

Fotografía artística en la Argentina 1950-1960

Actas de Diseño (2015, Julio),
Vol. 19, pp. 165-172. ISSN 1850-2032
Fecha de recepción: abril 2013
Fecha de aceptación: julio 2013
Versión final: diciembre 2014

Carlos Alberto Fernández (*)

Resumen: En este proyecto de investigación se analiza este período de la historia de la fotografía en la Argentina porque las figuras que actuaron durante el mismo se transformaron en referentes de la siguiente generación de fotógrafos. También se intentó comprender el concepto que sobre la fotografía artística se tenía en aquel momento, determinante de la aceptación o el rechazo de las diferentes expresiones. Consideramos, asimismo, que los medios especializados fueron un factor determinante en la validación de autores y estéticas.

Palabras clave: Historia - Fotografía - Arte - Expresión - Pictorialismo.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 172]

La historia de la fotografía en la Argentina, a pesar de todo lo trabajado en los últimos treinta años, sigue conservando espacios difusos. Estamos aún alejados de una obra integral que reúna la enorme cantidad de fragmentos diseminados.

A fines de los '50 comenzaron a dar sus primeros pasos autores que tuvieron gran relevancia tiempo después. Sus referentes se sitúan en el período de estudio, aunque no siempre coincidían en sus nombres. Luego, en los '80, una generación posterior, los cuestionaba a ellos como artistas. En la actualidad se reconoce como artistas de la fotografía a algunos autores de la década de 1950, pero hay muchos que quedan fuera de la lista.

Es evidente que la selección de nombres está relacionada con el concepto de fotografía artística, que ha ido cambiando a través del tiempo. Esta visión desde el hoy, enturbia cualquier acercamiento desinteresado a aquel momento histórico.

El intentar redescubrir aquellos referentes y su obra, fue el principal interés para encarar esta investigación.

Como fuentes de investigación tomamos las colecciones de las publicaciones especializadas en fotografía.

- *Correo Fotográfico Sudamericano*: una revista quincenal, de formato casi tabloide, con 48 páginas. Incluía notas de opinión sobre los autores y sus obras, entrevistas y notas técnicas.

- *Fotocámara*: revista mensual de pequeño formato de alrededor de 64 páginas, aportaba amplia información sobre el quehacer local e internacional. Su característica principal radicaba en la publicación de notas técnicas traducidas de publicaciones extranjeras.

- *Enfoques*: órgano oficial de la *Asociación de Fotógrafos Establecidos* (hoy Profesionales), ofrecía información sobre la actividad de los principales autores pero también detallaba la problemática gremial y económica, criticaba la producción nacional, las limitaciones de importación y discutía los salarios del escalafón de los trabajadores de los estudios profesionales (ayudantes, laboratoristas, retocadores, asistentes, etc.).

También fueron de utilidad artículos de publicaciones extranjeras que se leían en Buenos Aires en la década

investigada, como, por ejemplo, *Il Progresso Fotografico* (Italia), *Photo Magazine* (Alemania), *Fotoarte* (Brasil) o *Photo Cinema* (Francia).

Era fundamental para nuestro estudio establecer cuáles eran los criterios que definían lo artístico en una fotografía y también el origen de las probables definiciones, ya que en los años de nuestra investigación, existían diferentes concepciones sostenidas por movimientos y autores de décadas anteriores.

En un primer acercamiento a los medios mencionados, observamos que las fotografías publicadas respondían a una estética pictórica, en continuidad con las expresiones fotográficas de los años '20, '30 y '40. Sin embargo, a mediados de los '50 aparecen obras y autores que proponen otras construcciones.

Nos pareció apropiado encarar la investigación desde un marco teórico que incluyera aspectos de varios campos disciplinares. La filosofía de la historia desde el concepto idealista que propuso Robin Collingwood (1952, pp. 66-72), quien consideraba que los acontecimientos históricos no tienen sentido a menos que sean interpretados como pensamiento de alguien, entendiendo pensamiento en el amplio sentido, que incluye actos de voluntad, propósitos, sentimientos, etc. Para Collingwood entender algo históricamente equivale a revivirlo, es decir, a hacerlo presente, de lo contrario no es entendido, sino solamente descripto. Es así que interesaba revisar la voz y los comentarios de los protagonistas sobre sus obras y las ajenas, como testimonios vívidos de la época.

Desde la sociología, particularmente teniendo en consideración el trabajo de Gaston Bouthoul (1971), que resulta útil para interpretar y relacionar los distintos artículos y comentarios, que también nos indican modas, costumbres y la mentalidad de la sociedad de una época.

Finalmente, desde la antropología cultural con el estudio de las imágenes desde diversos frentes, en diferentes grados iconográficos o estructuralistas, según las necesidades, de acuerdo con las propuestas de Peter Burke (2005). En nuestros primeros contactos con las fuentes apreciamos que ciertos autores tenían una presencia constante en todos los medios mientras que otros sólo en alguno de ellos y la mayor de las veces en relación con alguna

exposición o premio obtenido. También llamó nuestra atención el hecho de que algunos fotógrafos artísticos surgían de manera repentina, sin ningún motivo aparente que justificara la presencia de su obra en una portada o en páginas interiores.

Algunos autores que en la actualidad se consideran relevantes, no aparecen en los medios especializados de la época o bien lo hacen de manera muy tangencial (gacetillas, pequeñas notas sin ilustraciones).

Ante la sospecha de que los autores que se incluían o se favorecían con comentarios elogiosos surgían de la política editorial de los medios, orientamos nuestro análisis hacia los discursos de justificación aportados por las publicaciones, para identificar la fotografía artística de aquella que no lo era. Esto, asimismo, nos llevó a considerar cuál era el soporte filosófico y estético de estos discursos que, durante la gran parte de la década, fueron coincidentes entre los tres medios, principales difusores de la fotografía y sus actividades conexas.

Por otra parte, también apreciamos, porque se desprendía de la publicaciones, que los fotógrafos considerados artísticos eran miembros de instituciones fotográficas, en algunos casos también eran profesionales, dedicándose al retrato, una de las especialidades más prestigiadas.

Por consiguiente elaboramos nuestras hipótesis de trabajo centrándonos en los medios de prensa especializados.

Nuestra hipótesis principal fue, entonces:

- Las instituciones fotográficas y los medios especializados validaron a los fotógrafos artísticos.

También propusimos algunas hipótesis derivadas:

- La fotografía artística se define a través de los conceptos generados en el siglo XIX.
- Las expresiones estuvieron signadas por una estética marcadamente pictorialista.
- Los principales referentes eran los autores que obtenían premios en salones y concursos.
- Los retratistas profesionales eran considerados artistas de la fotografía. La consideración de "artística" para una fotografía, deviene del concepto de arte aplicado a la pintura, y que fue impuesto en el siglo XIX; básicamente implica que una imagen debe estar intervenida por el autor para ser artística.

Desarrollo

En el desarrollo de nuestra investigación presentamos primeramente una síntesis de la evolución de la fotografía desde sus inicios, relacionando los cambios tecnológicos, su repercusión social y los cambios estéticos resultantes. Así vimos cómo, a pesar de las vanguardias artísticas de las primeras décadas de siglo XX, los cambios en la estética fotográfica sólo tuvieron repercusión en algunos ámbitos, mientras que, para los sectores académicos y populares, la impronta pictorialista era la que definía a una fotografía artística de la que no lo era.

Podemos decir que en nuestro país la fotografía artística, como un medio de expresión independiente de cualquier actividad profesional (retrato, espectáculo, periodismo, etc.), aparece a finales de la década de 1920.

Se desprende de la realización de un salón nacional en 1927 y del primer salón internacional de fotografía artística de 1930, que según medios periodísticos de la época fue visitado por diez mil personas. Ambos salones fueron organizados por la Asociación Estimulo de Bellas Artes y el jurado estuvo constituido por Cupertino del Campo (director del Museo Nacional de Bellas Artes), Pío Collivadino (director de la Academia Nacional de Bellas Artes); Carlos Ripamonte (director de la Escuela Superior de Arte de la Nación); Víctor Garino (escultor) y un solo fotógrafo, Fernando R. Raffo. Como no podía ser de otra manera, las obras aceptadas y expuestas eran de corte pictórico.

Referentes de esta fotografía (que atravesarán las décadas posteriores y serán considerados como maestros), son: Alejo Grellaud, Pablo Caldarella, Hiram Calógero, un especialista en los *procedimientos de arte*, y Humberto Zappa, quien dominaba la técnica del *bromóleo*.

En 1936 se funda el Foto Club Argentino que, a semejanza de otras entidades similares del exterior, cultiva la misma estética mediante la organización de concursos y salones.

En 1938 se crea la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos que reúne a aquellos profesionales que poseen estudio y una estructura de producción con iluminadores, laboratoristas, impresores, retocadores, etc. Es una entidad gremial y elitista, porque busca un reconocimiento y calificación por sobre otros profesionales (fotógrafos de paseos públicos, reporteros, ambulantes, etc.). En la década de 1960 estas divisiones desaparecerán y la entidad pasará a llamarse Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Argentina, tal como se la conoce en la actualidad.

Estos profesionales adherían a una concepción pictorialista, que está presente en el gusto de sus clientes, pero pronto irá cambiando hacia un estilo más *hollywoodense*, donde se privilegia el juego de luces y sombras. La influencia de las publicaciones que se ocupaban de las figuras del cine y el teatro, impacta sobre una clientela que quiere retratarse con estos efectos.

En 1945 aparece el Foto Club Buenos Aires, fundado por profesionales y ex socios del Argentino, que consideraban a esta institución aristocrática. La creación de otros fotoclubes en el interior del país lleva a la necesidad de una institución que los represente y que coordine su funcionamiento, de ahí que en 1948 se funde la Federación Argentina de Fotografía.

Los medios especializados van a reflejar la actividad de estas instituciones, por lo tanto los artículos que presentan siempre reflejan una única estética.

En los Estados Unidos y en Europa existen también otras expresiones, pero no se ven reflejadas en las páginas locales. Es decir que, aquello que no aparece en las tres revistas especializadas, no existe.

Las más modernas expresiones fotográficas que se gestan en Alemania durante 1920, no tienen repercusión en la Argentina y sólo se reflejan en algún que otro ámbito intelectual. Un reconocimiento lo aportó la revista *Sur*, fundada en 1931 por Victoria Ocampo. En los primeros números la publicación difundió como "obra revolucionaria" las fotografías de Víctor Delhez. En una investigación más o menos reciente se rescata a este autor como un renovador de la fotografía, relacionándolo con las

tendencias de la Bauhaus, el surrealismo y la fotografía directa estadounidense (Biselli, 2002, p. 6). Sin embargo, Delhez no era exactamente un fotógrafo. Fue un dibujante y grabador belga que llegó al país en 1926 y se radicó años después en Chacras de Coria, Mendoza. La fotografía la practicó algunos años por diversión y jamás imaginó que sería tomado en serio. Su amigo y biógrafo, el escritor boliviano Fernando Diez de Medina, rescata una declaración suya, no exenta de gracia, sobre su *arte fotográfico*, a un vespertino porteño:

La buena máquina fotográfica es un ojo magnífico que nunca se equivoca ni quiere engañar. Está dotado de psicología robusta y sincera, de una sola pieza, donde actúan correctamente todos los elementos físicos que la constituyen. Es, entre otras cosas, un buen detective. Cuando interpreta lo hace por leyes inamovibles, que pueden conducir a resultados infinitamente variables. Los fotogramas son el primitivismo inconsciente del arte fotográfico. (Medina, 1938, p. 69)

También la Editorial Sur rescató la primera exposición en Buenos Aires de Grete Stern y Horacio Coppola, a su llegada de Europa (1936), pero sus obras pasaron inadvertidas para el ambiente fotográfico. Ambos autores, muy reconocidos en la actualidad, no fueron tenidos en cuenta por los medios especializados hasta la década de 1980, a pesar de una labor importante desarrollada en varias áreas fotográficas.

En nuestra década de estudio es claro el posicionamiento de los medios especializados. Correo Fotográfico Sudamericano, a través de sus editores (primero Alejandro Del Conte y, tras su muerte, en 1952, su hijo Estanislao), definen permanentemente cuál es la fotografía artística. Estos criterios se expresan de diferentes maneras: a través de comentarios con menciones directas a favor de autores o expresiones determinadas; mediante columnas críticas (las más de las veces firmadas con pseudónimos), que descalifican obras y autores, en ocasiones de renombre internacional pero que no se adecuan a la línea editorial, y con la selección de las fotografías que se publican en portadas y páginas interiores.

Por ejemplo, Alejandro Del Conte escribía:

El arte debe ser fundamentalmente libre; es el medio de expresión de un espíritu. Hablar de tendencias es establecer cánones; limitaciones, en resumen. Las limitaciones llevan, fatalmente, al amaneramiento. Y si se llegara, así, a hacer predominar una tendencia, nos encontraríamos prontamente con un tipo de carácter seriado o industrial. Algo de lo que está pasando en la actualidad.

El autor critica, básicamente, la falta de imaginación de los autores y finaliza su artículo expresando:

En arte fotográfico no hay que hablar de nuevas tendencias. Hay que pedir, simplemente, originalidad. Cuando cada expositor sea un artista y, como tal, creador, cada obra será diferente en su esencia. Y a nadie se le ocurrirá buscar 'tendencias' para salir de lo que siempre se ve. (1950, 1 de febrero, p. 20)

En este llamado a la libertad creativa y a la originalidad, Del Conte apuesta al grupo *Fotoform*. Para comprender mejor digamos que nació en Alemania en 1949 como una reacción a las imágenes propuestas por el fotoperiodismo y por el academicismo presente en los fotoclubes que, como ya dijimos, era continuador del pictorialismo del siglo XIX. Al mismo tiempo rescataba las expresiones del *Nuevo Objetivismo* alemán y las experiencias de la Bauhaus, sin descartar las expresiones surrealistas. Otto Steinert, creador y líder del movimiento, entendía que este proceso evolutivo de la fotografía había sido abortado por el nazismo en 1933. Steinert también denominó a las producciones de su grupo *fotografía subjetiva*. En síntesis, sus integrantes aceptaban las numerosas técnicas que aportaba la fotografía, incluidas aquellas que resultaban de procedimientos químicos (Steinert, 1952, marzo, p. 54).

Del Conte, en una edición de su revista en cuya portada e interior incluía varias fotos de los integrantes del grupo, escribía:

No hace ningún favor al arte fotográfico latinoamericano, la absoluta ausencia de grupos que, independientemente de la rutina de los fotoclubes, definan, propicien y difundan una tendencia artística cualquiera. Nueva o vieja; buena o mala; equivocada o acertada; pero tendencia al fin que nos diga que en nuestros artistas existe una inquietud por dar algo más de lo que hacen todos y lo que se hace siempre.

El autor luego explicaba que el grupo *Fotoform* tenía una tendencia hacia lo abstracto, que la ponía en evidencia en sus fotografías, la difundía, la sustanciaba y la defendía. Del Conte indicaba que el grupo era provocador en el sentido de que le planteaba al observador una serie de interrogantes sobre las obras: “¿Las entiende? ¿No las entiende? ¿Le agradan? ¿Lo espantan? ¿Es eso arte? ¿Es eso fotografía?” Afirmaba que cuando el público se haga y responda estas preguntas, los autores habrán conseguido lo que deseaban, que era revolucionar el ambiente. Agregaba que “la obra común, por bella que sea no provoca esas consecuencias y no ‘trabaja’ para la fotografía” (1950, 1 de setiembre, pp. 22 y 38).

Hay que notar que de acuerdo con el texto anterior, el autor estaba contra las “nuevas tendencias”.

Al contrario de lo que había sucedido con las vanguardias de la década de 1920, ahora el subjetivismo fotográfico impactaba en los ámbitos locales.

La revista *Fotocámara* presentaba mayormente artículos técnicos o sobre estética fotográfica, siempre con una orientación hacia las aplicaciones prácticas; uno tras otro en la continuidad de sus páginas. La autoría de las notas se indicaba con la simple mención del autor sin otro agregado. A excepción de aquellos muy conocidos en el medio local, otros nombres carecían de significado para el lector. Ocasionalmente aparecían artículos conceptuales de importancia, pero sin que la revista les asignara una valoración especial.

Éste fue el caso de *Nuevas tendencias ante la ortodoxia fotográfica*. Su autor, Franz Roh, fotógrafo y pintor, desde 1920 estuvo relacionado con las vanguardias alemanas, además de ser historiador y crítico de arte. Como aca-

démico de varias universidades alemanas y francesas, después de la guerra sus conceptos influyeron en las nuevas concepciones fotográficas alemanas y resultaron un aval importante para la fotografía subjetiva propuesta por Steinert. Obtuvo trascendencia a partir de 1925 con su trabajo *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei (Postexpressionismo: Realismo mágico: los problemas de la nueva pintura europea)*, que a través de su publicación en castellano en *Revista de Occidente* (dirigida por José Ortega y Gasset) en 1927, sentó las bases para su inserción en el campo literario (Mena, 1975 y Zamora, 2002).

Sin embargo, nada se explicaba en la revista. En el artículo (cuyo origen tampoco se indicaba), Roh desarrollaba su concepto sobre las posibilidades de la fotografía frente a la reproducción del mundo circundante:

El valor y objeto de toda fotografía reside primordialmente, sin duda, en la reproducción exacta de la naturaleza que nos rodea. [...] El fotógrafo se ha tornado más preciso, más exigente, en lo que respecta a nitidez, razón por la cual se ha ido acercando cada vez más a la naturaleza. Al lado de este extenso panorama de la fotografía, que se podría denominar *objetivo*, hay un sector *subjetivo*, con el cual se penetra en los ámbitos del arte. [...] En la obra de arte priva el factor subjetivo; sobresalen las intenciones del artista, que cambian el significado del ejemplo brindado por la naturaleza, lo invierten, amplían, estilizan, o concentran. En este campo no hemos progresado tanto. (Roh, 1952, pp. 20-22)

Hemos apreciado que la revista *Fotocámara* tenía un criterio, en apariencia, más amplio, en el sentido de que publicaba a través de las notas técnicas, el trabajo de autores de distintos orígenes y conceptos fotográficos, aunque esto nunca se indicara. Hoy podemos saberlo a través de algunos autores (como en el caso de Roh), que son reconocidos. Sin embargo, en cuanto a la publicación de las fotografías de autores locales, siempre prevalecían aquellos que ganaban premios en concursos o exponían en los fotoclubes. Esto, indudablemente, determinaba una preferencia. *Fotocámara* no acentuaba sus opiniones como lo hacía Del Conte. Sí presentaba comentarios sobre las obras premiadas en algún certamen e, incluso, la actuación de los jurados de los mismos. Es decir, sus intereses estaban concentrados en estas actividades, donde además de los profesionales actuaban cientos de aficionados de todo el país.

Podemos indicar que el punto de inflexión y donde las diferencias entre ambas publicaciones quedan abiertamente expresadas se produce con la constitución de la Carpeta de los Diez.

Anatole Saderman, uno de sus integrantes explicaba:

Fue una idea concebida por el fotógrafo inglés (en realidad era austríaco) –radicado aquí– Fred S. Schiffer, él la había traído de Inglaterra y consistía en conformar una carpeta donde, por ejemplo, un fotógrafo la iniciaba, ponía una obra suya y la pasaba a otro de los integrantes para que la analizara, y luego la derivaba a otro integrante para que repitiera el circuito. Así se

formaban las diez obras de diez autores que, luego, podían exhibirse o simplemente circular. [...] La primera exhibición la hicimos el 2 de setiembre de 1953 en el sótano de la librería ‘Picasso’ en la calle Florida, no duró muchos años pero fue una experiencia interesante. (Gómez, 1993, p. 15)

Quienes participaron de esta primera muestra fueron: Ilse Mayer (¿Ilse Günther?), Annemarie Heinrich, Jorge (George) Friedman, José (Giuseppe) Malandrino, Max Jacoby, Pinérides A. Fusco, Hans Mann, Alex Klein, Fred Schiffer y Anatole Saderman. Eran todos profesionales muy reconocidos y la exposición tuvo impacto en el ambiente, tanto por la expectativa que había generado como también por esta nueva concepción que era la de formar un grupo, que ya tenía antecedentes en varios países europeos y en los Estados Unidos. Representaban, además, diferentes disciplinas fotográficas que incluían la moda, el espectáculo, la publicidad, el fotoperiodismo, el retrato y el documentalismo. La mayoría de ellos eran extranjeros y tenían diversos grados de formación fotográfica, formal o autodidacta.

El discurso inaugural de la muestra estuvo a cargo de Estanislao Del Conte, quien dirigía *Correo Fotográfico Sudamericano* tras la muerte de su padre un año antes. El texto, extenso de por sí, fue publicado en la revista en una edición que se ilustraba con varias fotos de la exhibición.

Exponen hoy diez artistas de primera magnitud, entre quienes actúan profesionalmente como fotógrafos en nuestro país. [...] Es nuevo, sin embargo, y merece algunas reflexiones al caso, el motivo determinante de la actual muestra que, como podía esperarse, está a la altura del prestigio individual de los expositores. [...] La labor crítica realizada por un grupo de artistas que a una observación superficial podría parecer un hecho corriente, entraña sin embargo una novedad, y constituye un intento que no carece de audacia. Si bien un mismo arte las une, la labor creadora y la crítica, activa una, pasiva la otra, son netamente diferentes en su medios y en sus fines, y exigen, para ser provechosamente realizadas, condiciones psíquicas también distintas, aunque no necesariamente encontradas. [...] ‘La Carpeta de los Diez’ inicia un experimento de interesantes proyecciones. Al convertir a un grupo de artistas en críticos de sí mismos, ensaya una especie de crítica colectiva. (Conte, Estanislao Del, 1953, p. 16)

En el mismo discurso Del Conte diferenciaba a este grupo de otros. Por un lado aquellos cerrados que intentaban imponer nuevos criterios por la fuerza (que no mencionaba y que ignoramos porque no aparecían en las páginas de su publicación); y por otro justificaba a los “grupos de tipo académico, que también se cierran; pero en este caso para conservar un acervo al relativo amparo de las demasiado fluctuantes corrientes renovadoras, no siempre bien dirigidas ni convenientes, de la multitud” (Conte, Estanislao Del, 1953, p. 17).

La otra publicación especializada, *Fotocámara*, también se hizo eco de la muestra, pero con otras consideraciones. En un artículo sin firma (que atribuimos a su director,

Héctor Faita), titulado *De grupos estamos*, se expresaba en el inicio:

Alguien dijo una vez que todo es cuestión de moda y la fotografía, lo hemos visto muchas veces, no es una excepción. Hemos visto las modas del bromóleo y de la goma (bicromatada); hemos visto la moda del papel rugoso y la del papel liso; hemos visto la del grano fino y la del *f: 64*. Ahora nos llega la moda del grupo. (Fotocámara, 1953, p. 30)

A continuación se describían los grupos fotográficos surgidos después de la guerra en Francia, Alemania, Suiza e Italia. Después de reconocer que el hecho fue un acontecimiento:

En nuestro ambiente fotográfico y contó con la concurrencia de numeroso público. Creemos, empero, que el nivel artístico del conjunto presentado no fue todo lo que pudo ser. En efecto: a cada uno de los integrantes del grupo, particularmente, les conocemos obras de factura superior a las presentadas en esta ocasión. Si 'Los diez' hubieran integrado cada selección individual con obras de lo mejor realizado, más bien que con trabajos inéditos, no hay duda que habríamos podido gustar de una exhibición de una calidad tal como pocas veces ha sido vista en nuestro país. (Fotocámara, 1953, pp. 33 y 56)

Si bien *Fotocámara* brindó una cobertura destacada a la exposición, ilustrando el artículo con cuatro fotografías, también se ocupó de comentar un salón del Foto Club Buenos Aires y publicó siete imágenes del mismo, incluso de tamaño mayor.

Las exposiciones del grupo continuaron desarrollándose anualmente (a excepción de 1955), hasta 1959. La Carpeta de los Diez conservó el grueso de sus integrantes, con algunos que se retiraron y otros que se agregaron, pero nunca superando el número de diez.

Las diferentes versiones siempre fueron acontecimientos fotográficos trascendentes, con seguimiento de público y de crítica. Para la exposición de 1956 *Correo Fotográfico Sudamericano* brindó una importante cobertura y Estanislao Del Conte hizo un cuidadoso análisis, aunque no exento de algunas críticas, fundamentalmente a la obra de autores provenientes del fotoperiodismo, como Juan Di Sandro y Eduardo Colombo, ya que definían algunas de sus fotografías como *subjetivas* (Conte, Estanislao Del, 1956, pp. 24 y 25).

Para la misma exposición *Fotocámara* había cambiado diametralmente su punto de vista y ahora, tras una extensa evaluación, finalizaba el comentario (sin firma) con una aprobación absoluta:

Felicitemos a los integrantes de 'La Carpeta de los Diez' por su empeño en mostrar algo distinto en fotografía al público de Buenos Aires que por cierto se halla un poquito huérfano de creaciones artístico-fotográficas originales. Lástima que no haya más fotógrafos argentinos que se atrevan a incursionar por ese campo, pues de los siete personajes aquí mencionados, uno solo es argentino, Eduardo C. Colombo. Los

demás son oriundos de Europa: hay un italiano, dos húngaros, una alemana, un ruso y un inglés... (Fotocámara, 1956, pp. 74 y 75)

Sin embargo, y a pesar del comentario favorable con una extensión de algo más de una columna en cuerpo ocho, no presentaba ninguna fotografía de la exposición. Pero en la misma edición aparecía un artículo detallado sobre el XX Salón Internacional del Foto Club Argentino que abarcaba dos páginas de texto y se ilustraba con cinco imágenes. Asimismo, en otro artículo se detallaba, a lo largo de dos páginas, la actividad de la *Federación Argentina de Fotografía*. Hay que mencionar que *Fotocámara* actuaba como órgano oficial de la federación difundiendo sus actividades.

Conclusiones

En nuestra hipótesis principal proponíamos confirmar si las instituciones fotográficas y los medios especializados habían sido quienes validaron a los fotógrafos artísticos que actuaron en la década de 1950.

Al respecto no nos han quedado dudas de que ha sido así. Hemos querido plantearlo desde el pensamiento de los propios protagonistas, en las publicaciones especializadas analizadas.

Alejandro Del Conte, editor-director de *Correo Fotográfico Sudamericano*, revista de aparición quincenal inalterable hasta su desaparición en diciembre de 1959, definía a través de sus artículos, columnistas y selección de autores, cuál era la fotografía artística. La misma actitud y filosofía la mantuvo su hijo Estanislao desde mediados del '52 hasta el último número.

Fotocámara era, por su parte, una revista que se orientaba a la enseñanza de la fotografía; estaba dirigida a los aficionados, por eso su aporte principal eran las notas técnicas, muchas de ellas de autores extranjeros de los cuales no se indicaba su origen ni dato biográfico alguno. Presentaba también artículos sobre estética fotográfica, que, salvo excepciones, relacionaban a la fotografía con las artes plásticas y la composición clásica.

Enfoques, la revista de los profesionales, adhería a los mismos criterios e inducía a sus asociados a participar en concursos y perfeccionarse, inclusive recomendando su asociación a fotoclubes. La entidad también organizaba concursos, entre ellos el más prestigioso fue el Salón del Retrato.

Planteábamos también que la fotografía artística se definía a través de los conceptos originados en el siglo XIX y que las expresiones de la década estuvieron signadas por una estética marcadamente pictorialista; que los principales referentes eran los autores que obtenían premios en salones y concursos y que los retratistas profesionales eran considerados artistas fotográficos.

Vimos que al inicio de la década se conservaba una estética pictorialista, que fue modificándose paulatinamente. Las expresiones avanzaron hacia una mayor nitidez de la imagen y fueron dejando parcialmente algunos de los clásicos *procedimientos de arte* (bromóleo, goma bicromatada), pero conservaron las temáticas y el tratamiento compositivo de la imagen: retratos, paisajes, delicados

desnudos femeninos neoclásicos y escenificaciones alegóricas son simbologías de repetida utilización.

La *fotografía subjetiva* propuesta por Otto Steinert en Alemania fue asimilada por algunos autores locales y promovida por los medios. Alejandro Del Conte con su firma personalizó la posición ideológica del medio brindándole visibilidad y reconocimiento. Lo trascendente aquí no es la simpatía que pudiese tener hacia la propuesta de Steinert, sino que expresase que existía una necesidad de grupos de este tipo y que alentase su formación como alternativa para la renovación de la expresión fotográfica local.

El fotoclubismo estaba en plena evolución con la formación de entidades en distintos puntos del país. Como consecuencia de este crecimiento, en 1948 se fundaba la *Federación Argentina de Fotografía*. Alentar, como lo hizo Del Conte, una opción diferente era, por lo menos, provocador.

Fotocámara, reconoció, valoró y difundió la propuesta estética. Pero sin estridencias, sólo como una más de las variadas temáticas que aportaba la revista. Héctor Faita, a través de su publicación, sin exponerse personalmente, mantuvo una actitud más sutil y conservadora, pero siempre de apoyo a las entidades de fotoaficionados.

La *Carpeta de los Diez* fue el primer grupo fotográfico independiente del país. La idea fue de Fred Schiffer, quien se habría inspirado en la experiencia de Henry Peach Robinson y su *linked-ring* de finales del siglo XIX en Inglaterra. Su característica principal era que sus miembros analizaban y criticaban las imágenes que cada uno proponía a los otros.

Seguramente fue dificultosa la selección de los autores que finalmente integraron la *Carpeta*. Cada uno de ellos debía estar dispuesto a ser juzgado por los otros, por lo tanto, aceptar que el otro tenía la jerarquía y la capacidad intelectual, técnica y estética para hacerlo y, por supuesto, valorar y aceptar la crítica resultante. ¿Quiénes fueron los primeros integrantes? ¿Cómo se seleccionaron los restantes? ¿Qué criterios definieron esa selección? No lo sabemos, pero los diez autores de la conformación original presentaban algunas características en común. Eran profesionales de diferentes especialidades, aunque casi todos se destacaban en el retrato. Algunos compartían la religión (eran judíos) y/o experiencias de vida (sufrieron persecuciones); la mayoría hablaba alemán y había nacido en Europa; colaboraban en medios gráficos; varios tenían formación en artes plásticas y, finalmente, los unía diferentes grados de amistad.

Podríamos suponer también que algunos pudieron compartir ideología política. La inclusión de Pinéldes Fusco, aunque fuese un excelente fotógrafo, tenía una carga política enorme, ya que era el fotógrafo personal de Eva Perón. Hay que mencionar que a Heinrich le secuestraron fotos y negativos de Eva (que se comercializaron en el exterior), y el responsable fue Raúl Apold, de quien justamente dependía Fusco. ¿Por qué lo incluyeron?

Estanislao Del Conte como responsable de la presentación de la primera muestra (1953), rescató en su discurso que era un grupo independiente que estaba abierto a las nuevas expresiones fotográficas que se gestaban en el mundo y también que sus integrantes eran autores y jueces al mismo tiempo, definiéndolos claramente como

artistas. Al mismo tiempo cuestionaba a los grupos cerrados, que intentaban imponer tendencias a la fuerza pero diferenciaba a los grupos académicos (fotoclubes), que “también se cierran”, pero como protectores de “fluctuantes corrientes renovadoras, no siempre bien dirigidas ni convenientes, de la multitud”.

Las relaciones personales de Del Conte seguramente lo llevaron a este discurso que intentaba conformar a todos los sectores. Pero, al sintetizar, resulta de sus palabras que los fotoclubes simbolizaban la academia conservadora y *Los Diez* eran los representantes de una nueva fotografía. Fotocámara tomó al grupo como parte de una moda pasajera y criticó parte de las obras presentadas. Pero en la edición que lo refiere, la mayor cantidad de fotografías y sus tamaños relativos, destacaban los premios de los concursos del momento.

Esta primera exposición presentó claramente las preferencias de ambos medios, pero sin cuestionar individualmente a los autores a quienes se continuó valorando y reconociendo como artistas y jurados en diferentes ámbitos.

La *Carpeta de los Diez*, legitimó como fotografía artística a expresiones que no se consideraban como tales, como las fotoperiodísticas y documentales (Fusco y Mann), obras que seguramente no hubiesen podido superar el juzgamiento de un concurso fotográfico, considerando los criterios de valoración de la época.

La trascendencia la otorga *Correo Fotográfico Sudamericano*. Porque si se exceptúan las fotografías de Heinrich, Klein y lo que pudimos ver de Ilse Mayer (quien aparentemente estaba transitoriamente en Buenos Aires, ya que era corresponsal de Keystone), en el resto del material no se observa algo nuevo, estéticamente hablando. Por otra parte, muchas fotografías tenían algunos años de realizadas y eran conocidas.

No había en el grupo (ni en ésta ni en las muestras posteriores), un espíritu renovador y revolucionario con respecto a la fotografía. Las obras son la resultante de los aportes creativos individuales de algunos autores, que hubieran surgido igualmente sin la *Carpeta de los Diez*. Lo que sí es claro es que estos autores tenían estilo propio y sus trabajos se diferenciaban de la estética generalizada en los fotoclubes. Hay sin dudas influencias de las vanguardias de los años '20 y, fundamentalmente, de las propuestas de Fotoform, que en definitiva presentaba una síntesis de aquellas vanguardias (como lo reconocía Otto Steinert).

Hay que considerar que estos fotógrafos (todos profesionales), tenían relaciones, cada uno de acuerdo con sus intereses y áreas de trabajo, con los ambientes culturales; como tampoco debe olvidarse sus contactos con el exterior o también la formación que habían adquirido en sus lugares de origen. Algunos incluso viajaban especialmente para perfeccionarse.

También hemos observado como Del Conte fue delimitando sus preferencias a través de la elección de las fotografías que publicaba y de sus autores, no sólo al momento de inaugurarse esta primera exposición, sino en el transcurso del tiempo. No incluyó ninguna de Fusco, ni de Mann, ni de Malandrino, por ejemplo. Los autores miembros de la *Carpeta* que tenían visibilidad permanente en las páginas de *Correo Fotográfico Sudamericano*

fueron Jorge (George) Friedman y Annemarie Heinrich y en mucha menor medida Sadernan, Klein y Jacoby, hasta que estos dos últimos abandonaron el país.

Que en el presente se considere a los integrantes de *La Carpeta de los Diez* como a los iniciadores de la fotografía moderna en la Argentina, es un exceso. Algunos autores sí merecen esta consideración, pero no todos, y así lo había interpretado aparentemente Del Conte con sus preferencias.

Sostenemos este punto porque muchos de los autores del grupo presentaban fotografías que respondían a una selección del trabajo que realizaban cotidianamente como profesionales, por una parte, y, por otra, porque había imágenes que se acercaban a la estética predominante en los fotoclubes. Esto no significa desmerecer la calidad de las obras. Sencillamente creemos que los unía la amistad y el respeto mutuo para compartir una experiencia que consideraban enriquecedora, por la visión que aportaba cada uno sobre el trabajo del otro.

Correo Fotográfico Sudamericano difundió y apoyó la obra de muchísimos autores más allá de los logros que obtuviesen circunstancialmente. Es decir que, por decisión editorial, completamente arbitraria, se seleccionaba una imagen para la portada o las fotografías del interior, sin importar si las fotos tenían la legitimación de un premio o si su autor había obtenido algún reconocimiento especial. Así se conoció la obra de muchos autores noveles o de entidades del interior del país. Aparecían repentinamente fotografías de autores sin antecedentes ni publicaciones previas. Si al director le gustaba una foto que veía en un salón, la publicaba sin más trámite. Los más talentosos desarrollaron una trayectoria exitosa a partir de este reconocimiento editorial, como ocurrió con Pedro Otero (un profesional de Avellaneda, provincia de Buenos Aires) o Ernesto Silva (un retratista de Gualeguay, Entre Ríos). Con respecto a Pedro Otero, su serie *La fotografía y la música* es completamente original en la temática, en las técnicas aplicadas y en el tratamiento estético, con una iluminación netamente expresionista. Sin embargo, Otero nunca se alejó de los cánones clásicos de composición. Silva, por su parte, creaba obras desde los elementos más cotidianos (vasos, botellas quebradas, alambres), con la sola aplicación de recursos tales como la luz y la composición. Ambos autores siempre adhirieron al ambiente fotoclubístico, además de ser profesionales.

Fotocámara publicaba a toda página fotografías premiadas en concursos, tanto fueran éstas de autores extranjeros o nacionales. Como en un salón había muchos premios, la elección de las imágenes determinaba las preferencias editoriales.

Pudimos establecer, hacia el final de la década, que las influencias de la fotografía europea generaron nuevas temáticas, técnicas de combinación de imágenes o puntos de vista que pasaron a identificarse como *fotografía moderna*, en contraposición con la *clásica* que mostraba paisajes o retratos de corte convencional. Sin embargo, una u otra debía respetar la estructura compositiva tradicional y tener una calidad excelente (exposición, definición, gama tonal, detalles en luces y sombras, en impresiones de tamaño importante, superiores a 30 por 40 cm), condiciones obligadas para que a una obra se le reconozcan pretensiones artísticas.

En nuestra década de estudio hay también otros fotógrafos importantes, pero que no son considerados por los medios. Por una lado, Grete Stern, fotógrafa que se había formado en el ámbito de la Bauhaus que llegó y se radicó en nuestro país en 1936. En la actualidad existe un gran y merecido reconocimiento a su trabajo, ya se trate del retrato, de sus composiciones, de los fotomontajes para la revista *Idilio*, interpretando sueños de las lectoras (1948/51) o de sus relevamientos antropológicos en el Chaco. Sin embargo, su trabajo pasa inadvertido para los medios.

Igual suerte corre la labor de Horacio Coppola (casado con Stern), quien realiza sendos libros sobre Buenos Aires y La Plata, con la impronta del *Nuevo Objetivismo* alemán y la novedosa visión que en ángulos de toma y composiciones le permitió la cámara Leica. Sus retratos y el juego con abstracciones de color a finales de los '50, tampoco fue registrada por los medios especializados.

Sameer Makarius, un artista egipcio que fue partícipe de las vanguardias húngaras de los '40 y de las argentinas de los '50, crea el grupo Forum en 1956, al que adhieren Fusco y Jacoby, que va a extender su actuación hasta los '60. Además, Makarius va a producir varios libros, entre ellos *Buenos Aires y su gente*. *Correo Fotográfico Sudamericano*, sólo publicó gacetillas al momento de las exposiciones del grupo. No hay comentarios, no hay fotos. El grupo, se formaba con profesionales y aficionados, como es el caso de Julio Maubecín, que años después tendría una larga actuación como docente de la fotografía en distintas entidades, pero principalmente en el Foto Club Buenos Aires. También lo integraron Grete Stern, Ricardo Sansó, Horacio Coppola y Humberto Rivas, entre otros. Definen sus expresiones como *realismo subjetivo*, en un claro acercamiento al grupo alemán Fotoform.

Sin entrar en consideraciones políticas, hemos observado que tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón, se produce una disminución importante en la actividad artística-fotográfica. Se reduce la cantidad de concursos y exposiciones. A tal extremo, que cada vez son menos las imágenes en las revistas especializadas. Se observa más marcadamente en *Correo Fotográfico Sudamericano* donde las portadas se ilustran con fotografías de unos pocos fotógrafos (Friedman, Jacoby y Heinrich). La publicación deja de editarse en diciembre de 1959.

Algunos de los autores, con muchos años de radicación, abandonan el país (son los casos de Jacoby, Klein, Malandrino, Mann y Schiffer) y otros desaparecen de la actividad artística (Friedman, Fusco).

A pesar de que la ebullición artística que se observó hasta 1955, rápidamente fue declinando hacia el final de la década y que la actividad sólo parece mantenerse en el ámbito de las instituciones, la *Carpeta de los Diez*, el grupo Forum y la labor de algunos autores, dejó una marca indeleble, que se tradujo en un debate continuo entre lo que se comenzó a llamar fotografía moderna y fotografía clásica.

Con la desaparición de *Correo Fotográfico Sudamericano*, durante varios años la única publicación especializada fue *Fotocámara*. Asimismo, la desaparición o nula difusión de algún grupo fotográfico, privilegió el desarrollo de la fotografía clásica desde el marco conservador de las instituciones fotoclubísticas.

Debemos aclarar también que la importancia que tenía la Asociación de Fotógrafos Profesionales, comenzó a diluirse tras la muerte de su fundador Luis D'Amico (1957) y sus más cercanos colaboradores años después. La entidad dejó de tener una participación en el medio artístico para ocuparse exclusivamente de cuestiones gremiales.

Con este panorama se inicia la década de 1960 y comenzarán a observarse cambios a partir del '66 con la aparición de nuevos medios especializados, pero esto es parte de otra investigación.

Bibliografía

- Biselli, R. (2002). *Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores: El lugar de la fotografía en la revista Sur durante la década del '30 en La trama de la comunicación* (Anuario N° 7 del Dpto. de Ciencias de la Comunicación de la UNR). Rosario: Laborde Ed.
- Bouthoul, G. (1971). *Las mentalidades*. Barcelona: Oikos-tau.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Collingwood, R. (1952). *Idea de Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Conte, A. Del (1950, 1 de febrero). *Tendencias en Correo Fotográfico Sudamericano*, 29 (629), 20. Buenos Aires: Correo Fotográfico Sudamericano.
- Conte, A. Del (1950, 1 de setiembre). *Grupos. Correo Fotográfico Sudamericano*, 29 (643) 22 y 38. Buenos Aires: Correo Fotográfico Sudamericano.
- Conte, E. Del (1953, 15 de setiembre). *Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de "los diez"*, en *Correo Fotográfico Sudamericano*, 32 (712) pp. 16 y 17. Buenos Aires: Correo Fotográfico Sudamericano.
- Conte, E. Del (1956, 15 de noviembre). *El salón de "Los Diez"* en *Correo Fotográfico Sudamericano*, 35 (788) pp. 24 y 25. Buenos Aires: Correo Fotográfico Sudamericano.
- De grupos estamos* (1953, noviembre) en revista *Fotocámara*, 8 (90) pp. 30-33 y 56. Buenos Aires: Fotocámara.
- Gómez, J. (1993, diciembre) *Anatole Saderman en Homenaje a los Grandes*, suplemento especial, 1 (2) p. 15, en la revista *Cuarto Oscuro* 437. Buenos Aires: Foto Club Buenos Aires.
- La Carpeta de los Diez* (1956, diciembre) en revista *Fotocámara*, 9 (105) pp. 74 y 75. Buenos Aires: Fotocámara.
- Medina, F. Diez de (1938). *El arte nocturno de Víctor Delhez. Biografía poética con 64 grabados del artista*. Buenos Aires: Losada.
- Mena, L. I. (1975). *Hacia una formulación teórica del realismo mágico en Bulletin Hispanique*, 77, (3-4), pp. 395-407 en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1975_num_77_3_4185, consultado el 1 de noviembre de 2012.
- Roh, F. (1952, marzo). *Nuevas tendencias ante la ortodoxia fotográfica* en revista *Fotocámara*, 8 (85) pp. 20-22; 40 y 42. Buenos Aires: Fotocámara.
- Steinert, O. (1952, marzo). *Le groupe Fotoform en Photo-Cinéma*, 32 (605), 54. París: P. & R. Montiel.
- Zamora, L. P. (2002). *The visualizing capacity of magical realism: objects and expression in the work of Jorge Luis Borges* en *Janus Head: Journal of interdisciplinary studies in literature, continental philosophy, phenomenological psychology and the arts*, número 5.2 en <http://www.janushead.org/5-2/zamora.pdf> consultado el 1 de noviembre de 2012.

Abstract: In this research project this period of the history of photography in Argentina is analyzed because the figures who served during that one became referents of the next generation of photographers. We also attempted to understand the concept of artistic photography that at that moment was known, determining acceptance or rejection of different expressions. We also consider that the specialized media were a determining factor in the validation of authors and aesthetic.

Key words: History - Photography - Art - Expression - Pictorialism.

Resumo: Neste projeto de pesquisa analisa-se este período da história da fotografia na Argentina porque as figuras que atuaram durante o mesmo se transformaram em referentes da seguinte geração de fotógrafos. Também se tentou compreender o conceito que sobre a fotografia artística se tinha naquele momento, determinante da aceitação ou a rejeição das diferentes expressões. Consideramos, assim mesmo, que os meios especializados foram um fator determinante na validação de autores e estéticas.

Palavras chave: História - Fotografia - Arte - Expressão - Pictorialismo.

(*) **Carlos Alberto Fernández.** Nacido en 1955. Diseñador fotográfico, periodista especializado, editor, investigador. Secretario de redacción revista Fotomundo (1979-1984). Editor-director de las revistas especializadas Fotobjetivo, Fotocámara y Fotovisión (1984-2000). Asesor técnico Mekro S.A. (fotoquímicos Romek, 1985-1992). Director de la revista Enfoques de la Asoc. de Fot. Prof. de la Rep. Arg. (1998-2001). Secretario y Miembro de honor de la misma entidad. Miembro Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Docente sobre temas fotográficas en entidades públicas y privadas (desde 1981). Docente Facultad de Bellas Artes, UNLP (desde 2008). Docente-investigador Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo (desde 2004). Numerosas artículos publicados.