por la ausencia de la imagen masculina, a excepción de algunas imágenes de la serie "El amor". Con un manifiesto acento en el desamparo, la soledad, lo cotidiano, las relaciones humanas, la intimidad, los sentimientos. "Yo fotografío desde los sentimientos"<sup>30</sup>, asegura Lestido.



Adriana Lestido - Serie "Madres e hijas" (1995-1999)

Las constantes encuadradas en la *fotografía de autor* que hasta aquí se advierten en su trabajo comienzan a transformarse, la serie "México" (2010) ya evidencia algunas diferencias que mediante un sutil proceso se plasman con mayor claridad en la serie "Hierve el agua" (2010). En la primera, llama la atención la ausencia de mujeres, la presencia de hombres y niños trabajando, imágenes de paisajes en juegos de sombras, donde el referente queda en segundo plano; en

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Russo, op. cit.

<sup>30</sup> CasAmerica. "Adriana Lestido: entrevista" en <https://youtu.be/3wB6txaXiAc>, publicado el 8 de junio del 2010.

la segunda, se manifiesta con mayor claridad el abandono de la nitidez, la preponderancia de la suavidad en detrimento de los contrastes en los tonos, en las texturas. La nueva imagen de Lestido pareciera más evocar que representar.

Su trabajo es claramente el resultado de una búsqueda personal, los fuertes hitos en su vida quedan expuestos en el devenir de sus ensayos fotográficos. Los mismos, a su vez, asumen las voces de otras historias, en ese sentido ella considera que: "(...) en general no me gusta mucho hablar sobre la foto porque siento que lo que me gusta en realidad es que el que mira pueda apropiarse de la imagen, que se olvide quien la hizo no?. Entonces por ahí muchas veces cualquier anécdota puede interesar, pero (ello) va en contra de la imagen, porque es como que siento que después se remite a eso (...), una imagen tiene múltiples lecturas, para mí misma tiene múltiples lecturas y en realidad hay muchas fotos que por ahí estuvieron rodeadas de circunstancias especiales pero a través del tiempo ya me olvido, a través del tiempo va significando cosas diferentes también para mí"<sup>31</sup>. Como para sanar Lestido crea imágenes y busca que sirvan del mismo modo para aquellas personas que puedan apropiarse de ellas.

La preferencia por la fotografía analógica y la película en blanco y negro sigue siendo una elección de la fotógrafa. Sin embargo en su última serie "Antártida" (2012) el paisaje le



Adriana Lestido - serie "Antártida" (2012)

impuso el uso del color.

El resultado es la combinación de tonos pasteles que embellecen las imágenes. Lestido señala: "(...) lo siento como el final de algo. Esa serie es como un pasaje. El fin del mundo y el principio de algo

nuevo que todavía no sé que es. Lo que sé es que quiero estar más plenamente en un lugar de aprendiz"<sup>32</sup>.

### ***Eduardo Gil, un pasaje de la fotografía de autor a la fotografía contemporánea.***

"Las certezas y las seguridades son enemigas del arte. Como decía Borges, soy partidario de cultivar la incertidumbre porque es el estado en el que pueden pasar cosas..." Eduardo Gil<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Idem

<sup>32</sup> Russo, op. cit.

<sup>33</sup> En Lett, Melisa. "Entrevista a Eduardo Gil" para ArteOnline, Buenos Aires, Septiembre 2004 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

La obra de Eduardo Gil desde fines de la década del 70 hasta la fecha resulta paradigmática para este trabajo. En ella se puede trazar un recorrido que va de la *fotografía de autor*, con un registro donde prevalece la estética documental a una imagen conceptual, que remite más a ir en búsqueda de una idea, prefigurar la imagen para ir a registrarla. En contraposición al “instante decisivo” desarrollado por Cartier-Bresson el fotógrafo señala: “No salgo azarosamente a buscar la foto (...) Lo que más suelo hacer es tomar notas, luego ir a la hora adecuada al lugar correcto y hacer la fotografía. El clic en mi trabajo es lo menos importante porque es la culminación de una idea. La foto, como obra, es el resultado de un pensamiento previo, la consumación de un proceso.”<sup>34</sup>. De esto se desprende que el fotógrafo, en este caso, no trabaja con el fin de registrar la realidad, sino que sale a la búsqueda de una imagen que logre representar de manera más acabada su idea.

La fotografía seleccionada, que sirve como punto de partida para dar cuenta de este proceso, corresponde al subgrupo “Marcas” de la serie “Aporías” realizada entre los años 2005 y 2015. En la imagen se observa la preponderancia del negro que sirve de fondo, en el centro se despliega una marca en disposición vertical en la gama de tonos rojizos intensos que hacia los costados se expande gradualmente perdiéndose en tonos verdes hasta fusionarse con el fondo oscuro. La textura es granulada. La atraviesa verticalmente una línea fina blanca que emula el efecto del doblez de un papel. Si se desconociera el autor y el contexto de su realización, podría ser el resultado de una pintura al óleo de impronta impresionista<sup>35</sup>.



Eduardo Gil – serie Aporías Marcas (2005-2015)

<sup>34</sup> Idem

<sup>35</sup> El impresionismo surgió en Francia hacia el año 1874 por obra de Claude Monet (1840-1926); para luego a finales del siglo XIX expandirse por toda Europa. Los artistas involucrados en esta corriente buscaban registrar la impresión que los efectos de la luz causaba sobre los objetos. Era preponderante en sus trabajos la visión subjetiva sobre la mirada objetiva del mundo. <http://conceptodefinicion.de/impresionismo/>

Lo que se sabe, a través del fotógrafo argentino, es que la serie “Aporías” tiene que ver con imágenes que registran un proyecto prometedor de un país que quedó trunco, y el subgrupo denominado “Marcas”, alude a las huellas detalladas de esa intención coartada. Si se posee este dato, se puede inferir que la imagen descrita pertenece al detalle de la corrosión del agua y el paso del tiempo sobre una superficie de hierro, de una fábrica abandonada en algún lugar de la Patagonia argentina<sup>36</sup>. Se corrobora así que conocer el contexto y la intencionalidad del fotógrafo permite dar un sentido a la imagen, que sería imposible adjudicar en el caso de no contar con tal precisión, permite inferir un posible referente para la fotografía. Se reafirma aquí la función de anclaje y relevo que Barthes (1982) desarrolló como indispensable para garantizar el sentido que se buscó representar con la imagen.

Eduardo Gil nació en Buenos Aires en 1948. Antes de encontrarse con la fotografía estudió Meteorología, se recibió de Piloto Comercial de avión, cursó la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires, fue chofer de taxi, empleado bancario y el golpe de estado cívico-militar de 1976 lo encontró trabajando como jefe en una empresa multinacional, donde también era delegado sindical, entonces tuvo que renunciar. Un compañero lo acercó a la fotografía haciéndole unos encargos para eventos de cumpleaños y casamientos, pero no le gustó, entonces comenzó a hacer fotografía de prensa, y lo tomó desde entonces como medio para ganarse la vida<sup>37</sup>.

Mientras se solventaba con el trabajo de fotorreportero, comenzó a desarrollar en paralelo su trabajo personal. Este aspecto es característico de muchos fotógrafos argentinos, como Adriana Lestido, que realizan esa clara distinción. En sus primeros pasos su fotografía tenía una impronta claramente documental. Inspirado en los postulados de Cartier-Bresson atravesados por lograr captar el “instante decisivo” al registrar la imagen, sus primeros trabajos buscaban mostrar las injusticias del mundo para poder transformarlo. La elección de la película en blanco y negro, la búsqueda del registro directo sin intervención, la toma de la imagen generalmente con planos abiertos, el uso exhaustivo de las sombras. A esa etapa corresponden sus trabajos Latinoamérica (1979-1985); Hospital Borda (1982-1985); El Siluetazo (1983); Ojos (1997); (argentina) (1985-2000).

Eduardo Gil, también, fue integrante del Núcleo de Autores Fotográficos<sup>38</sup> (NAF), grupo que en la década del 80 vehiculizó junto con otros una renovación en la fotografía argentina. En ese período se da el registro de la fotografía “Siluetas y canas” realizada en septiembre de

---

<sup>36</sup> Schevach, Gabriela, en Alphaville “¿Qué es la fotografía?. Entrevista a Eduardo Gil”, 2010 en <https://alphavilles.wordpress.com/2010/09/01/que-es-la-fotografia-entrevista-a-eduardo-gil/>

<sup>37</sup> Halfon, Mercedes. “Poner el cuerpo” para Revista Radar, Página 12, Mayo 2013 y CORRAL VEGA, Pablo. “Fotografías de Eduardo Gil” para Revista Nuestra Mirada, Octubre 2009 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>.

<sup>38</sup> Ver <https://30naf.wordpress.com/>

1983, en la acción política-estética que se conoció como el Siluetazo<sup>39</sup>. La imagen resulta impactante para la historia argentina. En la línea de horizonte se despliegan las siluetas negras sobre un fondo blanco que fueron pegadas sobre un muro, cada una de ellas lleva un cartel con un nombre y una fecha, la palabra “poder” puede leerse accidentalmente sobre las mismas. Las siluetas representan a las personas secuestradas-desaparecidas en la dictadura cívico-militar, delante dos policías, uno en cada extremo de la imagen como custodiando. Esta fotografía está atravesada por la estética documental de los primeros trabajos de Gil.



Eduardo Gil – Hospital Borda (1982-1985)

“El Corte” (1995), *una acción fotográfica*, se transformó en el comienzo de una ruptura con su trabajo personal anterior que fue mutando hasta la actualidad. Clasificado como una acción estética, la obra buscó generar una reflexión acerca de la situación de la fotografía contemporánea. La acción consistió en realizar un registro simultáneo de varios fotógrafos en la Ciudad

de Buenos Aires, durante 24 hs, en sus postulados se define lo que se entiende por “quehacer fotográfico autoral” junto con los alcances e implicancias del proceso creativo. Luego de este evento las series que realizó Gil se fueron transformando paulatinamente<sup>40</sup>.

En la serie “La Sangre” (1999), la aparición del color es la primera evidencia, junto con la incorporación de planos detalles que dificulta la prefiguración del referente de la imagen; “Vanitas” (2007); “Praesagium” (2009), tomas realizadas en color al aire libre, sin la presencia de personas, registro de diversos espacios con planos abiertos y planos detalle; “Paisajes” (2005-2014), constituida por retratos de personas, sin vestimenta ni maquillaje, sin adornos, con la particularidad que todas ellas tienen los ojos cerrados, esta serie subvierte explícitamente el *retrato* en fotografía. Eduardo Gil señaló al respecto: “Siempre hice retratos al estilo tradicional (...) La mirada como fundante y esencial. Justamente al presentar los rostros con los ojos cerrados me he desafiado y he intentado privarme de aquello en lo que me apoyé siempre”<sup>41</sup>.

Continúa su trabajo con “Aporías” y finalmente “Señas personales” (2011-2015), categorizado por el fotógrafo como Fotoperformance, son un conjunto de imágenes de diversos paisajes de la República Argentina, con la particularidad que cada una de ellas

<sup>39</sup> Para mayor información sobre esta práctica artística-política consultar Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008). “El Siluetazo”, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

<sup>40</sup> Ver <http://www.eduardogil.com/elcorte.html#&gid=1&pid=1>

<sup>41</sup> Abad, María Fernanda. “Paisajes / Landscapes en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Salta” para Diario El Tribuno, Salta, Agosto 2008 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>.

muestra generalmente en su centro figuras geométricas realizadas con piedras, se pueden ver un círculo, una recta, un triángulo, un rectángulo. En el 2008 incursionó en el formato audiovisual con “NosOtros”, película acerca de fotógrafos que se presentan y se muestran haciendo diferentes actividades. Este trabajo para Gil resultó una experiencia enriquecedora, que tiene que ver con su búsqueda personal pero también con la evidencia de una creciente permeabilidad de las disciplinas artísticas en estos últimos años<sup>42</sup>.

Eduardo Gil busca trabajar en la incertidumbre, ya que para él esa es la esencia de toda producción artística<sup>43</sup>. Su trabajo realizó un recorrido que va de la fotografía blanco y negro con clara estética documental a una fotografía en color donde en general no se reconoce el referente, el fotógrafo la define como “más simbólica”. Esta última implica también una relación diferente con la fotografía, se aleja de las nociones de referente, de la imagen como documento, como testimonio y denuncia, para fijar la atención en una búsqueda subjetiva. Hasta llegar a las fotografías más recientes donde sostiene que intenta alejarse del lugar de conocimiento del oficio, y busca no enfatizar nada sino “dejar que el referente se imponga, trabajar como operador neutral”<sup>44</sup>.

Entre la imagen descrita de la serie “Aporías-Marcas” y la fotografía “Siluetas y canas”, realizada en la III Marcha de la Resistencia en septiembre de 1983, no existen puntos de coincidencia, no es posible identificar un hilo conductor del trabajo. Esto tiene que ver con la búsqueda y la propuesta del autor de auto-desafiarse constantemente y ello se refleja en sus fotografías. Eduardo Gil reconoce estar en sus comienzos influenciado por una estética *bressoniana* que condicionaba su libertad al trabajar, pero en la actualidad afirma: “Hoy mis fotos tratan de estar más cerca de lo artístico y la reflexión estética”<sup>45</sup>.

### **Gabriel Valansi. Hacia el fin de la historia.**

“Para mí el arte tiene una connotación sagrada y ser artista es una manera privilegiada de comunicarse con el mundo a través de un filtro mágico y maravilloso”. Gabriel Valansi<sup>46</sup>

Gabriel Valansi nació en 1959, es fotógrafo y Profesor de Diseño Audiovisual de la Universidad de Buenos Aires. En la actualidad el soporte más utilizado por él es el video y las instalaciones visuales y sonoras. Ya no concibe a la fotografía como un medio de expresión

---

<sup>42</sup> Abad, María Fernanda. “Paisajes / Landscapes en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Salta” para Diario El Tribuno, Salta, Agosto 2008 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>.

<sup>43</sup> En <http://www.elcordillerano.com.ar/index.php/cultura/item/6319-eduardo-gil-un-fotografo-que-busca-nuevos-desafios-y-riesgos-como-esencia-de-la-produccion-artistica>

<sup>44</sup> Abad, op. cit.

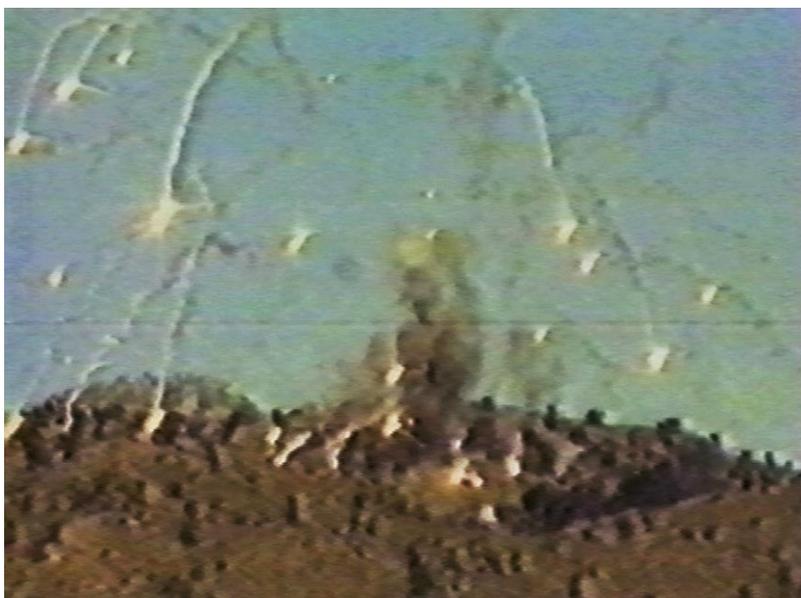
<sup>45</sup> García, Paloma. “Contame desde tu principio, como el big bang” para Revista F.C.A., Buenos Aires, 2000 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

<sup>46</sup> GalleryNightsTV, “Entrevista a Gabriel Valansi”, Agosto 2012, en ([https://youtu.be/t9Jnj2T2\\_WY](https://youtu.be/t9Jnj2T2_WY))

esencial. “La fotografía murió”, sostiene, “(...) ya dijo todo lo que tenía que decir”<sup>47</sup>. El elemento primordial de su trabajo es la imagen, fija o en movimiento, imágenes que puestas en relación permiten la construcción de un escenario a los fines de su búsqueda.

Valansi formó parte del GUF, perteneció a la generación de fotógrafos que participaron de la renovación del campo fotográfico argentino en la década del 80, poniendo en discusión aspectos estéticos y técnicos. Sin embargo, el primer trabajo que exhibe de su carrera es la serie “Fatherland” de 1998, como si necesitara distanciarse de sus fotografías iniciáticas que guardaban un lazo más fuerte con la *fotografía de autor*.

El artista sostiene que el hombre en el transcurso de la historia tuvo y tiene un afán de autodestrucción, y a él le interesa dar con las formas que adopta esa motivación, esa intencionalidad. Afirma que el eje unificador de toda su obra tiene que ver con esa búsqueda, hallar la estética de la energía autodestructiva del hombre<sup>48</sup>. En la serie *Zeitgeist* (1999-2000) se puede reconocer esta intención, las imágenes difusas en blanco y negro o en tonos pasteles donde sólo predomina un color, remiten a la guerra en todos los tiempos y en todos los espacios. Representados allí, circulan objetos bélicos que el hombre desarrolló para surcar el cielo, la tierra, el agua y en cada espacio la evocación de la catástrofe.



Gabriel Valansi – serie *Zeitgeist* (1999-2000)

La imagen seleccionada de Valansi que sirve de punto de partida pertenece a la serie “WIND” (2009-2015). La fotografía carece de nitidez. Está realizada en la gama del amarillo, rojo y negro con una impronta que podría describirse como onírica. Característica que está presente en general en todo su trabajo. Sin embargo,

puede inferirse en ésta en particular, como posible referente, un paisaje compuesto por un grupo de árboles que desplegados en la línea de horizonte son afectados por un viento fuerte. La imagen, puede evocar también, el instante de los estragos de la detonación de una bomba atómica sobre el suelo terrestre. Los colores, una atmósfera espesa, la naturaleza resistiendo

<sup>47</sup> Ezquiaga, Mercedes. “Gabriel Valansi. Transformación de una imagen” para Diario La Nación, Domingo 9 de Abril 2017 en <http://www.lanacion.com.ar/2005778-gabriel-valansi-transformacion-de-una-imagen>

<sup>48</sup> GalleryNightsTV, “Entrevista a Gabriel Valansi”, Agosto 2012, en [https://youtu.be/t9Jnj2T2\\_WY](https://youtu.be/t9Jnj2T2_WY)

el avance de la fuerza expansiva que afectará todo a su paso. El viento, homónimo de la serie, es el de la destrucción.

Las imágenes de Valansi en general son difusas, juegan con los contornos y los colores pasteles, usa frecuentemente el plano detalle, donde la fotografía interpela conceptualmente como representando una idea. Lo que resulta significativo en sus trabajos más recientes, al menos en las series de fotografía, como es el caso de "Dixit" (2013), que persiste en ellos una mayor claridad del referente. En el caso de "Estados de sitio" (2011) se pueden observar siluetas fantasmagóricas que se desplazan metamorfoseándose en hojas, en pájaros, en manchas. El movimiento que subvierte como una provocación el nombre asignado a la serie.

"Nights shots" (2001) es una serie donde la composición de cada imagen es un juego de formas, en la gama monocromática de un tono verdusco que impregna la escena junto con el negro y las sombras, las fotografías muestran diseños sombríos que adoptan un sentido que no tiene que ver con su referente. En el 2004 realizó (1:72) una puesta en juego de imágenes y luces suspendidas que permiten un abordaje innovador en relación a la experiencia de la mirada bidimensional de la fotografía, las imágenes suspendidas recrean diferentes escenarios dependiendo del punto de vista del observador.

"Camino hacia el fin de la historia" es la propuesta central que Gabriel Valansi plantea en su página oficial de Internet, quizás la sentencia, contador mediante, remite a su búsqueda de encontrar la estética de la energía autodestructiva del hombre. El punto de partida de su trabajo siempre es una idea que luego plasma en imágenes, (...) "siempre me interesó la fotografía desde un lugar más conceptual, más ontológico", afirma en una entrevista realizada en el programa "Quedamos en el CCK" emitido por Radio Nacional.<sup>49</sup> Sostiene además que paradójicamente en la sociedad de la imagen, donde se sacan con celulares billones de imágenes por año, la fotografía ya dijo todo lo que tenía que decir<sup>50</sup>.



*Gabriel Valansi - serie Fatherland (1998)*

<sup>49</sup> En <http://www.radionacional.com.ar/gabriel-valansi-el-arte-debe-replantarse-cosas/>

<sup>50</sup> Ezquiaga, op. cit.

## Marcos López, en búsqueda de la textura latinoamericana.

"No hay concepto. Hay una compulsión maniaca por generar imágenes que expresen y/o movilicen emociones. Hay angustia, miedo a la muerte, resentimiento, sed de venganza, placer por mirar/registrar/coleccionar imágenes digitales (...)" Marcos López<sup>51</sup>.

Marcos López nació en 1958 en un pueblo de la Provincia de Santa Fe. Se reconoce como un artista y acude a la fotografía como una buena herramienta de expresión, como una excusa para exorcizar el dolor, a él en realidad lo que más le gusta es pintar. Como fotógrafo formó parte en la década del 80 del NAF. Sus imágenes tienen la particularidad de provocar a la percepción, inclusive las primeras en blanco y negro donde existió un registro más cercano a la *fotografía de autor*, imperó siempre una estética con presencia de elementos disruptivos e incongruentes.

La primera serie conocida del fotógrafo compuesta de retratos en blanco y negro fue realizada entre los años 1982 y 1992, dando origen a su primer libro "Retratos", publicado en 1993, en ella ya exhibe esta particularidad de texturas, contrastes y expresiones exacerbadas. Luego, un año después, el fotógrafo comienza una serie que se transformó en un punto de inflexión en su obra. A partir de ese momento adoptó el color como modo definitivo de expresión, sus trabajos se caracterizaron por una intensa combinación de tonalidades junto a una construcción grotesca de la imagen donde la mixtura de elementos disruptivos crea escenarios mayormente barrocos e irreales.



Marcos López – México (1984)



Marcos López – Córdoba (1986)  
"El ganador"

En la década del 90, América Latina estuvo signada por el avance de las políticas neoliberales, que implicaron una retirada del Estado como proveedor y garante de servicios, la entrada de capital internacional, la desregulación y las negociaciones fraudulentas, el desempleo y la exclusión social. Los gobiernos que asumieron en la región en ese período

<sup>51</sup> Marcos López Por el mismo: "Crimen y castigo", Buenos Aires, 31 de diciembre de 2012.en <http://www.marcoslopez.com/textos.php>.

eran portadores de promesas populares, tales como la denominada “revolución productiva” y “el salarizado”, que no coincidieron luego con sus lineamientos oficiales, es el caso de Carlos Menem en la Argentina.

Las reformas dieron lugar a una concentración del poder y un notorio achicamiento del Estado, que consistió en la transferencia a las Provincias y Municipios de las obligaciones que hasta entonces éste garantizaba. Paradójicamente esto no implicó una disminución de los gastos del Estado, pero sí la prestación de un servicio más deficitario. La privatización de empresas públicas se convirtió en el caballito de batalla utilizado por los gobernantes para salvar el déficit imperante en las economías regionales, y en la excusa para permitir la entrada de capitales internacionales en manos de empresas originarias de países desarrollados, que vieron en el mercado latinoamericano la posibilidad de expandir e incrementar notoriamente sus ganancias.

En este contexto, se produce un vaciamiento del capital nacional tanto en el orden económico como en el simbólico. La estimulación y propagación del consumo de productos importados y de bajo costo, popularizó los comercios denominados “Todo x 2 pesos”, que el fotógrafo representó mediante una fotografía que lleva el mismo nombre, en 1995. La clase política menemista encarnó la banalización, la ostentación y el despilfarro que encontró su representación cabal en la serie “Pop Latino” de Marcos López. Obra que es el resultado de una necesidad del artista de expresar la embestida que el neoliberalismo menemista produjo en la sociedad argentina. El autor buscó interpelar la época en forma crítica pero no lo logra, las imágenes de la serie confluyen en una expresión acabada de la década que lejos de confrontarla la representan.

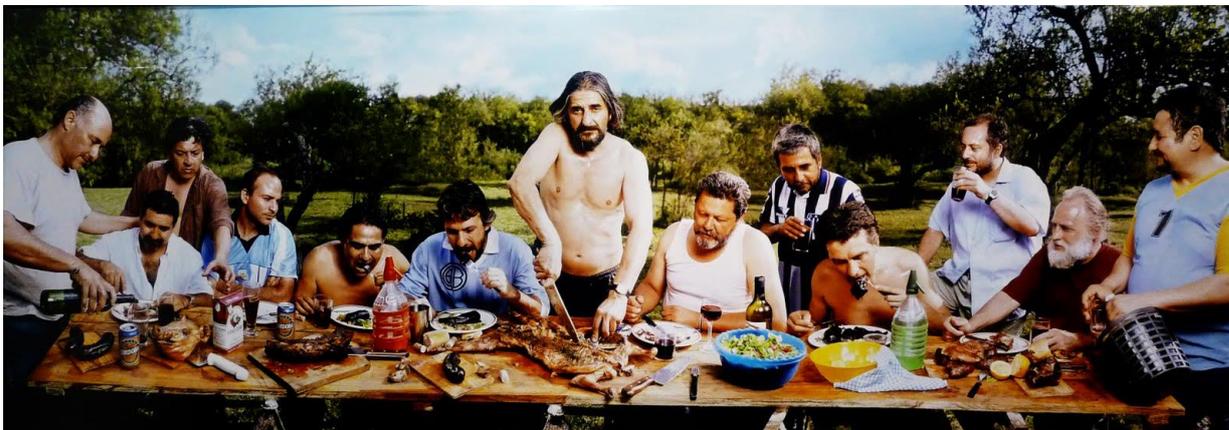
Desplegada bajo el universo kitsch, tanto la serie “Pop Latino” como “Sub-Realismo Criollo” son las que otorgan el rasgo distintivo de su obra. Marcos López trabaja construyendo escenarios con la exageración, lo barroco, la mixtura de objetos insertos en espacios incongruentes, los colores estridentes, las personas que encarnan estereotipos. En relación a su trabajo, caracterizado por la combinación de expresiones de la fotografía, el cine, las artes plásticas, señala: “Generar un clima para captar la emoción de ese momento es uno de los secretos para hacer una buena foto: solamente hay que decirle a los modelos que no hagan nada, que no actúen, que no respiren y que se queden quietos. No son actores (...) Aceptan el juego de cumplir un rol”<sup>52</sup>.

Marcos López escribe, y sus escritos tienen otra textura, transmiten los avatares de un recorrido personal, plagado de sentimientos del devenir cotidiano, de emociones. Su obra parece el resultado del intento de superar sus propios temores, sus limitaciones, una

---

<sup>52</sup> Marcos López Por el mismo: “Pacto de Silencio”, Buenos Aires, 2006, en <http://www.marcoslopez.com/textos.php>

búsqueda para poder convivir con un entorno hostil que lo hiere y perturba. Se expresa desde su falta, expone su inseguridad, su debilidad frente a un apabullante entorno. Los escritos no tienen conexión con sus series fotográficas, y desde ellos, sólo desde ellos, puede comprenderse la intencionalidad que subyace oculta en sus trabajos.



*Marcos López – Córdoba (2001)  
"Asado en Mendiolaza"*

La serie "Ay... Patria Mía" (2012-2013) funciona como un recorte significativo para analizar el devenir de su obra, en este reciente trabajo existe un registro más cercano a lo documental, donde prevalece el referente en la imagen, la fotografía seleccionada de este grupo funciona como un pasaje entre las imágenes de la década del 90 y los registros actuales, como emulando un fotomontaje se observa una escena construida con el marcado estilo del artista sobre otra de la ciudad. Esta fotografía elegida también tiene la particularidad de ser la más cercana a las formas de composición tradicionales, sobre la línea de horizonte se despliega la escena central, la distribución de los personajes acompañan el recorrido que se espera de la mirada que se desplaza del centro hacia la izquierda y hacia arriba (FREEMAN, 2008).

Puede distinguirse en lo que se infiere es la terraza de un edificio un grupo de personas disfrutando de un día al aire libre; con el uso de diferentes estilos de vestimentas y la aparición de elementos tan incongruentes como un balde; una sombrilla; un pato inflable; una soga con ropa colgada; un atomizador; una reposera todo sobre un césped artificial. Detrás el contexto lo brinda la imagen de la ciudad vista desde arriba en un registro más aplacado, más tradicional. En primer plano una mujer sobre una reposera vestida en forma inapropiada para la ocasión, mirando a la cámara con los ojos cerrados, deja caer su mano hacia la otra mujer que sentada en el piso le arregla las uñas, detrás un jugador de básquet observa exhorto con una manguera que llena un balde casi por casualidad. La descripción de elementos inadecuados que componen la imagen se torna inagotable.

La fotografía descrita incorpora de fondo la escena que sirve de contexto, un registro de la ciudad que nos ubica en un espacio, al igual que la imagen “Bienvenidos a Carlos Paz”, pero en este caso la superposición está dada por un dibujo que se complementa con el fondo. López afirma que en la actualidad busca dejar atrás la estética que lo identificó en la década de los 90 para volver a una fotografía donde prime lo indiciario, a pesar de que su composición actual evidencia una estética inconfundible que remite a sus imágenes más emblemáticas, puede observarse la existencia de entornos más cercanos al registro clásico<sup>53</sup>.

En su crónica “Muerte en Venecia” Marcos López afirma que lo que espera del arte es provocar una vibración emocional estética, ese es su propósito, desde una mirada artística toma la fotografía como medio de expresión y la inserta en un espacio sin tiempo, en una mistura de colores estridentes que buscan darle forma a una estética de lo que él entiende por “lo latinoamericano”. Trabaja con la construcción de la escena y sostiene: “Ya aprendí que hoy en día la originalidad no tiene valor por sí misma. Se da por entendido que todo ya fue. Ya se dijo”<sup>54</sup>.

### ***Pablo Piovano, “sosteniendo la memoria de la fotografía documental”.***

Pablo Piovano nació en Buenos Aires en 1981, es fotoperiodista del Diario *Página 12* desde sus 18 años, su padre fotógrafo contribuyó a que su relación con la fotografía sea temprana. Junto con otros compañeros de trabajo publicó el libro “Episodios argentinos, diciembre y después”, donde se registra la crisis atravesada por el país a fines del 2001. También formó parte del libro “Ojos y voces de la isla”, resultado del Taller que coordinó en la Isla Maciel entre los años 2004-2008. Piovano es el más joven de los fotógrafos elegidos, nació en la década donde se vehiculizó la aparición, en el campo fotográfico nacional, de la *fotografía de autor* (PEREZ FERNANDEZ, 2016).

Nos convoca aquí su ensayo “El costo humano de los agrotóxicos” realizado en forma independiente por el fotógrafo en los años 2014 y 2015. El proceso de elaboración y difusión de su trabajo es evidencia de la problemática contemporánea que el fotodocumentalismo enfrenta



*Pablo Piovano – “El costo humano de los agrotóxicos” (2014)  
Lucas Techeira en Colonia Alicia, Misiones*

<sup>53</sup> “Latinoamérica” por Laura Batkis, Madrid, 2005 en <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-de-obra.php>

<sup>54</sup> En <http://www.marcoslopez.com/textos-muerte-en-venecia.php>

ya que son escasos los medios que están interesados en difundir el tema y darlo a conocer. Al respecto Piovano afirma: "(...) son tiempos de invención, un tiempo nuevo, pero también de incertidumbre para la fotografía documental, para los trabajos de largo aliento que intentan investigar y tomarse el tiempo que los medios convencionales no tienen y no permiten. Los medios lo que hacen hoy en día es mantener ávido al lector de noticias ligeras (...). Los medios hegemónicos son medios de confusión, no están comunicando, simplemente están operando"<sup>55</sup>.



*Pablo Piovano – “El costo humano de los agrotóxicos” (2014)  
Fabián Tomasi en Basavilvaso, Entre Ríos*

En la misma línea va la crítica de Pepe Baeza (2001) sobre la problemática de la circulación y difusión de los trabajos tanto del fotoperiodismo como del documentalismo. La concentración de esa responsabilidad en los medios masivos, motivados fundamentalmente por cuestiones económicas y políticas, hace imposible contar con éstos para la difusión de temáticas que se contraponen con sus propios intereses, lo cual claramente evidencia el poder que detentan dichas estructuras. Lo expuesto explica cómo el trabajo de Piovano sólo puede ser resultado de una decisión personal motivada por los datos escalofriantes que le habían llegado de la Red de Médicos de Pueblos Fumigados<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Flores, Fabián. “Pablo Piovano: Mi trabajo está atravesado todo el tiempo por las víctimas”, Entrevista 26 de agosto de 2016 en [www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/](http://www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/)

<sup>56</sup> Entrevista a Pablo Piovano en <http://www.telam.com.ar/notas/201612/172734-pablo-piovano-exhibe-el-ensayo-fotografico-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos.html>

La necesidad de documentar y hacer visible los efectos nocivos de los agroquímicos para la población fue lo que lo llevó a recorrer las provincias argentinas de Córdoba; Chaco; Entre Ríos; Misiones y Santa Fe para registrar cómo el uso indiscriminado de herbicidas trae como consecuencia el incremento de enfermedades y malformaciones en niños y adultos. El trabajo está motivado por una clara intención de denuncia con el objeto de transformar la realidad, siguiendo los pasos que Lewis W. Hine esgrime en "Fotografía Social" (S/D). El fotógrafo advierte que no hay información oficial sistematizada sobre el impacto en la población del uso de los agroquímicos, sin embargo, todas las personas afectadas se encuentran viviendo en zonas cercanas a las fumigaciones<sup>57</sup>.

Da cuenta de ello la fotografía en blanco y negro que retrata en primer plano la cara y cuerpo de un niño visiblemente enfermo, su entorno oscuro sólo permite apreciar una luz detrás de él que pareciera venir de una puerta, su mirada no se posa en la cámara pero igualmente interpela. La luz podría corporizar la esperanza pero el niño se encuentra de espaldas a ella. Se trata de Lucas Techeira un pequeño misionero de tres años que nació con ictiosis, una enfermedad que resquebraja la piel, su madre durante el embarazo trabajando en su huerta estuvo en contacto con glifosato<sup>58</sup>.

En la siguiente imagen puede observarse el cuerpo de un hombre indudablemente enfermo, su postura y forma evidencian serios trastornos de salud. Se encuentra de espaldas en una habitación aparentemente oscura mirando hacia el exterior donde hay luz. Se trata de Fabián Tomasi, quien ha colaborado con Piovano para hacer visible la situación que viven los pueblos del nordeste argentino, vive en Basavilvaso, Entre Ríos, trabajó en el campo manipulando agroquímicos y ahora padece una polineuropatía crónica tóxica irreversible. Fue protagonista de la primera y la última fotografía del ensayo y su cuerpo se convierte en evidencia irrefutable de cómo las fumigaciones traen severas consecuencias sobre la salud de las personas.

En la entrevista realizada por Noelia Pirsic para ANCCOM el fotógrafo señala: "Elegí un tema del cual se habla poco y mucho menos se hablaba en cuestión de imágenes, Hay muy pocas fotos, muy poco trabajo sobre un escenario trágico, que tiene muchas víctimas, y que amerita ser contado"<sup>59</sup>, es en el acento sobre la necesidad de ser contado donde aún puede percibirse claramente las motivaciones del fotodocumentalismo, y la relación que este

---

<sup>57</sup>Anouk, Constanza. "Pablo Piovano recorrió (...)", La Izquierda Diario, 23 de marzo de 2016 en <http://www.laizquierdadiario.com/El-coste-humano-de-los-agrotoxicos>

<sup>58</sup> Pirsic, Noelia. "Los agrotóxicos son un Chernobyl de la Argentina", ANCCOM, 2015 en <http://anccom.sociales.uba.ar/2015/06/10/los-agrotoxicos-son-un-chernobyl-de-la-argentina/>

<sup>59</sup> Idem

guarda con el objeto que registra. También en la elección del blanco y negro para realizar el trabajo, “no da lugar a la distracción”<sup>60</sup>, sostiene, en el mismo sentido que Adriana Lestido.

El trabajo recibió varios premios internacionales entre el 2015 y el 2017, formó parte también de numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales. Fue publicado en el suplemento dominical del Diario *Página 12*, sin embargo, fue la Fundación Manuel Rivera Ortiz la que evaluó el ensayo y brindó el apoyo para continuarlo. Es interesante observar cómo el trabajo requirió del impulso del reconocimiento a nivel internacional para que pueda difundirse con mayor eficacia en ciertos sectores de la sociedad argentina. En ese sentido, el fotógrafo afirma: “Nunca mandé a ningún concurso, pero viendo que los canales de comunicación están sellados, no me quedó otra opción que mandar a concurso para que se visualice el tema”<sup>61</sup>, lo que evidencia la dificultad en la actualidad de problematizar temáticas que denuncian e involucran intereses económicos.



Pablo Piovano (2014)  
*Fabián Tomasi y su madre*



Pablo Piovano (2014)  
*“El costo humano de los agrotóxicos”*

Por ello, Piovano resalta la importancia en este contexto de la existencia de medios alternativos que sirven de plataforma para este tipo de trabajos, con menos recursos ciertamente y menos experiencia, señala al respecto: “(...) en el mundo están apareciendo otros espacios, muchas Fundaciones que, de alguna manera, están incentivando con becas a fotógrafos que quieren investigar. De otra manera esto no se podría hacer. Y esto está cumpliendo un rol muy importante: nada más y nada menos que sostener la memoria de la fotografía documental”<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Idem

<sup>61</sup> Pirsic, Noelia op. cit.

<sup>62</sup> Flores, Fabián. “Pablo Piovano: Mi trabajo está atravesado todo el tiempo por las víctimas”, Entrevista 26 de agosto de 2016 en [www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/](http://www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/)

## Una aproximación al estado actual de la fotografía argentina.

El análisis y desarrollo de los trabajos planteados permite una aproximación a las estéticas que se manifiestan en la fotografía contemporánea argentina. Como ya se ha mencionado no se trata de un abordaje exhaustivo, sino de pensar a partir de las diferentes formas que puede adoptar la fotografía, las constantes y las diferencias con respecto a las características propias de las imágenes de la década del 80, el objeto de dicha comparación es realizar un aporte que permita comprender mejor las formas de expresión de la presente época.

Para poder abordar las particularidades que asume un período histórico, Raymond Williams advierte la necesidad de analizar las categorías organizadoras que otorgan una unidad a los trabajos de la época, esto es, hallar “su carácter específicamente estético” “que al mismo tiempo revelan para nosotros, la máxima conciencia posible del grupo social (...) que finalmente, en y a través de sus autores individuales, la creó” (2005:43). Su análisis se centra en trabajos literarios, pero la *estructura de sentimientos* que el autor desarrolla sirve para comprender los procesos que dan lugar a la fotografía moderna como también aquellos que movilizan la que podría señalarse como posmoderna.



Marcos López (2008)  
*El cumpleaños de la Directora, Buenos Aires*

Lo relevante de las *estructuras de sentimientos* es, que si bien se encuentran estructuradas, su naturaleza es cambiante, conforman un escenario en constante transformación, porque están constituidas por una relación entre los procesos generales y las prácticas individuales que ostentan una manera particular de percibir lo que ocurre. No son estructuras determinantes de la cosmovisión de la sociedad, guardan un funcionamiento dialéctico. Por ello, sirven para el análisis, porque en general anteceden a los cambios más

reconocibles de una determinada visión de mundo. Resultan relevantes porque mientras recogen la historia social suelen anticipar las modificaciones más identificables en los productos emanados de la sociedad, así, desde este escenario se puede reconocer los cambios que en las fotografías comenzaron a darse en la década del 60, que se materializaron en la década del 80, evidenciando cómo el campo fotográfico moderno se fue transformando, diluyendo en su transcurso las categorías que le dieron sentido (WILLIAMS, 2005).

De esta manera, se observa, que los cuatro fotógrafos que participaron activamente en la renovación de la fotografía en la década del 80, Eduardo Gil, Marcos López y Gabriel Valansi y Adriana Lestido; formando parte de los grupos que movilizaron ese proceso, los tres primeros; o participando de los Talleres que le dieron culminación al cuerpo de lo que se denominó *fotografía de autor*, en el último caso, evidencian en su producción actual una estética alejada de los cánones de la fotografía moderna, para dar lugar a una nueva imagen, compuesta por matices y misturas de otras disciplinas, como las artes plásticas y el video.

Estos cuatro fotógrafos vinculados en la década del 80 con la *fotografía de autor* van a trazar distintos recorridos para culminar dando forma a las diferentes expresiones que se manifiestan en Argentina, su trayectoria expresa una constante puesta en contraposición de sus trabajos con los parámetros establecidos por dicha fotografía. El caso de Piovano, resulta paradigmático en tal sentido, porque siendo más joven asume el uso tradicional de la fotografía documental, eludido por los otros fotógrafos aún cuando sus fotografías se encuadraban dentro de los cánones de la *fotografía de autor* con una estética cercana a los postulados del documental.

El uso del blanco y negro sigue asociado a una construcción propia del *efecto-verdad* (LEDO, 1998) que supo moldear la mirada moderna. Ello se evidencia en los ensayos de los fotógrafos que siguen optando actualmente por la imagen monocromática. En todos los trabajos lo constante en Lestido es la opción por la cámara analógica y la película en blanco y negro, a excepción de su última serie que por necesidad debió optar por el color, en concordancia con los postulados del documentalismo fotográfico argumenta que el blanco y negro es “más medular”.

En el mismo sentido, Pablo Piovano afirma en relación a su ensayo que: “el blanco y negro no da lugar a la distracción”<sup>63</sup>, donde también sostiene que le costó dicha elección, porque el trabajo aludía a un tema actual muy contundente y le preocupaba que quizás el blanco y negro remita a otro tiempo y no genere el impacto que buscaba, “podrían ser a

---

<sup>63</sup> Pirsic, Noelia op. cit.

color”<sup>64</sup>, afirma, evidenciando las ventajas que brinda el dispositivo digital, pero no lo son. Así puede inferirse que aquello que primó en la elección de Piovano es la forma en que históricamente se construyó la representación de la realidad, y aunque duda, termina optando por ello, porque el propósito de su trabajo es denunciar, es crear conciencia de lo que sucede en el noreste del país, es mostrar, es seguir los pasos de Lewis Hine.

Una variante que se advierte es el uso del plano detalle, que brinda la posibilidad de eludir el contexto de la imagen, donde el objeto fotografiado puede pasar a adoptar una nueva significación que en primera instancia obstaculiza la remisión a un referente. Es el caso de la serie “Aporías-Números” y “Aporías-Marcas” (2005-2015) de Eduardo Gil; la serie “Dixit” (2013) de Gabriel Valansi y algunas imágenes de los trabajos “Hierva el agua” (2010) y “México” (2010) de Adriana Lestido.

Otra característica de algunas fotografías contemporáneas es restarle importancia al *instante decisivo* descrito por Cartier-Bresson (2003) donde mente, ojo y corazón se conjugan para fijar un acontecimiento y determinar el momento del disparo como un tiempo crucial en fotografía. Eduardo Gil al respecto sostiene: “El clic en mi trabajo es lo menos importante porque es la culminación de una idea”<sup>65</sup> y Marcos López en una entrevista realizada por Marcelo Gioffré en el programa *Aguafiestas*, afirma que lo más importante para él es la construcción de la imagen, la puesta en escena. Sostiene, además, que en general él no es el que saca la fotografía porque no entiende muy bien la tecnología digital<sup>66</sup>.

Los trabajos de Gil, Valansi y López, con mayor intensidad en los últimos dos, la imagen es el resultado de una combinación de diferentes disciplinas, como el dibujo y el video. Gil se mantiene más cerca de la expresión fotográfica; en el caso de López juega con la imagen superponiendo dibujos siempre en presencia de una composición de colores estridentes que la alejan de las formas convencionales de representar la realidad; Valansi por su parte es calificado por muchos como artista visual, sus muestras se escapan de la dimensión fotográfica para materializarse en puestas visuales y sonoras.

En sus últimos trabajos tanto Gil como López manifiestan un retorno a un registro más cercano al documental, luego de haberse distanciado significativamente del mismo. Como si hubiera existido una necesidad de alejarse de los cánones e imposiciones de la fotografía donde prima el referente para luego volver a ella incorporándola como otra forma más de expresión fotográfica. Concretando así una nueva mistura que da forma a la fotografía contemporánea. En tal sentido Eduardo Gil sostiene: “(...) Me resisto a instalarme en el lugar

---

<sup>64</sup> Pirsic, Noelia op. cit.

<sup>65</sup> Lett, Melisa. “Entrevista a Eduardo Gil” para ArteOnline, Buenos Aires, Septiembre 2004 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

<sup>66</sup> en *Aguafiestas*, T3, P11, por Marcelo Gioffré, entrevista a Marcos López, en <https://youtu.be/vijjPUHAPKU> (21-5-12)

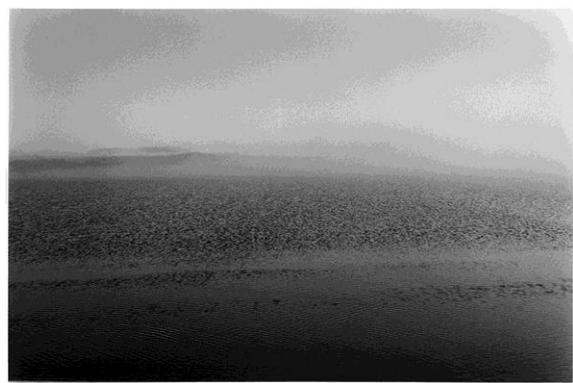
de las certezas sino que me parece que el territorio de la duda, lo incierto es el territorio fértil de la creación. De modo que no hay en mí un cambio de creencias (...) Pasando del blanco y negro bressoniano tradicional hasta la incorporación del color y el gran tamaño en mis últimos trabajos. Del documento con profundo y explícito contenido social o humanista o de denuncia, (...) hasta mi etapa más simbólica hace unos diez años, (...) para terminar en mis últimas fotografías en las que intento correrme del lugar del saber, del oficio, de lo artístico (...) donde no quiero enfatizar nada sino sólo mostrar (...) dejar que el referente se imponga, trabajar como operador neutral”<sup>67</sup>.

En una entrevista realizada por Mercedes Ezquiaga, para el Diario *La Nación*, Gabriel Valansi sostiene que la fotografía murió, ya dijo todo lo que tenía que decir, quizás el sintagma sólo pueda entenderse desde una mirada tradicional, tal vez lo que desea resaltar es que aquello que ha muerto es el valor convencional y los usos tradicionales atribuidos a la fotografía hasta ahora. Quizás, cuando Lestido afirma que está en la búsqueda de una actividad que la encuentre más del lado del aprendiz lo manifiesta en el mismo sentido que Valansi. Son sentencias que infieren un límite a las posibilidades de expresión que brinda el dispositivo; en Lestido, desde una mirada atravesada por su propia experiencia de vida; en Valansi, una mirada desde la frontera teórica.

A partir del análisis de los trabajos abordados se puede observar que en la actualidad existe una propensión a las imágenes carentes de nitidez, tanto en textura, como en forma. Los contornos difusos, los contrastes tenues, las formas que motivan la alusión a diversos sentidos. Las fotografías de Lestido y Valansi dan cuenta ello, abren la posibilidad de que la imagen se transforme en evocación, interpelando al espectador en un lenguaje de ensueño de manera poética. Puede ejemplificarse lo mencionado mediante las series “Hierve el agua” (2010) y la serie “Zeitgeist” (1999-2000), respectivamente.



Gabriel Valansi (2001)  
serie *Night shots*



Adriana Lestido (2012)  
serie *Antártida negra*

---

<sup>67</sup> En Abad, María Fernanda. “Paisajes / Landscapes en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Salta” para Diario El Tribuno, Salta, Agosto 2008 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

En líneas generales se pueden advertir nuevas prácticas de composición en torno al medio donde se identifica la presencia de diferentes disciplinas que se entrelazan como la fotografía, la pintura y lo audiovisual, dando lugar a expresiones que resultan de una combinación que escapa a los alcances de la clasificación tradicional. Con un creciente abandono del uso del retrato y del registro de personas. Particularmente en el campo fotográfico puede apreciarse que se va perdiendo la preeminencia del referente en la imagen y se advierte al mismo tiempo una cierta composición prefigurada de la misma, en tal sentido, Eduardo Gil afirma: “La foto, como obra, es el resultado de un pensamiento previo, la consumación de un proceso”<sup>68</sup>.

La elección de Piovano en abordar su ensayo desde una perspectiva de fotografía documental, sugiere que a pesar de lo antedicho, esta estética sigue convocando en el campo social los postulados esgrimidos por Hine. Queda pensar, considerando las transformaciones que sufre la sociedad actual en relación a las categorías que brindaron las bases para el entendimiento y el ordenamiento del mundo, cuál es su eficacia comunicativa en términos de su intención de denunciar, de mostrar una realidad objetiva, con el fin de convocar a la reflexión y a motivar un cambio de conciencia.



*Eduardo Gil (2011)  
Fotoperformance, Santa Cruz, Argentina*

Puede inferirse hasta aquí, mediante la observación y el devenir de los trabajos realizados por los fotógrafos elegidos, las constantes y los cambios que ha sufrido la

---

<sup>68</sup> Lett, Melisa. “Entrevista a Eduardo Gil” para ArteOnline, Buenos Aires, Septiembre 2004 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

fotografía en este período que se entiende responden a la conformación de nuevas formas de expresión. Como constante, en la fotografía argentina, se observa la preeminencia de la subjetividad del fotógrafo-artista en la imagen, al igual que en la *fotografía de autor*, como variante queda manifiesto el avance sobre el lenguaje fotográfico de estéticas propias de otras disciplinas donde no prima la importancia del referente en la imagen, dimensión sustancial para la fotografía en la época moderna.

### **Algunas reflexiones en torno a la estética y a la política.**

Como ya se ha señalado, la Modernidad imprimió en la fotografía una escisión que la acompañó durante toda su historia determinando los usos sociales de la imagen. Por un lado, su constitución técnica le confirió el lugar de representar la realidad objetivamente, desde esta dimensión fue emparentada a lo largo del tiempo con las nociones de verdad, de huella que remite a un referente y con la dimensión política; por otro, la composición artística de la imagen quedó asociada a la noción de belleza, a la exhibición, a la dimensión estética (LEDO, 1998).

Esta divergencia de la fotografía se sustentaba sobre la base moderna de una organización social en esferas delimitadas en función de determinados saberes, que se concebían como funcionando de manera autónoma. Pero la imagen fotográfica por sus características constitutivas escapa a dicha clasificación, descubriendo la *estructura de sentimiento* que adopta cada época. Las transformaciones históricas de la relación entre estética y política que se manifiestan en el devenir histórico de la fotografía permiten echar luz sobre las problemáticas actuales de la sociedad contemporánea, es allí, donde radica la importancia de su análisis. En la época actual se puede evidenciar que las formas estéticas que habían organizado el sentido en el universo fotográfico comienzan a resquebrajarse, por lo tanto están indicando, como señala Raymond Williams (2005), cambios en las estructuras que organizan el mundo social.

En varias de las fotografías tratadas en el presente trabajo se observan dos aspectos sustanciales: el primero está emparentado con el estilo subjetivo que cada fotógrafo imprime en la imagen; el segundo, alude a una construcción de la imagen fotográfica con misturas robadas a diversas disciplinas. Se destacan los trabajos del artista Marcos López que incorpora en sus fotografías dibujos y textos que se complementan con el paisaje; también, los trabajos de Gabriel Valansi, que busca darle a la imagen cuerpo y sonido como despojándola de su dimensión constitutiva, como en la muestra "(1:72)" (2004); y también, las fotografías de Eduardo Gil que emulan pinturas impresionistas, en especial la serie "Aporías-Marcas" (2005-2015).

En su análisis, en relación a la problemática de la obra de arte, Walter Benjamin (2015) elabora una contraposición entre estetización y politización que sirve como punto de partida para una reflexión sobre el papel de la fotografía. El autor sostiene que el hecho que en la Modernidad se haya construido en la sociedad una esfera del arte independiente de las otras, lo que se denominó la secularización del arte, permitió la construcción del denominado arte puro que se aleja de cualquier función social, oponiéndose de esta manera a cualquier pretensión política. Este proceso que lo denominó estetización del arte, contiene en sí un procedimiento despolitizante, confina a la práctica artística a la dimensión estética (GAMBAROTA, 2015). Por ello, en el transcurso de la modernidad, la fotografía con intenciones políticas rehuía de sus cualidades estéticas, que fueron relegadas a la denominada fotografía artística.

Benjamin alude también a los alcances de la estetización de la política, proceso que conlleva a una imposibilidad de irrumpir sobre un estado de la sociedad que se presenta como natural, quedando la práctica política escindida de su rol sustancial. Lo que plantea la necesidad de interrogarse acerca de cómo la práctica artística, en este caso fotográfica, y su producto, reproducen las formas sociales establecidas o logran una ruptura en ellas. (GAMBAROTA, 2015).

Pero Jameson advierte en la sociedad contemporánea un desplazamiento de la esfera de la cultura hacia el resto de los órdenes, instaurando una estética del simulacro o el pastiche, de la intertextualidad encarnado por una seudohistoricidad, “donde la historia de los estilos estéticos desplaza a la verdadera historia” (1984:40) y observa así, que el relato del presente está atravesado por esas nuevas formas, resultado por un lado, de la desaparición del referente histórico; por otro, de la incapacidad del hombre de construir un relato de su propio pasado, de manera que sólo puede acceder a su historia mediante otros relatos. La fotografía se convierte, así, en metáfora de este proceso.

La imagen fotográfica supo participar de la construcción colectiva de la realidad social, incorporándose a los medios de comunicación masivos mediante la fotografía de prensa y la fotografía documental, sustentada sobre su valor de registro. La aceptación de la fotografía como documento, como elemento de recomposición histórica de la sociedad le permitió ocupar ese lugar. Por ello la mirada sobre la fotografía remitía a ciertas coordenadas de lectura que permitía la reconfiguración histórica de su contexto. Es sintomático que mientras los medios masivos comienzan a rehuir del uso del fotoperiodismo como del documental, en muchos casos sustentado por intereses económicos<sup>69</sup>, surge un nuevo tipo de imagen, que reproducen los medios, desprovista del referente, por lo tanto carente de las condiciones de

---

<sup>69</sup> Proceso ampliamente descrito por Pepe Baeza en “Por una función crítica de la fotografía de prensa” (2001).

su producción y de la mirada histórica que permite su reposición (LEDO, 1998). Y es desde los medios masivos, según lo observado por Abigail Solomon-Godeau (2001), desde donde se nutren las nuevas formas de la fotografía contemporánea en su vertiente artística.

Resulta paradigmático en ese sentido el trabajo de Pablo Piovano “El costo humano de los agrotóxicos”. El ensayo, solventado por el fotógrafo, concebido con la intención de denunciar la actividad desarrollada por las empresas que contaminan la tierra y dañan la salud de la población en el nordeste argentino, encontró escasos medios dispuestos a difundirlo, en general porque lo denunciado se contrapone con los intereses económicos de los mismos. Por lo que su autor debió recurrir a otros canales de circulación, más vinculados a las formas artísticas de exhibición, para darlo a conocer. Así, la inscripción a concursos y muestras internacionales le permitió, al tiempo de recibir varias premiaciones, una mayor difusión. Pero no logró ninguna alteración en la forma de proceder de las compañías denunciadas, aún la población sigue afectada por el uso de pesticidas en los cultivos.

Fredric Jameson (1984) observa que es importante comprender a la posmodernidad como una estructura, donde su tiempo ya no es temporal sino espacial, cuya estética cultural es del trazado de mapas cognitivos, embestidos por la ideología. En ese sentido cabe preguntarse: ¿Cuáles serán las formas que en el contexto actual posibiliten la irrupción del ordenamiento estatuido?; ¿cuáles serán los canales válidos para lograrlo?. Pablo Piovano observa: “Necesitamos que aparezca algo que pueda mover el tablero para bien de la sociedad. La fotografía sigue teniendo peso específico, y la documental en sí sigue siendo un espacio fuerte, el tema son las maneras y los lenguajes para narrar que van moviéndose. Si alguien tiene algo para decir enérgico, innovador, potente creo que va a tener espacio”<sup>70</sup>.

Es interesante aquí el desarrollo que realiza Emiliano Gambarota tomando como punto de partida el análisis de Benjamin y de Rancière. Siguiendo al primero, observa, que la clave es dar cuenta de cómo la obra está presente en las relaciones de producción de su época, y la respuesta es la técnica, es decir, el modo de hacer, decir y ser imperante en una época. La estetización del arte muestra las sedimentadas maneras establecidas de la técnica, que contribuyen a reproducir siempre lo mismo. La estetización es resultado entonces de “la dialéctica entre una praxis social naturalizada y un modo de percepción subjetivo de carácter contemplativo” (GAMBAROTA, 2015:64), en el mismo sentido va la definición de *estructura de sentimiento* de Williams (2005). Rancière sostiene que es la política la que permite transformar lo dado, implica “un deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes”, interponiendo una práctica disruptiva, atravesada por la lógica de la desubicación y la

---

<sup>70</sup> En Flores, Fabián. “Pablo Piovano: Mi trabajo está atravesado todo el tiempo por las víctimas”, Entrevista 26 de agosto de 2016 en [www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/](http://www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/)

apertura, politizando el arte y seguidamente lograr la politización del espacio social. Es en la técnica, afirmará el autor, donde reside la potencialidad disruptiva.

Por ello, Jameson advierte que en la experiencia posmoderna donde lo diferente se parece, no hay política (1984). No puede haber disrupción en un escenario sin diferencias, donde todo adquiere la misma forma, la del simulacro, la del pastiche. “No hace falta más nada.”, afirma Marcos López sobre la sociedad actual, “Las ideas no importan. Los temas tampoco. Solo importan los pequeños gestos. La puesta en escena es lo mismo que lo documental. Lo analógico es lo mismo que lo digital”<sup>71</sup>. Es la razón por la cual Piovano vuelve a optar por la estética documental, es la forma que encuentra más disruptiva dentro del campo fotográfico: “Yo creo que la cámara como herramienta puede llegar a ser un instrumento muy poderoso o puede ser nada, todo depende de cómo se porte, de la intención que se lleve, el propósito que cargue, la línea en que se encuadre ese propósito”, “Yo confío todavía en el poder que puede tener esta herramienta”<sup>72</sup>.

Queda develar, en el marco de lo detallado y de la evidencia del avance de nuevas estéticas sobre el campo fotográfico, cuál puede ser la posible participación de la fotografía desde la dimensión política, es decir, cómo puede conmover el proceso de ordenamiento y desordenamiento de lo social (GAMBAROTA, 2015).

## Consideraciones finales.

“Pensamos en las fotografías en cuanto obras de arte, en cuanto pruebas de una verdad particular, en cuanto réplicas exactas o en cuanto nuevos objetos. Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, confirmación y de construcción de una visión total de la realidad. De ahí el papel crucial de la fotografía en la lucha ideológica. De ahí la necesidad de (entenderla) como un arma que estamos utilizando y que puede ser utilizada contra nosotros.” (BERGER, 1968:4).

En el intento de dilucidar la existencia de nuevas formas estéticas en la fotografía contemporánea, se realizó un recorte sobre el campo fotográfico argentino, entre los años 2009-2015 en la Ciudad de Buenos Aires, dentro del cual fueron seleccionados los trabajos de cinco fotógrafos en actividad, para desde ellos esclarecer si es factible reconocer constantes y diferencias confrontándolos con las imágenes que los mismos habían producido en la década del 80.

La confrontación no es casual. Se entiende, a través del trabajo de Silvia Pérez Fernández (2016), que las transformaciones acaecidas en la década del 80 devinieron en el desarrollo de la *fotografía de autor*, desde la cual se promueven los postulados de la

<sup>71</sup> Marcos López Por él mismo “El Jangadero” Buenos Aires, 2005 en <http://www.marcoslopez.com/textos-jangadero.php>.

<sup>72</sup> En Flores, Fabián. “Pablo Piovano: Mi trabajo está atravesado todo el tiempo por las víctimas”, Entrevista 26 de agosto de 2016 en [www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costos-humano-de-los-agrototoxicos/](http://www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costos-humano-de-los-agrototoxicos/)

fotografía moderna tradicional, desplazando la hegemonía que los Fotoclubes habían conservado hasta ese momento. Se contrapuso, entonces, las formas adquiridas de la *fotografía de autor* en relación a la producción contemporánea para establecer si puede inferirse en éstas últimas ciertas características de la estética posmoderna.

Se pudo comprobar la importancia de la fotografía como medio de expresión social y como objeto válido para el análisis de las transformaciones que se dieron en las categorías que hasta la modernidad organizaron y dieron sentido al mundo. Precisamente por ser hija de la época moderna, guarda como parte constitutiva aquello que la hacía esencialmente de su tiempo, y es la relación que establece con el objeto que evoca lo que le permitió asumir la función social, como afirma John Berger (1968), de contribuir a la construcción de un universo común y objetivo. La fotografía en la época moderna era leída bajo coordenadas históricas, con cada imagen se reconstruía un contexto que permitía dar un sentido a la misma. Primaba en ella la relación de semejanza que establecía con su referente.

A partir de ello pudo observarse la unicidad estética en los trabajos de los fotógrafos argentinos seleccionados bajo la estética de la *fotografía de autor*, que se materializó en la década del 80. Si bien, corporizó la expresión con raigambre en la modernidad de la fotografía local, conservó la particularidad de ser forjada a expensas de la subjetividad del fotógrafo. Con lo cual es una fotografía sostenida sobre el valor del registro, donde primaban las premisas impuestas en torno a la construcción del *efecto-verdad*, en relación a los postulados esgrimidos por Cartier-Bresson, pero convivían en ellas diferentes formas de expresión, tanto artísticas como documentales, eso dependía de la elección del fotógrafo (PEREZ FERNANDEZ, 2016). Esta tuvo la particularidad de destacarse por la elección de temáticas humanistas, el uso del retrato, la elección por la película en blanco y negro, y sobre todo por la búsqueda del fotógrafo de no intervenir en la imagen. En sintonía con ello Adriana Lestido sostiene: “una buena fotografía es un milagro. Se descubre, tiene que ver con la percepción más que con los conceptos”<sup>73</sup>. Se descubre porque la realidad se entiende como algo dado que hay que develar. Hasta aquí lo que Raymond Williams (2005) podría llamar la estructura de sentimientos de la Modernidad.

Al contrastar los trabajos fotográficos de la década del 80 con los actuales se pueden establecer las constantes y las diferencias observadas: lo que se mantiene constante en los trabajos es el valor de la subjetividad autoral en la imagen, cada fotógrafo analizado imprime en sus imágenes sus búsquedas personales de vida, así el trabajo de Adriana Lestido evoca en paralelo los hitos de su experiencia personal; el caso de Gabriel Valansi, su búsqueda orientada a encontrar la forma que adopta la autodestrucción del hombre; en el caso de

---

<sup>73</sup> En NNfotógrafos: “Entrevista a Adriana Lestido” en <https://youtu.be/4rotMbUizNw> (18-10-16).

Eduardo Gil su indagación sobre la incertidumbre como lugar propicio para la creación artística. El fotógrafo sigue presente en la imagen. En ese sentido la fotografía argentina actual no es susceptible de ser leída en clave posmoderna, donde según lo observado por Solomon-Godeau (2001) se tiende a cuestionar la posición de la autoría y la subjetividad, al menos en la presente selección, queda indagar en las obras de otros fotógrafos si es posible constatar lo observado por la autora.

Lo que ha cambiando son las formas en que se construye la imagen, con un notable abandono de la primacía del referente, cuyas características versan en torno a la adopción del color, una construcción sobre planos detalle y planos medios que producen una descontextualización del objeto referenciado, atenuación de los contrastes e imágenes poco nítidas, poniendo en énfasis un nuevo tratamiento de la imagen. Esto puede observarse en los últimos trabajos de Adriana Lestido como en los de Gabriel Valansi. Como también el uso de estéticas de otras disciplinas para la elaboración de la imagen, que se ve con más claridad en el trabajo de Marcos López, pero también en el de Gil. Las diferencias señaladas son las que posibilitan marcar el avance de nuevas formas de expresión en la fotografía que se corresponden con la estética posmoderna.

Entonces, partiendo de las preguntas que guiaron el presente trabajo se puede considerar: primero, que la crisis del *efecto verdad* en la fotografía se encuentra íntimamente relacionada a la pérdida de valor del referente en la imagen según los postulados de la época moderna, lo cual puede evidenciar o una transformación en la forma de concebir la realidad o bien, una carencia en la capacidad de representarla, o ambas. A ello remite la crisis que algunos autores, como Margarita Ledo y Pepe Baeza, manifiestan en la fotografía de prensa y en la fotografía documental, las dos sustentadas en los postulados modernos de representación de lo real. En el devenir de éstas últimas puede leerse justamente la embestida posmoderna a la categoría de realidad, donde ya no se presenta como algo dado a develar sino como problema.

Segundo, no se observa un avance de la estética artística sobre la del documento, como en primera instancia se consideraba, sino más bien, lo que se advierte es el uso de una mistura de las diversas estéticas conocidas, conformando una intertextualidad sin profundidad. La mezcla de las diversas formas, tanto de lo artístico como del documento, en algunos casos de manera sutil en otros de forma grotesca, se relaciona con lo que Jameson calificó de pastiche, la forma que adopta la estética posmoderna. Esto se evidencia con claridad en los trabajos de Marcos López donde el uso de recursos de diversas disciplinas, genera una imagen más de tantas otras.

Tercero, la posmodernidad, como lógica cultural del capitalismo tardío no representa la realidad más que en una sumatoria de textos que aluden a otros textos, una sumatoria de imágenes cuyas coordenadas pasaron a ser los estilos asumidos por imágenes previas. En ese sentido puede afirmarse el valor que adquiere la fotografía para analizar la problemática de la época actual, ya que su transformación evidencia más que la forma posmoderna de representar la realidad, la incapacidad del hombre de representarla, de dar cuenta de su propia historia. La lógica que la domina es la del borramiento del referente tal como se lo concebía en la época moderna; la intertextualidad en la superficie y la adopción del simulacro como forma principal. La fotografía de Gil parece un cuadro impresionista, pero no lo es. En este contexto ¿es relevante que no lo sea?, en la sociedad actual, donde las imágenes que remiten a otras imágenes recrean un mundo sin sentido, sin otro destino más que la exhibición y la inmediatez.

La forma de trabajo de los fotógrafos analizados, de uno u otra manera, a excepción del trabajo de Pablo Piovano que se encuadra en los parámetros del fotodocumentalismo, y de Adriana Lestido que guarda una relación más cercana a la forma de trabajo documental, salen con su cámara, no ya en búsqueda del hecho dado, sino en la búsqueda de una imagen prefigurada, al encuentro del encuadre que más se adecúa a su idea. También se observa en los fotógrafos la alusión a un límite en la fotografía como forma de expresión. Entonces pareciera ser que las nuevas formas que adopta la fotografía contemporánea argentina se corresponden con ciertos aspectos encarnados en la *estructura de sentimiento* posmoderna. Donde la *fotografía de autor* muta en una *fotografía de autor* prefigurada, con la superficie de misturas estéticas recicladas, que si bien conserva la autoría se ha alejado significativamente de la forma de tratamiento moderna del referente.

Aquí, cabe la pregunta ¿se puede hablar de crisis de la fotografía? o más bien, por su particularidad como medio de expresión, sus mutaciones evidencian el proceso de transformación de cómo el hombre se representa al mundo, a partir de lo observado, ésta última opción parece la más acertada. A expensas de este análisis parece evidente que se está dando una reconfiguración de la *estructura de sentimientos* que sostuvo la Modernidad, y en este cambio de cosmovisión el referente que remite a una realidad objetiva ha mutado. El referente es otro texto, otra fotografía. ¿Cómo se aborda la realidad en este contexto?; ¿cómo hacerlo desde la fotografía?; ¿Es correcto plantearlo de esta manera?. Lo que en la época pasada se entendía por realidad, como algo que está allí para descubrir, para registrar, ha cambiado y ello se puede corroborar en el devenir histórico de la imagen fotográfica.

Así, en el mundo actual, la ponderación de la relación de iconicidad y de la relación simbólica que la fotografía sostuvo con su referente pareciera desvanecerse, aquello que en la Modernidad le dio sustento y le permitió contribuir a la construcción de una visión global

sobre el mundo ha perdido su lugar, y si bien se sostiene una relación de huella con el referente, de contigüidad, ésta remite ya no al mundo como algo dado sino a otras imágenes. Así, las nuevas formas de expresión adoptadas adquieren, como ya se ha dicho, el cuerpo de una intertextualidad sin profundidad, un despliegue de distintas maneras de expresión puestas a jugar en la superficie, en la forma del simulacro, pareciera que con el sólo fin de ser adecuadas al estándar de mercancía efímera.

En este universo “donde lo diferente se parece”, porque las diferentes formas de expresión adoptan el mismo valor, no existe acción política. Donde lo diferente se parece se coartan las posibilidades de irrumpir el orden establecido, restringiendo las prácticas de desubicación y abertura a las que alude Rancière (GAMBAROTA 2015). Escenario que, a su vez, anatematizado en la esfera de la cultura, expresa una heterogeneidad que disimula la homogeneidad cultural. Quizás la apuesta por el fracaso en este contexto es una posible vía de irrupción. Por ello, Pablo Piovano en su ensayo “El costo humano de los agrotóxicos”, donde busca crear conciencia, vuelve sobre las formas conocidas más tradicionales a falta de expresiones más efectivas.

Queda pensar, en este marco de experiencia posmoderna, cómo pueden generarse nuevas expresiones que irrumpen el orden establecido, cómo pueden subvertirse las formas validadas de expresión. El lugar dado a la fotografía como representación de la realidad ha mutado, porque la época actual ha conmocionado la noción de realidad consensuada en el tiempo moderno. La imagen no refiere a la realidad sino a otras imágenes, cómo modificar la realidad entonces, qué forma puede adoptar la acción política en este contexto.

La observación sobre el devenir de la fotografía permite problematizar estos nuevos retos, más aquellos que se abren en los espacios de comunicación de la sociedad, los que se complejizan con el escenario virtual de Internet. Donde el análisis de la ideología, sostenida sobre lo que Jameson (1984) denominó mapa cognitivo, se convierte en un requerimiento esencial. Se torna evidente que la multiplicidad de imágenes en esta sociedad sobrerrepresentada, sin textura ni profundidad, requiere un nuevo desafío para la fotografía y para el hombre, desafío que está en ciernes.

## **Bibliografía (citada y consultada)**

BAEZA, Pepe (2001). "Por una función crítica de la fotografía de prensa", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

BAJAC, Quentin (2011). "La invención de la fotografía. La imagen revelada", Ed. Blume, Barcelona, 2015.

BARTHES, Roland (1980). "La cámara lúcida", Paidós, Barcelona, 2003.

BARTHES, Roland (1982). "Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces", Paidós, Barcelona, 1986.

BENJAMIN, Walter (S/D). "Conceptos de la Filosofía de la Historia", Ed. Caronte Filosofía, Buenos Aires, 2007.

BENJAMIN, Walter (2015). "Estética de la imagen", La Marca Ed., Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires, 2015.

BERGER, John (1968). "Entender una fotografía" en  
<http://es.scribd.com/doc/256833043/JOHN-BERGER-Entender-una-fotografia-pdf#scribd>

BORGES VAZ DOS REIS, Etelvina Teresa (2003). Tesis de Doctorado: "La fotografía documental contemporánea en Brasil", Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

CALVINO, Italo (2002). "Las ciudades invisibles", Ed. Siruela, España, 2011.

CASULLO, Nicolás y otros (1999). "Itinerarios de la Modernidad", Eudeba, Buenos Aires.

CARTIER-BRESSON, Henri (2003). "Fotografiar del natural", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

DUBOIS, Philippe (1990). "El acto fotográfico y otros ensayos", Biblioteca de la mirada, La Marca Ed., Buenos Aires, 2015.

ECO, Humberto (1968). "Apocalípticos e integrados", Fabula TUSQUETS Ed., Buenos Aires, 2011.

FREEMAN, Michael (2008). "El ojo del fotógrafo", Ed. Blume, Barcelona.

GAMBAROTA, Emiliano (2015). "Estetización y democratización: Benjamin, Rancière y la dialéctica de lo político" en "Estética, política y dialéctica. El debate contemporáneo", Ed. Prometeo, Buenos Aires.

GRAZIOLI, Gustavo (2016). "El país de los agrotóxicos" en *Revista Sudestada*, N° 142, Mayo-Junio, 2016.

HINE, Lewis W. (S/D). "Fotografía Social".

JAMESON, Fredric (1984). "Ensayos sobre el Posmodernismo", Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.

LEDO, Margarita (1998). "Documentalismo Fotográfico", Cátedra, Madrid.

LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLE, André (1988). "Historia de la Fotografía". Ed. Martinez Roca, Barcelona.

MASPERO, François (2010). "Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa". Biblioteca BlowUp, Ed. La Fábrica, Madrid.

PEREZ FERNANDEZ, Silvia (2016). Tesis de Doctorado: "Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989". Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

ROSLER, Martha (2007). "Imágenes públicas. La función política de la imagen". Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

SOLOMON-GODEAU, Abigail (2001). "La fotografía tras la fotografía artística" en BRIAN, Wallis (2001). "Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación". Ediciones Akal, Madrid.

SOULAGES, François (2015). "Estética de la Fotografía". Biblioteca de la mirada, La Marca Editora, Buenos Aires.

SONTAG, Susan (1973). "Sobre la fotografía", Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

PESTARINO, Julieta (2015). "La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados". XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

WALL, Jeff (2003). "Señales de Indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual" en PICAZO, Gloria / RIBALTA, Jorge (2003). "Indiferencia y Singularidad", Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

WILLIAMS, Raymond (2005). "Cultura y Materialismo". La Marca Ed., Buenos Aires, (2012).

**INTERNET: Artículos y entrevistas, ordenadas por tema.  
(Citadas, referenciadas y consultadas).**

**Fotografía.**

\_ ARANGO HURTADO, William. "John Armstrong Bennet", *Revista enfoque visual*, Edición 32 en <http://www.revistaenfoquevisual.com/john-armstrong-bennet/>

\_ Canal Encuentro: "Album. Crónicas de la fotografía argentina. Cápsulas de tiempo" en <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8244>.

\_ FERNANDEZ SERRATO, Juan Carlos. "Fredric Jameson y el inconsciente político de la posmodernidad" en <http://institucional.us.es/revistas/Publicidad/1/17.pdf>.

\_ "Fotografía más antigua de Argentina. Almirante Guillermo Brown y su esposa Elizabeth Chitty", John Elliot, 1844, en <https://www.youbioit.com/es/article/16017/fotografia-mas-antigua-de-argentina>

\_ "Fotografía en la Argentina" en Revista de Artes, N° 7, Julio 2007, Buenos Aires, Argentina en <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/historiafotografiaargentina.html>

\_ Fundación Malba: "Horacio Coppola, 100 años" (4-8-2006 a 11-9-2006) en <http://www.malba.org.ar/evento/horacio-coppola-100-anos/>

\_ International Slavery Museum. "Alice Seeley Harris. A proud legacy" en <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx>

\_ <http://www.juantravnik.com.ar/>

\_ MERLE, Daniel. "Murió Horacio Coppola, el hombre que fotografió casi todo el S XX", publicado el lunes 18 de junio 2012 para Diario La Nación en <http://www.lanacion.com.ar/1483123-murio-horacio-coppola-el-hombre-que-fotografio-casi-todo-el-siglo-xx>

\_ <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/>

\_ [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/el\\_siluetazo/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/el_siluetazo/)

\_ Núcleo de Autores Fotográficos, página oficial, <https://30naf.wordpress.com/>

\_ PRIAMO, Luis. "La fotografía italiana en la Argentina S XVIII / S XIX Benito Panunzi" en <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/italianos/fotografia/fotografia.html>

\_ VALLEJOS, Soledad. "El viaje de Grete", Suplemento Las12, Viernes 29 de abril de 2005, Diario Página 12, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1909-2005-04-30.html>

**Adriana Lestido.**

\_ <http://www.adrianalestido.com.ar/>

\_ NNfotógrafos: "Entrevista a Adriana Lestido" en <https://youtu.be/4rotMbUizNw> (18-10-16)

\_ TELAM: "Entrevista: Adriana Lestido, las fotos imperdibles de su muestra en el MNBA" en <https://youtu.be/Aymls8qbaE4> (31-5-13)

\_ CasAmerica. "Adriana Lestido: entrevista" en <https://youtu.be/3wB6txaXjAc>, publicado el 8 de junio del 2010.

\_ RUSSO, Miguel. "Fotografía e intimidad. Universo Lestido", Universidad Nacional de San Martín en [www.revistaanfibia.com/cronia/universo-lestido](http://www.revistaanfibia.com/cronia/universo-lestido).

### **Gabriel Valansi.**

\_ <http://www.gabrielvalansi.com/>

\_ <http://rolfart.com.ar/artist/gabriel-valansi/>

\_ EZQUIAGA, Mercedes. "Gabriel Valansi. Transformación de una imagen" para Diario La Nación, Domingo 9 de Abril 2017 en <http://www.lanacion.com.ar/2005778-gabriel-valansi-transformacion-de-una-imagen>

\_ GalleryNightsTV, "Entrevista a Gabriel Valansi", 08-2012, en [https://youtu.be/t9Jnj2T2\\_WY](https://youtu.be/t9Jnj2T2_WY)

\_ Radio Nacional, Programa "Quedamos en el CCK" emitido el 6 de mayo de 2017, conducido por Susana Reinoso y Horacio Marmurek. Entrevista a Gabriel Valansi: "El arte debe replantearse cosas" en <http://www.radionacional.com.ar/gabriel-valansi-el-arte-debe-replantearse-cosas/>

### **Eduardo Gil.**

\_ <http://www.eduardogil.com/>

\_ Lett, Melisa. "Entrevista a Eduardo Gil" para ArteOnline, Buenos Aires, Septiembre 2004 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

\_ ABAD, María Fernanda. "Paisajes / Landscapes en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Salta" para Diario El Tribuno, Salta, Agosto 2008 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>.

\_ GARCIA, Paloma. "Contame desde tu principio, como el big bang" para Revista F.C.A., Buenos Aires, 2000 en <http://www.eduardogil.com/textos.html>

\_ SCHEVACH, Gabriela, en Alphaville "¿Qué es la fotografía? Entrevista a Eduardo Gil", 2010 en <https://alphavilles.wordpress.com/2010/09/01/que-es-la-fotografia-entrevista-a-eduardo-gil/>

### **Marcos López.**

\_ <http://www.marcoslopez.com/>

\_ BATKIS, Laura. "Latinoamérica", Madrid, 2005 en <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-de-obra.php>

\_ Aguafiestas por Marcelo Gioffré. Entrevista a Marcos López, temporada 3, programa N° 11, 21 de mayo de 2012 en <https://youtu.be/vjliPUHAPKU>

**Pablo Piovano.**

\_ <https://pablopiovano.com/>

\_ FLORES, Fabián. "Pablo Piovano: Mi trabajo está atravesado todo el tiempo por las víctimas", Entrevista del 26 de agosto de 2016 en [www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/](http://www.polvo.com.ar/2016/08/pabo-piovano-el-costo-humano-de-los-agrotoxicos/)

\_ ANOUK, Constanza. "Pablo Piovano recorrió Entre Ríos, Chaco y Misiones fotografiando el drama de los agrotóxicos. Su ensayo fotoperiodístico se expone en el Palais de Glace hasta el 10 de abril", La Izquierda Diario, 23 de marzo de 2016 en <http://www.laizquierdadiario.com/El-costo-humano-de-los-agrotoxicos>

**FOTOGRAFIAS. Fotografías incorporadas en orden de aparición, que forman parte del cuerpo del trabajo o son aludidas como disparador para el análisis (\*\*).**

[Fotografía de Adriana Lestido]. (Buenos Aires. 1995-1999). Serie “Madres e hijas”.  
<http://www.adrianalestido.com.ar/es/> (pág. 2).

\*\* [Fotografía de Gabriel Valansi]. (2011). Serie “Estados de Sitio”.  
<https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/> (pág. 4).



[Fotografía de Alice Seeley Harris]. (Estado Libre del Congo. 1994).  
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx>.  
Dos fotografías de la misma serie (pág.11).

[Fotografía de John Elliot]. (1844). Daguerrotipo más antiguo conservado en Argentina.  
<https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/> (pág. 17).

[Fotografía de Benito Panunzi]. (1864-1866). Casimiro Biguá y su hijo Sam Slick.  
<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/italianos/fotografia/fotografia.html> (pág. 18).

[Fotografía de Grete Stern]. (Chaco. 1959-1964). Aborígenes del Gran Chaco.  
<http://proa.org/proanoticias/2019/03/11/aborigenes-del-gran-chaco/> (pág. 20).

[Fotografía de Ataulfo Perez Aznar]. (Brasil. 1979-1981). “Cementerio Salvador de Bahía Brasil”. <https://30naf.wordpress.com> (pág. 22).

\*\* [Fotografía de Gabriel Valansi]. (1999-2000). Serie “Zeitgeist”.  
<https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/> (pág. 24).



\*\*[Fotografía de Marcos López]. (Madrid. 2012). PhotoEspaña 2012.  
<http://www.marcoslopez.com/> (pág. 24).



\*\*[Fotografía de Adriana Lestido]. (2010). Serie "Hierve el agua".  
<http://www.adrianalestido.com.ar/es/> (págs. 29, 30).



[Fotografía de Adriana Lestido]. (1982). "Madre e hija de Plaza de Mayo".  
<http://www.adrianalestido.com.ar/es/> (pág. 30).

[Fotografía de Adriana Lestido]. (1995-1999). Serie "Madres e hijas".  
<http://www.adrianalestido.com.ar/es/> (pág. 31).

[Fotografía de Adriana Lestido]. (2012). Serie "Antártida". <http://www.adrianalestido.com.ar/es/> (pág. 32).

\*\* [Fotografía de Eduardo gil]. (2005-2015). Subgrupo "Marcas" de la serie "Aporías". <https://eduardogil.com/> (pág. 33).



[Fotografía de Eduardo gil]. (2005-2015). Subgrupo "Marcas" de la serie "Aporías". <https://eduardogil.com/> (pág. 33).

[Fotografía de Eduardo gil]. (1982-1985). Serie "Hospital Borda". <https://eduardogil.com/> (pág. 35).

\*\* [Fotografía de Gabriel Valansi]. (2009-2015). Serie "Wind". <https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/> (pág. 37).



[Fotografía de Gabriel Valansi]. (1999-2000). Serie "Zeitgeist". <https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/> (pág. 37).

[Fotografía de Gabriel Valansi]. (1998). Serie "Fatherland". <https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/> (pág. 38).

[Fotografía de Marcos López]. (México.1984). <http://www.marcoslopez.com/> en pág. 39.

[Fotografía de Marcos López]. (Córdoba.1986). “El ganador”. <http://www.marcoslopez.com/> (pág. 39).

[Fotografía de Marcos López]. (Córdoba. 2001). “Asado en Mendiolaza”. <http://www.marcoslopez.com/> (pág. 41).

\*\* [Fotografía de Marcos López]. (2012-2013). “Ay patria mía”. <http://www.marcoslopez.com/> (pág. 41).



[Fotografía de Pablo Piovano]. (Misiones. 2014). Serie “El costo humano de los agrotóxicos”, Lucas Techeira en Colonia Alicia. <https://pablopiovano.com/> (pág. 42).

[Fotografía de Pablo Piovano]. (Entre Ríos. 2014). Serie “El costo humano de los agrotóxicos”, Fabián Tomasi en Basavilvaso. <https://pablopiovano.com/> (pág. 43).

[Fotografía de Pablo Piovano]. (Entre Ríos. 2014). Serie “El costo humano de los agrotóxicos”, Fabián Tomasi y su madre. <https://pablopiovano.com/> (pág. 45).

[Fotografía de Pablo Piovano]. (Entre Ríos. 2014). Serie “El costo humano de los agrotóxicos”. <https://pablopiovano.com/> (pág. 45).

[Fotografía de Marcos López]. (2008). "El cumpleaños de la Directora".  
<http://www.marcoslopez.com/> (pág. 46).

[Fotografía de Gabriel Valansi]. (2001). Serie "Night shots". <https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/> (pág. 49).

[Fotografía de Adriana Lestido]. (2012). Serie "Antártida Negra".  
<http://www.adrianalestido.com.ar/es/> (pág. 49).

[Fotografía de Eduardo gil]. (Santa Cruz, Argentina. 2011). Fotoperformance.  
<https://eduardogil.com/> (pág. 50).