

Experiencias y experimentación fotográfica en la Argentina de los setenta

Experiences and photographic experimentation in Argentina in the seventies

Juliana Robles de la Pava

CONICET/Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF/
Universidad de Buenos Aires, Argentina
robles.juliana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9545-6478>

Resumen:

A pesar de que el experimentalismo fotográfico en Latinoamérica, y en particular en Argentina, ha sido constantemente desplazado de las líneas de investigación histórica y sociocultural sobre las artes y la cultura visual, en los últimos años este fenómeno estético ha adquirido mayor relevancia en las investigaciones sobre el medio. En este artículo propongo analizar los discursos y las prácticas sobre la experimentación de las imágenes técnicas en la Argentina de los setenta. Durante esta década se llevaron adelante exposiciones del medio que pusieron en evidencia el interés de diversos grupos fotográficos por explorar las posibilidades materiales de la imagen fotográfica en clave de un anticonvencionalismo estético. Para llevar adelante este trabajo, se indagará primero en los debates sobre el experimentalismo fotográfico, entendido desde diversos ángulos como un modo de comprensión específica del medio, para luego determinar los vínculos entre estas concepciones de la fotografía y los casos del Manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental, las tomas directas del Grupo Beta presentadas en Lirolay y los fotogramas expuestos en *Experiencias visuales con medios fotográficos* en la Galería Odín. Finalmente, se examinará el lugar de la técnica en tanto sustrato material que posibilitó la puesta en juego de las experimentaciones fotográficas en este contexto.

Abstract:

Despite the fact that photographic experimentalism in Latin America, and particularly in Argentina, has been constantly displaced from the lines of historical and socio-cultural research on the arts and visual culture, in recent years this aesthetic phenomenon has acquired greater relevance in research on the medium. In this article I propose to analyze the discourses and practices on the experimentation of technical images in the Argentina of the seventies. During this decade, exhibitions of the photographic medium were held that showed the interest of several photographic groups in exploring the material possibilities of the photographic image in the key of an aesthetic anti-conventionalism. To carry out this work, we will first investigate the debates on photographic experimentalism, understood from various perspectives as a specific understanding of the medium, and then determine the links between these conceptions of photography and the cases of the Manifesto of the Experimental Photographic Group, the direct shots of the Beta Group presented in Lirolay and the photograms exhibited in *Visual Experiences with Photographic Media* in Odin's Gallery. Finally, we will examine the place of the technique as a material substrate that made possible to set the photographic experiments in this context.

Palabras clave: Fotografía argentina; vanguardia; experimentación; individuación técnica; materialidad fotográfica; exposiciones fotográficas.

Keywords: Argentine photography; avant-garde; experimentation; technic individuation; photographic materiality; photographic exhibitions.

1. Debates sobre el experimentalismo fotográfico

Al principio, significaba simplemente que la voluntad consciente de sí misma pone a prueba procedimientos desconocidos o no sancionados. De una manera latentemente tradicionalista, a la base estaba la creencia en que ya se vería si los resultados compiten con lo establecido y se legitiman (Adorno, 2004, p. 56).

En las líneas dedicadas al experimento artístico, Theodor Adorno cuestionaba esta concepción sobre las prácticas estéticas que se definían como el resultado de la puesta en marcha de procedimientos experimentales. Para una conciencia posterior a la Segunda Guerra, como la de Adorno, la experimentación en el arte no significaba probar con procesos desconocidos o no establecidos dentro de un espacio de legitimación, ni tampoco pensar estas acciones como el resultado de una imaginación subjetiva. Por el contrario, la concepción del experimentalismo estético estaba relacionada, para el filósofo, con una idea de construcción donde se ponían de manifiesto los modos de hacer y las objetivaciones implícitas en la idea de lo imprevisto.

Durante finales de la década del sesenta y principios de los setenta, se asistió en Argentina a una eclosión de reflexiones sobre la experimentación fotográfica.¹ Al haberse extendido las posibilidades materiales y mediales a fines de los cincuenta y principios de lo sesenta, el escenario artístico de Buenos Aires veía en la fotografía un medio privilegiado para los artistas que llevaban al límite los formatos plásticos más convencionales de su poética.² La fotografía, por entonces, dejaba de ser, en una escala relevante, un modo de producción de imagen únicamente relegado a los clubes fotográficos y la prensa para copar, en una mayor cantidad, los espacios de las salas de las galerías de arte.³

1· El experimentalismo ha ocupado un lugar central en relación con diversas formas fotográficas. En tanto modo de concebir la fotografía es posible advertir su diseminación en el fotoperiodismo, la fotografía publicitaria y en distintas prácticas que se dieron al interior de los clubes fotográficos. Un ejemplo de esto se pone en evidencia en las investigaciones realizadas, para el caso argentino, por Cora Gamarnik en relación con la fotografía de prensa y su renovación y “modernización” en la década de lo sesenta (2016). Asimismo, se pueden señalar las “experiencias alternativas” que tuvieron lugar en los fotoclubes argentinos entre fines de los sesenta y principios de los setenta (Fernández 2011).

2· Existen diversas investigaciones que han abordado la diversificación y extensión de las materialidades en el arte en la década de los sesenta y setenta. Algunos de los trabajos más conocidos son los de Andrea Giunta (2008) y María José Herrera (2014), entre muchos otros.

3· Si bien la exhibición de obras fotográficas en espacios destinados a las Bellas Artes no es un fenómeno exclusivo de estas décadas, sí es notable la proliferación de exposiciones sobre fotografía que además empiezan a adquirir mayor visibilidad en una *esfera pública* del arte cada vez con más cantidad de actores y escenarios. Algunos casos importantes fueron las exposiciones

El principio de experimentación ha constituido a lo largo de la historia un punto de referencia para las experiencias de vanguardia.⁴ Técnica y formalmente, el experimentalismo ha sido concebido como el conjunto de estímulos y motivaciones complejas que activan el deseo del artista vanguardista (Poggioli, 1968, p. 131). Su impulso tiene que ver no solo con la profundidad de llevar al límite una forma de arte, sino también con su alcance en los intentos de extender las fronteras de esa forma y de invadir otros territorios del universo de la creación (Poggioli, 1968, p. 133). Dicho en estos términos, la experimentación vanguardista buscaba romper los límites y abrir otras posibilidades de la expresión plástica de las formas.

A finales de la década del sesenta y principios de la del setenta, estas ideas eran corrientes en los escenarios de discusión respecto del arte. La disquisición, propia de las teorías y la especulación estética, no estuvo fuera de la agenda fotográfica, que suscitaba incontables controversias en la prensa especializada. Una de las revistas que concedieron espacios para estas polémicas fue *Fotografía Universal*, en circulación desde 1963. En sus publicaciones de 1971, el lugar destinado a la experimentación comenzaba a ser cada vez más llamativo. En un artículo dedicado al Centro de Experimentación Visual de La Plata (CEV), Miguel Ángel Otero –secretario de redacción de la revista– recupera las ideas de uno de los integrantes del grupo, Ramón Pereira:⁵

Los medios fotográficos plantean resultados inesperados e irrealizables de otra manera, los que debidamente seleccionados por el experimentador, arrojan un producto único. Los medios colaboran muchas veces a superar limitaciones propias de la imaginación, ubicándola a un nivel más complejo. Se crea un nuevo tipo de imagen, que puede tener analogías pero que es único, de allí la imperiosa

Fotografía nueva imagen, realizada en la Galería Lirolay de Buenos Aires en agosto de 1970, la exposición *Fotoexperiencias*, realizada en la Galería de Arte Nannini-Barrera de Mar del Plata en marzo de 1971, y la exposición *Fotografía tridimensional*, realizada en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires en 1972.

4- Resulta necesario aclarar el fuerte vínculo que se establece entre la producción de artistas, fotógrafos y fotógrafas de Argentina con las prácticas de vanguardia, tanto europeas como norteamericanas, de principios y mediados del siglo XX. Son así elocuentes las resonancias entre las fotografías experimentales de la Argentina de los setenta y producciones como las de László Moholy-Nagy, Alvin Langdon Coburn, Christian Schad, Man Ray, Francis Bruguière, Anton Giulio Bragaglia, Aleksandr Rodchenko entre otros.

5- Ramón Pereira perteneció a los grupos fotográficos experimentales de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Fue miembro del CEV y tuvo una participación fundamental en los debates en torno a la experimentación artística.

necesidad de su aplicación en el enriquecimiento del campo visual (Otero, 1971, p.35).

De acuerdo con estas ideas, la posibilidad de desafiar las formas residía en la potencia de los medios y en la debida selección del productor. Allí la cualidad experimental no era tanto atribuida a los procedimientos propiamente fotográficos sino a la imaginación subjetiva, que era capaz de reconocer otras alternativas de la expresión en este tipo de lenguaje. En una visión más alejada de la de Adorno, el enriquecimiento visual del escenario argentino de los setenta estaba estrechamente vinculado a la prerrogativa del autor fotográfico. Asimismo, miradas como las de Pereira explicitaban una definición de lo experimental asociado a la complejidad de ciertas formas fotográficas por encima de otras. De esta manera, la extensión de los debates de la experimentación artística a medios como el fotográfico daba cuenta del desarrollo de ideas que apuntaban hacia la comprensión del fenómeno de la transgresión poética como uno de los aspectos centrales de la novedad visual.

Sujeto a la noción de experimentación fotográfica, se desplegó en Buenos Aires un debate al respecto de la artísticidad de la imagen técnica y los modos en que el medio constituía un objeto legítimo para el arte del presente. Es así como en 1971 se llevaron adelante las *Jornadas Intensivas de Discusión Arte y Fotografía* en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC). En ese marco, la discusión sobre las formas fotográficas hacía explícita una diversidad de puntos de vista en donde se entrecruzaban las miradas de fotógrafos, críticos, artistas y periodistas. En relación con la fotografía experimental, Juan Carlos Romero, artista y miembro de los grupos fotográficos experimentales, estipulaba que había

dos formas de interpretar la fotografía: la fotografía experimental que realizan esos artistas que groseramente he identificado [se refiere a miembros de Dadá y la Bauhaus], y los fotógrafos que trabajan a otro nivel de la fotografía como medio recordatorio, digamos. El que hace la foto como un hecho anecdótico. Los otros fotógrafos trabajan más que nada con la objetividad pura, digamos, los de carácter experimental (Romero, 1971, pp. 81-82).

El lugar de la objetividad ocupaba, para Romero, una posición central en la experimentación. En este caso, mucho más cercano a la mirada adorniana, el experimentalismo se erigía sobre la explotación de los propios recursos del objeto y habilitaba la creación de nuevas formas artísticas, como el afiche fotográfico.

En este sentido, la retórica experimental servía como vehículo de promoción de nuevas formas estéticas que hacían frente a los formatos tradicionales. Esta mirada “construccionista” (Adorno, 2004, p. 56) otorgaba a lo experimental un carácter generativo que trazaría el camino para la formulación de propuestas desafiantes, y de ahí su valor.

Entre el enfoque subjetivista y el objetivista, lo que de una u otra manera se refería al problema de la experimentación era su capacidad de inscribir formas anticonvencionales, que alimentaban el deseo modernista de la novedad. En este sentido, si bien históricamente el experimento –como tanteo reiterado con las formas– existió en tanto sustrato de muchas pulsiones de creación estética, en el contexto de los setenta habilitó en Argentina la incorporación de la fotografía en las discursividades propias del arte moderno.

Resulta llamativo el hecho de que la idea de anticonvencionalidad se desarrollara sobre un suelo de miradas contrapuestas. Por un lado, aquellas en donde el impulso de novedad provenía principalmente de la capacidad selectiva del artista y, por otro, aquellas en donde la potencia de objetivación de los medios fotográficos promovía el enriquecimiento visual de las artes.

La disputa sobre el modo de entender la experimentación aclaraba algunas cuestiones fundamentales. En principio, el experimentalismo fotográfico no constituyó en Argentina una práctica y una manera unívoca de concebir el medio. Por el contrario, los discursos sobre la experimentación fueron múltiples e hicieron del escenario fotográfico local un campo de luchas dialógicas relacionadas con la anticonvencionalidad en el arte, así como también con las variadas alternativas de resolución fotosensible. Impreso en 1974 con el título “Fotografía experimental. Artesanía sin límites de búsqueda”, el artículo de *Fotografía Universal* sobre los fotógrafos platenses Eduardo Arreseygor y Roberto Randrup ubicó la libertad procedimental e imaginativa como causa de la experimentación fotográfica. Uno de los puntos centrales para estos artistas tenía que ver con la estrecha relación entre una concepción plástica del medio fotográfico y una concepción técnica.

Según la publicación, “sobre un concepto plástico de bellas artes, apelaron [los artistas] a su imaginación para buscar formas plásticas en las que la fotografía, como técnica, es solo el vehículo de sus experiencias” (Anónimo, 1974, p. 19). Esta

idea de lo plástico aludía de manera precisa a la manipulación constante de los protocolos de conformación visual de la fotografía. Antes que dedicarse a realizar simples tomas directas, estos fotógrafos:

Recurren a luces estroboscópicas, vidrios texturados, reflejos, distorsiones en cámara, tanto como a los reticulados de negativos por medio de calor, revelados parciales a pincel o mediante vaporizadores y máquinas pulverizadoras, chorreos de revelador, virados por reveladores cromógenos, texturas visuales por procedimientos tan poco ortodoxos como rociar con azúcar el papel sensible sobre el que proyectan sus negativos (Anónimo, 1974, p. 19).

En esta descripción de los procedimientos empleados por Arrese y Randrup, quedaba bien claro que eran las maniobras y los artificios puestos en marcha por los artistas los que concedían la prerrogativa a una actitud experimental. A pesar de estar impulsada por una conciencia subjetiva que movilizaba la experiencia, esta concesión constituía, sin embargo, un atributo propio de la materialidad de los objetos fotográficos considerados luego experimentales. De esta manera, las luces estroboscópicas, los chorreos de revelador y las texturas visuales no describían de modo específico el impulso individual, sino, sobre todo, las características físicas de las imágenes que se habían presentado.

Resultaba esperable, por entonces, que las fotos de estos platenses sorprendieran “al público de la capital bonaerense, con una serie de trabajos capaces de hacer poner los pelos de punta a los fotógrafos ortodoxos y puristas” (Anónimo, 1974, p. 19). A diferencia de las formas visuales constantemente instituidas en la Argentina del momento –la fotografía explícitamente referencialista–, las propuestas de estos autores desafiaban las herramientas interpretativas y exigían una puja por los sentidos, la finalidad y los usos del medio fotográfico.

Estos textos daban cuenta del hecho de que el desarrollo de un escenario propicio para la experimentación, la prueba y lo imprevisto en la fotografía estuvo en estrecha relación con un despliegue de reflexiones materiales, conceptuales y estéticas sobre la práctica fotográfica, el lugar de la subjetividad y de la objetividad dentro de las artes. El experimentalismo, en este contexto, era por lo tanto una cualidad que habilitaba el ingreso de las producciones fotográficas no

tanto en las instituciones propiamente dichas,⁶ sino en las constelaciones de una discursividad relacionada con el arte neovanguardista.⁷ En relación con esto, la diferenciación entre experiencia y experimentación aludía sobre todo al lugar de la enunciación de una idea sobre el ser de la fotografía y su relación con las demás artes visuales. En este contexto, más que tener que ver con una operación de extrañamiento, el adjetivo de lo experimental –para referirse a la fotografía– funcionaba como herramienta para plantear cierto grado de autonomización y potencialidad creativa que residía en el propio medio fotográfico.

De esta manera, estas idas y vueltas explicitan que el término experimentación constituyó un *topos* para la fotografía en la Argentina de la década del setenta. Desde este lugar el medio adquirió un nuevo espacio de visibilidad, que puso en jaque los sentidos más arraigados a las funciones estandarizadas de la imagen técnica y desplegó incontables discusiones sobre su condición artística.

2. Manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental

En diciembre de 1969 se llevó a cabo en la Galería Lirolay de Buenos Aires la exposición *La fotografía es arte* del Grupo Fotográfico Experimental, conformado por Luis Carlos Guala, José Luis Méndez y Guillermo Pérez Curtó. Titulado al igual que la exposición, el manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental mostraba una operación discursiva que consistía en establecer un programa de acción con respecto al lugar de la fotografía en su propio contexto artístico y proyectaba hacia el futuro a través de la denuncia del presente.⁸ De acuerdo con las ideas de los miembros del grupo, a través de su integración se proponían:

6· El problema de la institucionalización de la fotografía en el ámbito institucional del arte excede los objetivos de este artículo; sin embargo, según algunas autoras, este proceso tuvo lugar en décadas posteriores; ver Pérez Fernández (2011) y Giglietti (2014), entre otras.

7· Se hace lícito pensar en este contexto del arte argentino en consonancia con la noción de neovanguardia propuesta por Hal Foster en términos de una “acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Foster, 2001, p. 31).

8· La definición del manifiesto como “literatura de combate” significa para Carlos Mangone y Jorge Warley que el manifiesto “al tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente [...]” (Mangone & Warley, 1994, p. 9).

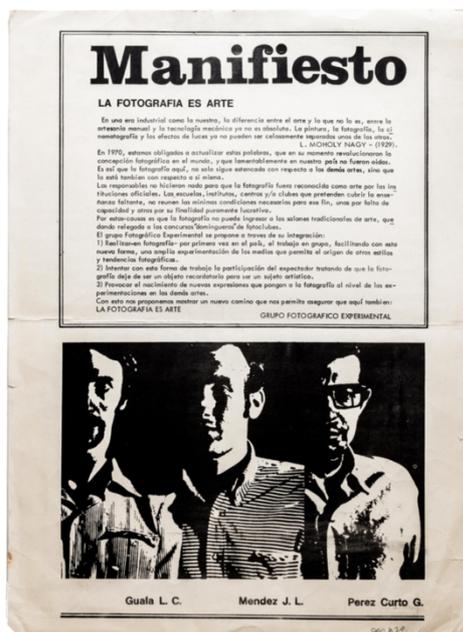
- 1) Realizar –en fotografía–, por primera vez en el país, el trabajo en grupo, facilitando con esta nueva forma, una amplia experimentación de los medios que permita el origen de otros estilos y tendencias fotográficas.
- 2) Intentar con esta forma de trabajo la participación del espectador tratando de que la fotografía deje de ser un objeto recordatorio para ser un sujeto artístico.
- 3) Provocar el nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía al nivel de las experimentaciones de las demás artes.

Con esto nos proponemos mostrar un nuevo camino que nos permita asegurar que aquí también: LA FOTOGRAFÍA ES ARTE (Grupo Experimental, 1969, s/p).

Los puntos establecidos por el grupo en este manifiesto daban cuenta de un tono propositivo. Antes que condenar los usos instituidos de la imagen fotográfica, el Grupo Fotográfico Experimental buscaba aludir a una capacidad de trabajo que iba a habilitar el reposicionamiento de la fotografía dentro del escenario artístico local. Las cuestiones aquí planteadas, por lo tanto, apuntaban a reinscribir el debate sobre la artisticidad del medio fotográfico a través del clásico género del manifiesto vanguardista. Al constituirse como una proclama de los intereses del grupo, este manifiesto resultaba ser “la máxima expresión de una ideología naciente que [aspiraba] a ser dominante cuestionando y negando la anterior” (Kanev, 1998, p. 12). El grupo de experimentación informaba con esta propuesta sus aspiraciones y llevaban adelante un plan de acción sobre la fotografía, que afectaba no solo a los mecanismos de producción de los objetos fotográficos, sino también a las lógicas de circulación, consumo e injerencia de la fotografía en otros espacios de praxis artística. El escenario institucional sobre el cual se desplegaba este manifiesto daba cuenta de que los deseos de sus miembros no estaban necesariamente depositados en los tradicionales espacios de consumo y circulación de la fotografía, sino que, más bien, los intereses del grupo promovían la incorporación de la práctica fotográfica dentro de los límites cada vez más extendidos del espacio estético-artístico (F1).

Defendiendo una ética de la productividad fotográfica, el Grupo Experimental sentó las bases en 1969 para una discusión que iba a extenderse hasta la década del noventa. Más que una idea fija o estable sobre la condición artística de la fotografía, este grupo apuntaba a un modelo de producción que desafiaba incluso los presupuestos más recalcitrantes de una mentalidad modernista. Fue así como los miembros del grupo exaltaban el lugar de la producción colectiva en tanto

mecanismo para motivar nuevos estilos y tendencias que disputaran los modos corrientes de concebir la imagen fotográfica.



F1. Afiche de la exposición "La fotografía es arte. Grupo fotográfico experimental", realizada en la Galería Lirolay del 15 al 31 de diciembre de 1969. © Archivo IIAC.

Es llamativa la idea de convertir la fotografía –en el segundo punto– en un sujeto artístico. Antes que apuntar a la subjetividad del productor, la forma en la que se construyó esta frase aludía a la fotografía como sujeto. Podríamos decir, como agente artístico o agente estético que se refería a una sensibilidad específica no vinculada a lo recordatorio. Pensada en estos términos, la fotografía para el Grupo Experimental definía su ser en su constitución como objeto del arte. En este sentido, su función dentro de las lógicas de producción estética era la que determinaba una suerte de ontología de la fotografía referida a su ser artístico.

Entender la posición estética de la fotografía en estos términos se diferenciaba de las posturas defendidas tanto por Pereira como por Romero. Lo que se encontraba en juego en el manifiesto del Grupo Experimental –enunciado con cierto tono ingenuo para una mirada contemporánea sobre la fotografía– era la idea de una facultad sensible propia del objeto fotográfico. En este sentido, la importancia de este manifiesto para la fotografía radicaba en concebir que la fotografía no era arte solo porque circulaba en los espacios discursivos propiamente artísticos, sino, más bien, por ser un agente de la sensibilidad estética. Interpretar en estos términos lo enunciado en esta exposición de Lirolay

da cuenta de un aspecto inusitado para la comprensión de las ideas de experiencia y experimentación fotográfica en la década del setenta. Antes que definir las modalidades propias de los procedimientos fotográficos experimentales, los debates en este contexto también apuntaron a generar ciertas discursividades sobre el ser de la fotografía, encarnado, en este caso, en la forma de manifiesto. Las palabras del Grupo Experimental dejan ver la experimentación como un modo de reubicación del objeto en las coordenadas preexistentes de los imaginarios fotográficos; particularmente, en el imaginario argentino de aquel momento.

Teniendo en cuenta las escasas investigaciones llevadas a cabo sobre el medio fotográfico en la Argentina de los sesenta y los setenta, sabemos que el predominio de las prácticas del fotoclub expresaba ciertas ideas dogmáticas al respecto de la fotografía que dominaban en esas décadas.⁹ Muy atendida a la reproducción de lo real, en una suerte de afición desbordada por la perfección técnica o, en otro caso, demasiado teñida por el discurso de la intencionalidad y la expresividad subjetiva, el medio fotográfico parecía, bajo una mirada desatendida, definirse en función de los extremos. Sin embargo, al calor de las discusiones que tuvieron lugar en la década de los setenta, bajo el pretexto de la “experimentación”, salieron a la luz miradas diversas sobre el objeto fotográfico, que lo ubicaron no tanto como herramienta de comprensión o acceso a *lo real*, o como expresión subjetiva de un *auteur*, sino como marca de una sensibilidad específica, material, cultural, contextual y técnica, en donde la fotografía se convertía en un nuevo agente. Diluida en la multiplicidad de una trama compleja de sentidos, la fotografía expresó su diversidad bajo la forma del experimentalismo estético.

9- Las investigaciones de Silvia Pérez Fernández han sido centrales en Argentina para abordar el problema de la institucionalización de la fotografía. La autora da cuenta de cómo a partir de 1983 se empieza a conformar un campo fotográfico en Argentina, así como también sostiene que “habría que esperar el retorno de la vida constitucional para que asomara alguna oxigenación dentro del fotoclubismo” (Fernández, 2011, p. 13). La autora menciona la existencia de estas experiencias de fines de los sesenta y principios de los setenta, pero las entiende como “[...] experiencias alternativas [...] de carácter inorgánico” (Fernández, 2011, p. 14). Si bien se evidencia en las fuentes que a partir de 1972 hay cierta desarticulación del impulso de los grupos experimentales, considero que la dinámica acontecida entre 1969 y 1972 contribuyó de manera decisiva a los debates acontecidos en la década de los ochenta y noventa en el país. Por eso, sería necesario todavía precisar y analizar las consecuencias e implicaciones de muchos de estos debates en décadas posteriores.

Frente a estas maneras de comprensión de la fotografía, el Manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental presentado en Lirolay sirve como un ejemplo elocuente para pensar las formulaciones en torno a la experimentación fotográfica. Su lugar de enunciación y el contenido de la propuesta desandaba las dinámicas de presentación pública del medio y abría lugar para una desdefinición de la subjetividad fotográfica, que empezaba a verse fuertemente implicada en los modos de funcionamiento de los escenarios artísticos. Con este manifiesto, que exaltaba “LA FOTOGRAFÍA ES ARTE”, se anulaba la distinción entre “el arte de los fotógrafos” y la “fotografía de los artistas”¹⁰ para abrir paso a un modo de ser fotográfico en la sensibilidad de las artes.

3. Beta y Experiencias visuales en los setenta

Con un periodo corto de productividad colectiva, el Grupo Beta fue uno de los pioneros, junto con el Grupo Experimental, en debatir el lugar de la fotografía en el escenario artístico de los setenta. Integrado por Hugo Gez, Andrés Giménez y Rolando Monsalve, este grupo planteó un camino de búsquedas estéticas por medio de la fotografía que enfatizaba otras cualidades visuales del medio fotográfico, como la no narratividad, el extrañamiento referencial y el uso poco ortodoxo del contraste. Realizada entre el 16 y el 28 de noviembre de 1970, la exposición de Beta en Lirolay planteó algunas cuestiones al respecto de la fotografía que en estas décadas resultaron llamativas. En una nota publicada en *Fotografía Universal*, se mencionaba que la exposición “estuvo formada por nuevos trabajos de este grupo experimental, en los que se advierte la búsqueda de la forma en la naturaleza y los objetos cotidianos en sí mismos, con ausencia casi total de recursos y efectos de laboratorio” (Anónimo, 1970, p. 25). La cuestión de la *forma* señalaba uno de los temas centrales sobre los que orbitó el debate del experimentalismo estético. La inversión en el uso y orden tradicional de las materialidades fotográficas, sus procedimientos de composición y elección de puntos de vista marcaron la impronta experimental de estas poéticas. Juegos de escalas, uso de *close up*, planos recortados y superficies texturadas en toma

10. Estas expresiones de “el arte de los fotógrafos” y la “fotografía de los artistas” pertenecen a André Rouillé y designan, la primera, “el propósito artístico dentro del terreno fotográfico” y la segunda, “la práctica o el uso de la fotografía por parte de artistas en el marco de su arte y como respuesta a cuestiones específicamente artísticas” (Rouillé, 2017, p. 30).

directa hicieron de sus obras una apuesta por la anticonvencionalidad del experimentalismo fotográfico en su sentido más explícito, la materialidad de las fotos (F2).



F2. Fotografía de Hugo Gez publicada en la nota “Fotografía experimental”, Grupo Beta, *Fotografía Universal*, 1970. © Hugo Gez

Por medio de tomas directas en blanco y negro, encuadres descentrados y puntos de vista móviles, Hez, Monsalve y Giménez pusieron en operación recursos y procedimientos ubicados en un “entre” la tradición y la innovación. Alejados en algunos de sus objetos fotográficos de un referente reconocible, en otros se hacía evidente la puja icónica (F3), ahora descentrada de su lugar predominante en la historia fotográfica. Estas advertencias de una visualidad alejada de los códigos más convencionales de la fotografía directa se hicieron evidentes con el rechazo de los efectos de laboratorio que, históricamente, habían determinado el grado de la experimentalidad con la técnica.

Beta se inscribió, de esta manera, en la deriva anticonvencional de la fotografía a través de su capacidad de formular un experimentalismo por medio del uso fotográfico más convencional de la técnica. Fue así como los árboles, autos, cuerpos y espacios urbanos sufrieron un completo extrañamiento gracias a las inclinaciones de cámara, los puntos de vista arbitrarios y los encuadres no estandarizados. Lejos de toda manipulación del negativo que alterara el aparente *registro* fotográfico, la práctica de Beta hizo manifiesta la artificialidad del medio desplazando mínimamente los procedimientos de obtención de imagen. De esta manera, como bien señalara François Soulages, el objeto por fotografiar no signó

la particularidad fotográfica¹¹ en la apuesta experimental de Beta: lo que otorgó a las fotografías de este grupo su lugar en la avanzada fotográfica de los setenta fue, en cambio, su redefinición de las condiciones de visibilidad de *lo real* por medio del simulacro fotográfico.¹²



F3. Fotografía de César R. Monsalve, publicada en la nota “Fotografía experimental”, Grupo Beta, *Fotografía Universal*, 1970. © César R. Monsalve

Un aspecto particularmente central del imaginario experimental de esta década fue la heterogeneidad de las formas fotográficas, que hacía posible imaginar otras lógicas de producción que contravinieran los protocolos, sentidos y valores asignados al dispositivo. De este modo, no se trataba solo de impugnar la función y el uso documental de la imagen técnica, sino, sobre todo, de realizar una torsión de aquellas “posibilidades contenidas en el programa del aparato” (Flusser, 2014: p. 29). Tal torsión o desviación operaba sobre aquellas notas de claridad y objetividad del medio para así ver otro costado alejado de la previsibilidad y calculabilidad de lo fotográfico. En julio de 1971, una nota en *Fotografía Universal* asociaba muchos de estos ejercicios fotográficos a la idea de expresión:

Podemos, si se nos ocurre, fotografiar porque sí y listo. Sin otro fin preconcebido que salir a dar una vueltita con la cámara y los chicos y registrar el paseo para recordarlo más adelante con algunos amigos. Un testimonio para la posteridad. También podemos sacar fotos para ganarnos la vida, entonces, dale gatillar en el

11: Para Soulages, “el objeto por fotografiar no permite comprender la especificidad de la fotografía” (Soulages, 2010, p. 130).

12: Vale la pena recuperar aquí la noción de *simulacro* para resaltar más que la idea de *falsa* copia la noción de la fotografía en tanto *efecto de realidad* (Krauss, 2002, pp. 225-226).

estudio, en los casamientos o por la calle. Pero la foto tiene horizontes más amplios que el ayudar a la memoria o el hacernos ganar unos pesos. Puede ser el irremplazable instrumento de expresar una visión del mundo. Es un lenguaje con sus propias reglas, con sus ricas posibilidades y sus limitaciones conocidas o inesperadas. La fotografía como medio expresivo incluye la selección, supone contemplación y requiere acción (Anónimo, 1971, p. 20).

Las tres máximas fotográficas aquí expuestas daban cuenta de una mirada del medio que se replegaba sobre sí al indagar en sus propios procesos. Su formulación apuntaba a hacer notar una especificidad anclada en el principio autoral que sostenía, en gran medida, la visión de esta época al respecto de la producción de las imágenes técnicas. De manera paradójica, si bien primaba el principio autoral, Beta y la mayoría de las dinámicas de producción experimental se dieron en los setenta de forma colectiva. Fue así como la estela de disrupción inscribió la posibilidad de entender la fotografía más allá de la visión individual contenida en la idea de *fotografía expresiva*.

Esta nota deja entrever la diversidad de concepciones al respecto de lo fotográfico en las cuales se dirimía la experimentalidad de estas materialidades. Vanguardia y modernidad se hacían presentes como principios ambiguos, gracias a los cuales se podía develar ciertas aporías presentes en la forma de concebir la producción fotográfica en este momento. Por un lado, las dinámicas psicologistas que ensalzaban el principio de individualidad expresiva y de originalidad participaban de ese imaginario propiamente moderno que describiera y cuestionara Walter Benjamin en sus reflexiones sobre fotografía.¹³ Por otro, la lógica colectiva y la negación de los procedimientos convencionales rebatían esos principios modernos e impulsaban un deseo vanguardista con el que se alteraba el devenir histórico del medio.

Un año después de la presentación en Lirolay, se presentaba en la galería Odín de La Plata la exposición *Experiencias Visuales con medios fotográficos*, con la participación de los miembros del Centro de Experimentación Visual de La Plata. Conformado, en ese momento, por María Arana Segura, Juan Carlos Romero,

13: Resulta evidente en los textos de Benjamin cómo la crisis del *aura* con la irrupción de la fotografía implicó el desajuste de muchos de los conceptos que sustentaban el ritual secularizado del arte moderno como el de *autenticidad*. En este sentido es que afirma que “[...] con la secularización de este último [el arte] la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultural” (Benjamin 2011 [1936], p. 39).

Roberto Rollie, Ramón Pereira y Jorge Pereira, el CEV participaba por primera vez de modo individual en una exposición de fotografía. A diferencia de la primacía de la toma directa para delinear el experimentalismo como en Beta, el CEV hizo un uso extendido del fotograma como herramienta para poner en operación la anticonvencionalidad técnica. En este sentido, los procedimientos de manipulación se convertían en condición de posibilidad de la imagen elaborada de modo completo en el laboratorio (F4).



F4. *Sin título*, ca.1970, fotograma. Roberto Roillé.

En el caso del CEV, el rechazo a cualquier tipo de referencialidad fotográfica se hizo explícito desde el primer momento. Manchas, chorreaduras, texturas orgánicas, formas indescifrables y, en definitiva, materias de todo tipo aparecían sobre una superficie sensible expuesta a la luz de una ampliadora en un cuarto oscuro. La imposibilidad de identificación de estas imágenes les otorgó su lugar en una genealogía de la tendencia abstracta en donde, para el caso fotográfico, primaba la prueba constante con las materias primas que permitían un tanteo reiterado con los elementos químicos. En este caso, no se trataba tanto de la captura y espontaneidad fotográfica, sino, más bien, del trabajo y el proceso laboratorista extendido e invertido de la manera más radical (F5).

Los fotogramas de los miembros del CEV dieron cuenta de la relevancia que adquiriría, para este contexto, la prueba constante con otros procesos de producción de imágenes técnicas que trascendían la utilización de la cámara. La fotografía se convirtió, para este grupo, en un medio exploratorio que permitía alterar una visión estandarizada en los usos más convencionales del medio,

proponiendo juegos entre una multiplicidad de objetos cotidianos y papeles sensibilizados. Para la lógica experimental de este grupo, la idea de *contacto* resultó fundamental a la hora de comprender cómo se hacía posible la aparición de una determinada visualidad sobre un soporte de papel sensible a la luz. La cercanía entre distintos cuerpos tridimensionales sobre la superficie en un cuarto oscuro daba lugar a la aparición de extrañas formas que desafiaban cualquier comprensión temática del objeto fotográfico. De este modo, lo que estos fotogramas hacían visible eran las interacciones materiales entre las distintas sustancias presentes, de modo dinámico, sobre el soporte fotográfico.



F5. *Sin título*, ca. 1967, fotograma. Jorge Pereira.

4. **La técnica como objetivo**

Lo específico de las derivas experimentales comentadas hasta el momento tiene como horizonte una pregunta por la técnica. Resulta necesario en este punto aclarar que con *técnica* nos referimos a aquello que Gilbert Simondon concebía como un *modo de existencia* específico de los objetos referido a su *ser* “propriadamente técnico” (Simondon, 2007, p. 31). Esta perspectiva resulta altamente provechosa a la hora de comprender las cualidades inmanentes que hacen del objeto fotográfico un objeto experimental o, dicho en otros términos, aquellas cualidades que nos permiten designar las especificidades de estos modos de producción fotográfica. Dentro de la teoría de la fotografía, existe una extensa tradición que ha insistido en el fundamento propriadamente técnico que sostiene a la producción fotográfica. Desde Walter Benjamin hasta Vilém Flusser, autores y

autoras como Patrick Maynard en su libro *The Engine of Visualization. Thinking through Photography* (1997), François Soulages en su *Estética de la Fotografía* (2010) y Laura González-Flores en *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* (2018) han destacado la dimensión técnica como aspecto sin el cual la producción fotográfica no sería lo que es. Sin embargo, resulta evidente cómo de manera constante dicho aspecto ha sido relegado de los estudios sobre este tipo de imágenes. Esto significa que la naturalidad con la cual se comprende la dimensión técnica del medio fotográfico ha imposibilitado reparar en aquellas cualidades que caracterizan esta dimensión en su sentido más extenso.

Desandar las lógicas de la referencialidad y de la representación presentes en las indagaciones sobre la fotografía se hace urgente a la hora de abordar las obras experimentales. La intervención y manipulación sobre los procedimientos materiales de producción técnica dieron lugar a otros tipos visuales y expresivos. De este modo, la configuración técnico-material de las *experiencias* fotográficas de gran parte de esta década abrió el juego a otro modo de legibilidad fotográfica alejado del problema de la duplicación.

En los tres casos analizados hasta ahora, la pregunta sobre la técnica se inscribió como un plano de discusión relevante. En un primer lugar, para Guala, Méndez y Pérez Curtó, si bien no se explicitaba el problema de la técnica como un aspecto sobre el cual se sondeara la experimentación, esta era llevada adelante a través de los juegos con la *forma* que el grupo expresaba en su manifiesto. En este caso, los recursos fotográficos que aquí tenían que ver al utilizar la noción de “forma” estaban asociados, estrechamente, con los procesos y materias fotográficas que daban lugar a múltiples variaciones no solo de formato, sino de materialidades y visualidades. De este modo, el Grupo Fotográfico Experimental consolidó una idea de la experimentalidad asociada a una “nueva forma” que desafiaba las órdenes de la tradición de lectura para las imágenes técnicas. Pero ¿qué significaba enunciar el hecho de una “nueva forma” para la fotografía en este contexto? ¿Acaso se trataba, solamente, de advertir un cambio diferencial en los códigos visuales de las fotografías o, más bien, se asistía a una inversión radical de los mecanismos de producción y las lógicas de comprensión de las materialidades fotográficas?

Indudablemente, la apuesta enfática del grupo por la modificación de las condiciones de producción y circulación de las fotografías en la esfera del arte – como bien se pudo ver en su manifiesto– reforzaba un simple corrimiento con respecto de los códigos de una visualidad. Lo que pareciera, en cambio, haberse puesto en marcha, de acuerdo con la radicalidad de sus modos de comprensión de las fotografías, era una nueva alternativa de visión de la fotografía que desafiaba los aspectos comúnmente asociados a la técnica, como el “buen uso” o las habilidades particulares en la correcta ejecución del aparato. Lejos de dicha comprensión prescriptiva, las apuestas de estos fotógrafos reorientaron la técnica como objetivo de la experimentación al provocar a la materialidad fotográfica en los términos propuestos por Vilém Flusser. Así, el “programa del aparato” en su infinidad de posibilidades desataba una imaginación inagotable donde se enlazaba la apuesta anticonvencional. Bajo este orden, la “nueva forma” fotográfica se hacía posible gracias a su condición netamente técnica:

[...] en el fondo, el fotógrafo quiere producir estados de cosas que no hayan existido nunca antes, y los busca no allá afuera en el mundo, puesto que el mundo es para él solo un pretexto para los estados de cosas a producir, sino que los busca entre las posibilidades contenidas en el programa del aparato (Flusser, 2014, p. 40).

El gesto disruptivo del Grupo Experimental se llevó adelante, de acuerdo con esta mirada, a través de un repliegue sobre el propio objeto fotográfico. Entendida como “programa del aparato”, la apuesta flusseriana se dirimía en el orden de la materialidad, aquella superficie fotográfica elevada en sus caracteres más mínimos al orden de toda posible fotografía. Esto se veía en el modo en que muchas de estas fotografías se presentaban como extrañas materialmente, haciendo visibles elementos poco reconocibles y desafiando las reglas del atestiguamiento fotográfico. Así es como se explicita en el manifiesto del grupo la necesidad de desarrollar otros estilos y tendencias fotográficas que se alejaran de lo recordatorio. De modo que toda experiencia fotográfica se hacía viable bajo las condiciones de su propia individuación técnica. Por ejemplo, a través de los recursos que proporcionaba la toma directa, el fotograma u otro tipo de procesos alterados en los usos instituidos por la tradición.

En un segundo lugar, para el caso de Beta, los deslizamientos impulsados en la transformación visual de sus fotografías vinieron acompañados de un conjunto de disputas por el objeto a fotografiar. Para esto, la centralidad referencial se vio

invertida bajo los mismos protocolos de la toma directa con el copiado en gelatina de plata. Este proceso, referido a la sensibilidad de los haluros de plata suspendidos en el aglutinante de gelatina en un papel con capa de barita, hacía posible la aparición de una imagen como resultado de la ampliación. De esta manera, incluso manteniendo uno de los procesos más tradicionales de la historia fotográfica, Beta logró una inversión que desafió los modelos de una visualidad hegemónica. Fue así como al indagar en las “posibilidades aun no exploradas en el programa del aparato” (Flusser, 2014, p. 40), los miembros del grupo dieron lugar a imágenes improbables en el devenir histórico del medio. En una suerte de intervención signada por la “duda fenomenológica” (Flusser, 2014, p. 41), las fotos de Gez, Giménez y Monsalve multiplicaron los puntos de vista instituidos en la praxis fotográfica. Un ejemplo de esto se pudo ver en las fotos presentadas en la Galería Lirolay en 1970, en las cuales se extremaban los puntos de vista y se agudizaban los usos del *close up*.

Las condiciones de posibilidad y las condiciones de producción de la foto dieron lugar a lo específicamente fotográfico de estas propuestas.¹⁴ Así, la *fotograficidad* misma fue el punto de anclaje desde el cual el extrañamiento visual se hizo posible desligándose en tomas que atentaban contra una gramática fotográfica calculable, previsible y ordenadora. En su específica constitución, el experimentalismo de las propuestas de Beta tendió a la ruptura de la homogeneidad fotográfica e hizo explícita la condición *inacabable* (Soulages, 2010, p. 144) del trabajo sobre su materialidad. En tanto actividad *polimorfa*, la fotografía, y en particular la apuesta anticonvencional, desató una comprensión del objeto en donde la técnica tuvo un papel central. De este modo, fue a partir de la condición técnica de la fotografía y su transformación continua –en la manera de conformar imagen– que se diversificaron las posibilidades fotográficas en este contexto. Esto se hace evidente con las múltiples alternativas estético-materiales que desarrollaron grupos como Beta, el CEV y el Grupo Experimental.

14: Recupero esta distinción entre las “condiciones de posibilidad” y las “condiciones de producción de la foto” del análisis propuesto por François Soulages para pensar *la fotograficidad* como aquello específico de la fotografía. Mientras que las condiciones de posibilidad refieren a “los correlatos intencionales de toda foto, o sea, el objeto por fotografiar, el sujeto que fotografía y el material fotográfico”, las condiciones de producción refieren a “la propia *foto* en su realidad más material” (Soulages, 2010, pp. 130-132).

Los proyectos fotográficos de Beta hicieron patente, en las propuestas de cada fotógrafo, la posibilidad de considerar la fotografía “como el *arte de las metamorfosis, de las transformaciones y las declinaciones*, o como el *arte de la transgresión, de la perversión y el desvío*” (Soulages, 2010, p. 142). Dichas consideraciones solo se hicieron posibles al seguir los innumerables desajustes propios de la individuación técnica y al exaltar las perversiones de un modo de existencia desmedidamente considerado bajo una razón instrumental. Es así como el carácter experimental de estas producciones y el modo de encarar la tarea fotográfica estuvieron determinados por un trabajo sobre la materialidad entendida, de modo extenso, como una interrelación técnica y discursiva. Este trabajo dio lugar a nuevos órdenes significantes y a un conjunto de alteraciones que retaron las concepciones sobre el medio vigentes hasta ese momento.

Las interrelaciones entre tecnología, experimentación y materialidad fueron de este modo centrales en los debates en torno al medio fotográfico en la década de los setenta. Sus tácticas a la hora de revertir los usos más convencionales de la fotografía –ceranos a la impronta documental– apuntaron a distintos recursos. Por un lado, la estrategia del Grupo Experimental se reunió en torno al género manifiesto al plantear, desde el discurso y la textualidad, la necesidad de establecer una retórica “contestataria” con respecto a los modos de pensar el medio fotográfico solo en el orden de la utilidad referencial. Por otro lado, para Beta los impulsos debían centrarse en la torsión de aquellas herramientas legadas por la tradición y, al menos en la exposición de Lirolay, si bien primó un proceso fotográfico y un soporte convencional, la articulación entre técnica, materialidad y poética fue completamente anticonvencional. En último lugar, los fotogramas de los miembros del CEV rehuyeron los procesos fotográficos más comúnmente utilizados en la época y decidieron repensar su práctica de producción en función de un procedimiento histórico como el calotipo. El trabajo con materiales sobre la ampliadora suponía resignar la intervención del aparato y habilitaba otras interrelaciones lumínicas a partir de la interacción directa entre distintas objetualidades sobre una superficie sensibilizada. Estos tres casos dieron cuenta de una insistencia recurrente en desestabilizar los formatos más institucionalizados, no solo en la manera de pensar y definir a la fotografía en los términos establecidos, sino, sobre todo, en concebir las condiciones materiales y técnicas de la fotografía.

5. Conclusiones

En 1970, confluyeron en la exposición *Fotografía Nueva Imagen*, también en Lirolay, estos tres grupos experimentales.¹⁵ Convencidos de la necesidad de una tendencia de renovación del escenario fotográfico y artístico, estos grupos veían en la fotografía, y particularmente en su materialidad técnica, una posibilidad de provocar y desestabilizar las claves de comprensión del medio fotográfico. Con la pretensión de poner de relieve la dimensión estético-sensible que anidaba en la fotografía, estos grupos fueron ganando terreno en la *esfera pública* del arte y de la prensa especializada en fotografía que se vieron interpeladas por la sucesión de exposiciones de fotografía experimental a principios de la década.

Resulta necesario aclarar, como se intentó poner de manifiesto al inicio, que las concepciones al respecto de la experimentalidad fueron múltiples. Durante este contexto, y a lo largo de las décadas siguientes, no hubo nunca una unanimidad entre los discursos que buscaban dar cuenta de la anticonvencionalidad fotográfica. Las fuentes hacen más bien expresa una multiplicidad de miradas interesadas en resaltar diversos aspectos vinculados tanto a la práctica como al objeto fotográfico. Algunas posturas tendieron, de modo evidente, a ver en la acción subjetiva del productor el foco y origen de una actitud netamente anticonvencional, mientras que otras afirmaban las capacidades disruptivas inherentes a ciertas materias fotográficas y ciertos modos de concepción de los procedimientos de producción de imagen. Para esta última mirada, eran justamente algunos procedimientos, alejados de los ya legitimados institucionalmente, los que abrían la posibilidad de establecer una distancia notaria con las formas más habituales de concebir el objeto fotográfico.

Bien fuera a partir de una intervención discursiva que daba cuenta de una manera novedosa de pensar y enunciar la fotografía, a partir de un desencaje visual, o por medio de la anulación de cualquier resto referencialista, los grupos experimentales trastocaron, movilizaron y reorientaron muchos de los debates y las formas de entender al medio fotográfico de los setenta en adelante. No es de

15. La investigación realizada para el catálogo de la exposición *La unión hace la fuerza*, curada por Rodrigo Alonso en 2018 en la galería Arte x Arte de Buenos Aires, señala que los participantes de esta exposición *Fotografía Nueva Imagen* fueron el Grupo Fotográfico Experimental, el Centro de Experimentación Visual, el Grupo Beta, Grupo Imago, Grupo Imagen y Grupo Uno. Se llevó a cabo entre el 18 y el 30 de agosto de 1970 (Alonso, 2018, p. 73).

extrañar, en este sentido, que una de las proclamas enunciadas por los grupos fotográficos en la exposición del 70 –*Fotografía Nueva Imagen*– fuera:

Ante el carácter de las actividades fotográficas que en el presente se desarrollan en la Argentina, que limitan la creación artística a un campo competitivo, entendemos como inmediata la creación de un movimiento destinado a formalizar actitudes artísticas (Alonso, 2018, p. 77).¹⁶

Esta idea hacía expresa la necesidad de volver a pensar la fotografía, sus capacidades como medio de manifestación estética y sus desdibujados límites con otras prácticas del arte. Según estas enunciaciones, resultaba más que evidente un deseo de inversión conceptual y procedimental que apartaba la fotografía de los espacios de su circulación y debate más tradicional en los clubes fotográficos para insertarla en aquellos de la exposición, crítica y teoría artística. No obstante, esta mirada, las repercusiones en la prensa fotográfica especializada fueron más que llamativas y las discusiones al respecto de la naturaleza técnica y estética resonaron a lo largo de varios años en los espacios más endogámicos del medio.

Finalmente, se ha intentado mostrar cómo muchas de estas derivas experimentales optaron por una diversidad de recursos, los cuales evidenciaron las potencialidades siempre cambiantes de los procesos y materialidades fotográficas. De esta manera, fue en la intersección entre técnica, materia y poética que estos grupos hicieron posible la puesta en marcha no solo de un conjunto de imágenes desafiantes, sino de una multiplicidad de discusiones fotográficas sin precedentes en el país.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Alonso, R. (2018). *La unión hace la fuerza*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Anónimo. (1974). Fotografía experimental. Artesanía sin límites de búsqueda, *Fotografía Universal*, año X, (119), 19-20.

Anónimo. (1970). Grupo “Beta”: fotografías en Lirolay, *Fotografía Universal*, año VIII, (80), 25.

Anónimo. (1971). Foto y expresión, *Fotografía Universal*, año IX, (87), 20.

16. Esta declaración de principios del movimiento de grupos fotográficos se encuentra reproducida en el catálogo de la exposición *La unión hace la fuerza* (Alonso, 2018, p. 77).

- Benjamin, W. (2011) 1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Godot.
- Flusser, V. 2014. *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gamarnik, C. (2016). La fotografía de prensa en Argentina durante la década del 1960: modernización e internacionalización del periodismo gráfico, *Revista Photo & Documento*, (2), s/p.
- Giglietti, N. (2014). Espacios para lo fotográfico. La Plata y Buenos Aires 1980-1991, *Boletín de Arte*, (14), 32-39.
- Giunta, A. 2008. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González-Flores, L. (2018). *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México: Herder.
- Herrera, M. J. (2014). 1969-1976 Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional. En *Cien años de arte argentino*, pp. 185-220 Buenos Aires: Biblos.
- Kanev, V. (1998). El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardista, *América: Cahiers du CRICCAL*, (21), 11-18.
- Krauss, R. (2002). Notas sobre la fotografía y el simulacro. En *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, pp. 216-231. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mangone, C. & Warley, J. (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Maynard, P. (1997). *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Otero, M. A. (1971). CEV, *Fotografía Universal*, año X, (80), 30-35.
- Pérez Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado, *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CMDF, 7-47.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Romero, J. C. (1971). Arte y fotografía, *Fotografía Universal*, año IX, (85), 81-82.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Soulares, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.