

Más que mil Buenos Aires La puesta en valor de la fotografía con el espacio público como escenario para su performance

Anabella Reggiani ⁽¹⁾

Resumen: En el año 2014, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, propuso una serie de exposiciones gratuitas de fotografía digital a través de un ciclo al que denominó “*Más que Mil Buenos Aires*”. En un principio se trató de la exhibición de fotografías impresas en plazas públicas emblemáticas de la Ciudad, donde a partir de temáticas específicas sobre la misma ciudad, diferentes colectivos fotográficos y escuelas, trabajaron la imagen fotográfica.

Con el transcurrir de las exposiciones, la propuesta fue mutando, incorporando fotógrafos amateurs, y convocando a diferentes fotógrafos emergentes de la Ciudad de Buenos Aires a participar, a través de redes sociales y concursos multimedia, hasta culminar el ciclo con una exposición en el canal cultural de la ciudad.

Este tipo de ciclos nos permite reflexionar y repensar el medio fotográfico y su capacidad para la producción de obra, a partir de ciertos discursos vinculantes con temas específicos como la ciudad. Asimismo, este trabajo propone analizar e investigar sobre la cronología de esta propuesta expositiva, considerando su evolución en el espacio público como lugar de exhibición, su puesta en escena y conservación, y su rol dentro de la fotografía documental.

Palabras clave: Fotografía digital - Espacio público - Fotografía documental - Colectivos fotográficos

[Resúmenes en inglés y en italiano en la página 161]

⁽¹⁾ **Anabella Reggiani** (Temperley, 1982) es Fotógrafa Profesional (Motivarte 2006) y Directora de Fotografía (SICA 2009). Cursó talleres de fotografía documental, fotoperiodismo y de autor con Daniel Merle (2010), Juan Travnik (2012-2013) y Tony Valdez (2015-2017). Perteneció a la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (2018) dictando las materias “Taller Editorial I: Curaduría y trabajo en espacios expositivos”, “Taller Editorial II: Editorial y diagramación de libros de autor” y “Taller de Fotografía I”. Entre los años 2007 y 2021, tuvo a cargo del desarrollo de proyectos y tesis autorales finales en la Carrera de Fotógrafo Profesional de la Escuela Motivarte. Es Docente y coordina talleres de “Desarrollo y experimentación del trabajo autoral” y “Retrato, desnudo, paisaje e introducción a las estéticas”.

*Vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado
que una imagen tal vez magnífica pero inexistente.
Saludemos pues al nuevo ciudadano-fotógrafo.
Joan Fontcuberta*

Introducción

Una serie de tótems publicitarios duermen en un depósito. Son esqueletos de metal abandonados que como el ave fénix buscan renacer y tener un nuevo comienzo. A partir de la búsqueda de esa nueva funcionalidad para estos armazones, surge una idea que se nutre de un perfil ecológico y artístico en simultáneo. Ecológico, porque la reutilización de materiales en desuso le dará un nuevo significado a la exposición de obras de arte en el espacio público. Estos tótems tendrán ahora un uso diferente de aquel para el que fueron concebidos. Si la ecología como rama de la biología, busca estudiar las relaciones de los seres vivos con sus entornos, estos tótems tomarán vida en forma de gigantes, y su reparación potenciará el espacio que ocuparan vinculado a la difusión de obras. Su reestructuración como soportes de exposición nos muestra la sinergia potencial que tendrá este tipo de intervención en el espacio urbano. Estos tótems mantendrán viva una nueva experiencia expositiva en un entorno que no fue concebido para tales fines. Mientras tanto, desde su perfil artístico, este proyecto servirá como material para la difusión y puesta en valor de la fotografía en un nuevo ámbito como el del espacio público, además de consolidar el uso del lenguaje fotográfico, como un medio para la creación de obras de arte. En palabras de Joan Fontcuberta, hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal (2011, p. 2).

Durante el año 2014, el auditor del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Joaquín Pinotti, le acercó esta inquietud sobre los tótems al docente de fotografía y gestor cultural Martín Linietsky. Ambos encontraron que había varios intereses en común. Por un lado existía un grupo cultural emergente al que le costaba acceder a exposiciones. En su gran mayoría se trataba de escuelas, asociaciones y fotoclubes, todos relacionados con el aprendizaje y la realización de fotografías. Para todos ellos, que estaban en pleno proceso creativo y generando obra, en su mayor parte relacionada con la ciudad, el paisaje urbano y la fotografía de calle, el único medio viable para exponer era invertir de manera personal, sin mecenas y con recursos propios. Por el otro, el área de Secretaría de Gestión Comunal y Ciudadana y las Comunas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, buscaban promocionar la identidad barrial de un modo innovador, llevar la cultura del barrio porteño a diferentes ámbitos del espacio público. Esta conjunción de inquietudes hizo que en el año 2014, surgiera el proyecto cultural *Más que mil Buenos Aires*. A partir de la reutilización de estos tótems como soportes para exhibición de obra, se programaron una serie de exposiciones con la fotografía como lenguaje común.

Se trató de un ciclo de 13 muestras, que se basó en la premisa “*la fotografía va a la gente*”, y con este emblema como bandera, su búsqueda principal fue nuclear la obra de fotógrafos, en su mayoría de poca trayectoria y con obra nueva e inédita, con el objeto de exponer

dichas imágenes en espacios de mucha concurrencia. Estos ámbitos de participación y acción fueron las diferentes plazas de las 15 comunas de la Ciudad de Buenos Aires. En un principio el problema principal fue la generación de copias que se adaptan a estos espacios.

1. Cuando la ciudad nos conmueve

La primera dificultad a derribar que tuvo este proyecto estaba estrictamente relacionada con su espacio expositivo. Aquí no había museos o galerías donde colgar las obras de manera tradicional. Las salas para estas exposiciones serían las plazas y parques de la ciudad, y cada una de ellas con sus diferentes características y públicos, propondrían no sólo recorridos diferentes, sino también temáticas y narrativas disímiles. Si bien existía un hilo rojo que atravesaba cada una de las diferentes propuestas, y tenía a la Ciudad de Buenos Aires como el corazón que daba vida a todas ellas, cada una de estas exposiciones a su vez tenía una autonomía propia vinculada a su espacio de exhibición. Eran 13 propuestas independientes que a su vez dialogaban entre ellas a partir de varias características esenciales vinculadas con el montaje de obra y la temática de las mismas. Como proyectos individuales, cada una de estas muestras contaba con un curador, mientras que el ciclo unificaba menesteres administrativos y de índole expositivo, a través de un Coordinador General.

En primer lugar la materialidad expositiva estaba condicionada por la búsqueda original de la propuesta, donde el reciclado de estructuras era el pilar fundamental. Por ese motivo la producción de las diferentes fotos exhibidas fue a partir del reciclaje y puesta en valor de 11 tótems de 2 metros de alto, por 1 metro de ancho, todos forrados en impresiones hechas en vinilo. Estas estructuras fueron la base para la construcción del recorrido visual; asimismo es importante destacar que las muestras que se realizaron en lugares públicos, los espacios de exhibición estaban a la merced de diferentes factores de desgaste, como la inclemencia del clima o la posible vandalización. Por ese motivo la propuesta incurrió en la utilización de materiales no convencionales para la copia de imágenes fotográficas, que preservarían su vida útil durante los 21 días que serían expuestos y a su vez, que permitirían la apreciación visual de sus características como obras de arte. Papeles fotográficos, marcos de madera o cualquier material tradicional que pueda ser expuesto en una sala de museo o una galería de arte, no tenía aquí ningún sentido, dado que la intemperie es uno de sus principales enemigos. Las copias entonces fueron realizadas en material vinílico, que no sólo colaboraba con la preservación de las obras, sino que también protegía las estructuras metálicas y sus soportes.

Desde el punto de vista de la museología, surgía entonces una problemática específica en relación con la puesta en escena en un espacio no convencional de exhibición: ¿Qué materiales son aptos *para este tipo de propuestas*? Sumergirse en este desafío a su vez acarrea ciertas consecuencias, que van desde cómo pensar la conservación de obra *a posteriori*, incluso a sabiendas de que estas muestras eran de índole temporal, hasta decidir cuáles son los materiales que son aptos para exponer obra, sin que esta se transforme en una marquesina publicitaria, sino más bien, procurando conservar sus características prima-

rias, como la importancia del uso del color al copiarlas, la conservación del contraste y el detalle, o incluso la capacidad de poder reproducir texturas y luces con claridad. Esto lleva indefectiblemente a preguntarse si una colección de fotografías impresas en vinilo puede ser valorada como obra de arte. Si este material tiene la nobleza que se requiere para reproducir con fidelidad aquello que los diferentes fotógrafos buscaron al momento de apretar el obturador. Esta primera travesía resultaría victoriosa en el montaje de la primera de las 13 muestras.

La exposición inaugural del ciclo se realizó en abril de 2014 en la Plaza Mariano Boedo de la Comuna 5. Su elección no fue casual. Se trató de un espacio que había sido remodelado e inaugurado 3 años antes y contaba en su estructura con un anfiteatro, un registro civil con área para eventos y exposiciones y pérgolas metálicas de sombra cubiertas con enredaderas. Además la plaza contaba con un sistema de iluminación nocturna que permitía una visualización completa de todo el espacio. La génesis de este parque, al igual que el reciclaje de los tótems, comprendía un origen vinculado con la reutilización. Se trató de un terreno que estaba en desuso desde hacía décadas, hasta que en 2006 la Legislatura Porteña ordenó su expropiación y la construcción de un parque. Ambas, plaza y exposición, contaban con un pasado en común, y de cierta manera, fue ese origen lo que las conectó para que ese lugar sea el espacio propicio para esa primera exhibición.

Esta primera convocatoria se llamó “*Cuando la ciudad nos conmueve*” y contó con la participación de 20 fotógrafos cuyas imágenes se distribuyeron en 10 tótems, utilizando el frente y dorso de cada uno como marcos individuales. Las imágenes se colocaron de manera cruzada debajo de las pérgolas, proponiendo un recorrido zigzagueante al cual se podía ingresar desde su entrada principal sobre la calle Estados Unidos, o encontrarse con las imágenes después de un trayecto parqueado por su otro ingreso en la calle Carlos Calvo. Esta primera puesta en escena fue condicionada por el propio espacio de exposición, al tratarse de imágenes de gran tamaño, para su visualización se necesitaba un lugar que permitiera verlas desde distancias lejanas, para poder apreciar las fotografías de manera completa, y a su vez, este lugar debería permitir que las imágenes se vean con un conjunto que pueda transmitir el espíritu de la convocatoria. Si la ciudad nos conmueve, este conjunto de imágenes debían generar esa sensación, ya sea como obras individuales y como conjunto colectivo, y no verse como meros objetos de decoración en el espacio urbano. Un detalle interesante es que este parque cuenta desde su inauguración con un paredón en una de sus medianeras destinado a la exposición de pinturas, y sin embargo este espacio pensado en su totalidad como un lugar para la exhibición de obra, no tenía las características de lo que se buscaba transmitir a través de este proyecto. Por ese motivo, el gran pasillo techado por pérgolas era la elección adecuada. Se trataba de un espacio que contaba además con un condimento extra que hizo más atractiva su puesta. En uno de sus laterales este parque conservaba la fachada de la estación de tranvías que supo ser hasta 1963. Se trataba de una serie de ventanales de gran altura que permitían ver las obras desde afuera del predio, sin la necesidad de ingresar al mismo. La conjunción de todos estos aspectos hizo que este primer capítulo del proyecto sea exitoso. Además su difusión en redes sociales, sobre todo en facebook y flickr, que eran en ese año las de mayor trascendencia, y la imponente presencia de estas fotos de gran tamaño en el espacio público, generó una transmisión del proyecto de boca en boca, que lo hizo aún más popular.

2. Escuelas y fotoclubes en nuevos espacios de exposición

Sentadas las bases iniciales del proyecto *Más que mil Buenos Aires*, ahora era el turno de comenzar con un plan de acción que permita mensualmente coordinar una exhibición en al menos una plaza de cada una de las 15 comunas. Definida la temática, siempre en torno a la recolección sobre la fisonomía de la Ciudad de Buenos Aires y todo lo que habita el espacio urbano, el nuevo desafío era la convocatoria y la selección del material. Para esta nueva etapa la convocatoria incluyó siete actores diferentes, entre escuelas y fotoclubes, donde la curaduría se trabajó de manera individual con un referente de cada uno de estos espacios culturales.

Dos escuelas de fotografía propusieron recorridos propios cuyos guiones se basaron no sólo en la temática de base de la propuesta, sino también en los programas de las diferentes carreras de fotografía que ambas impartían. Así en ambos casos alumnos con niveles de cursadas avanzadas, o recientemente egresados de la carrera de Fotografía Profesional, encuadraron su mirada en la fotografía de calle más clásica. Reviviendo el espíritu de los grandes maestros de la fotografía moderna, como Henri Cartier Bresson¹ o Robert Doisneau², diversas casualidades de la vida cotidiana se yuxtapusieron en retratos robados a transeúntes. Diferentes eventos simples y hasta sistematizados, como cruzar una calle o barrer una vereda, tomaron en las cámaras de estos alumnos/fotógrafos una relevancia excepcional. Todas estas imágenes fueron expuestas en Parque Centenario, con el nombre de *Espectadores Urbanos*. A diferencia de la primera propuesta de muestra, en este caso los tótems se colocaron sobre un camino de alto tránsito dentro del parque. Las imágenes ya no se podían ver desde afuera del lugar, sino que para poder apreciarlas se debía ingresar y recorrer de manera casi sistemática este pasillo de cemento que establecía el recorrido obligatorio a pie para los paseantes del sitio. Esta nueva puesta en escena recordaba por momentos a una puesta más clásica, como las que se encuentran cuando se recorren salas o museos con puertas de entrada y salida bien establecidas.

Este tipo de recorrido más lineal y dentro de un perímetro bien delimitado sucedería también con las exposiciones que se realizaron en otros parques como la Plaza del Ángel Gris en el barrio de Flores o la Plaza Libertad en el barrio de Retiro, donde la disposición del espacio permitiría la colocación de los tótems nuevamente en caminos de circulación; pero a diferencia de Parque Centenario, en ambos casos, al tratarse de plazas más pequeñas y con rejas perimetrales, desde el exterior se podía ver el interior de estas salas de exposición al aire libre, y un detalle a destacar, es que la presencia de estos gigantes llamaba mucho la atención ya desde su vista externa.

Es en estos espacios donde se logra crear diferentes lecturas sobre un recorrido, que en apariencia parece ser único como consecuencia de la circulación que se ve delimitada por varios factores como los senderos peatonales con entradas y salidas claramente establecidas, o la demarcación de límites espaciales a partir de elementos como rejas o cercas. Sin embargo, si bien son lugares cerrados desde el punto de vista perimetral, su dicotomía yace en la contradicción que genera poder ver entre esas rejas que cierran el perímetro: la sala es un espacio cerrado pero al mismo tiempo visualmente es un espacio que permite ser visto desde afuera, desde otros ángulos y con otras perspectivas. La diagramación de sala se traduce de una manera visual diferente donde el contacto entre la pieza y el espec-

tador cobra una nueva significación: ya no es necesario entrar a la sala de exhibición para ver la obra, dado que esta se puede ver incluso desde afuera de la misma.

3. La obra unipersonal y la convocatoria en Redes Sociales

Luego de varias muestras colectivas, el proyecto viró hacia dos caminos. El primero de ellos se enfocó en el uso de redes sociales como un recurso para encontrar y seleccionar obras. Así colectivos fotográficos que surgían de la nueva red social de moda Instagram, comenzaron a hacer convocatorias, maratones fotográficos y concursos con diversas temáticas como “*Buenos Aires a color*”, “*Buenos Aires en blanco y negro*”, “*Puertas, portones y porteños*” o “*Buenos Aires descansa*”, entre otros. En todos los casos estas convocatorias terminaron en exposiciones, pero al mismo tiempo, el material fotográfico también se expuso y compartió en diferentes plataformas virtuales como Facebook o Twitter. Aquí nos encontramos frente a un sistema de montaje absolutamente abstracto, que amerita preguntarse, si este tipo de plataformas pueden ser consideradas como espacios expositivos. Se pueden pensar las redes sociales como salas de exposición que están abiertas las 24hs, disponibles para todos. “En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión” (Fontcuberta, 2011, p. 3), donde la organización del espacio ya no es a partir de una propuesta expositiva que interprete la visión de un curador, sino que se transforman en el resultado de un algoritmo azaroso que distribuye las obras en relación a cómo estas se verán en pantallas de móviles o computadoras. El observar sigue estando, solo que con otras reglas y con otros tipos de tiempos de contemplación. Además recurrir al concepto arcaico sobre el museo como institución legitimadora de la obra de arte, es la excusa perfecta para cuestionar este tipo de plataformas como lugares de exhibición. Sin embargo ante la multiplicidad de espacios comerciales que utilizan la denominación museo como emblema pero cuya génesis está ligada a fines comerciales o de ocio, y no de estudio o conservación de obra, podemos pensar que el museo ha perdido en parte de su esencia como institución legitimadora. Considerar las redes sociales como un espacio de exhibición, se transforma entonces a pesar de su carácter efímero, en un recurso absolutamente posible.

Yace de todos modos un inconveniente en este tipo de plataformas que se contradice con la museografía y su deber por garantizar la adecuada conservación y preservación de obras. ¿Cómo preservar una obra que es intangible? ¿Se puede clasificar una imagen que no se puede archivar o conservar?

La imagen virtual no tiene un soporte que el usuario pueda tocar, no está ligada ni con el papel, como la fotografía o el dibujo, ni con la película o la banda magnética, cómo en el cine o el video. Pautada por códigos modificables, carece de estructura previa o formato específico, e implica en potencia una capacidad indefinida de actualizaciones, muchas de las cuales jamás lo serán. Para decirlo en pocas palabras, es fundamentalmente impalpable, tanto en su

construcción como en su ejecución, y precisamente en esto supera a la interactividad (Sorlin, 2004, p.204).

Si se piensa a las redes sociales como espacios performáticos, es fundamental para la conservación de las obras exhibidas, mantener los diferentes registros que permitan poder recurrir a ellas una y otra vez, como los links de carga, o impresiones de pantalla que permitan al menos conservar su fisonomía visual y su distribución. El proyecto *Más que Mil Buenos Aires*, contó en sus inicios con una página personalizada de Facebook, donde las diferentes fotografías que eran expuestas en las plazas, así como también las imágenes que formaron parte de las diferentes convocatorias en redes sociales, eran expuestas en álbumes fotográficos; pero lamentablemente este sitio con el fin del ciclo, se dejó de actualizar y terminó siendo cerrado. Ese es tal vez el gran riesgo que se corre al exponer en espacios virtuales.

El segundo camino que transitó el proyecto tuvo que ver con un cambio de paradigma en la convocatoria. Si bien en su mayoría las muestras habían sido colectivas, a partir de diferentes consignas como disparadoras de los distintos discursos que actuarían como guión para sus posteriores propuestas curatoriales; hubo ciertos casos particulares, donde la obra unipersonal de diferentes fotógrafos sobre la Ciudad de Buenos Aires cobró relevancia y fue expuesta. Tal es el caso de *"Auto-Partes"*, una serie de retratos a los autopartistas de la famosa calle Warnes en el barrio de Villa Crespo, realizada por el fotógrafo Facundo Pechersky. Mediante estas fotos, el autor buscó narrar las historias de vida que se escondían detrás de estas familias, donde la venta de repuestos y autopartes de automóviles son la base de su economía y a su vez, el modo de vida que llevan y transmiten de generación en generación. A diferencia de las demás exposiciones, donde la fotografía de calle, el instante decisivo Bressoniano y el paisaje urbano convivían de un modo casi exclusivo; en estos retratos se buscó desde otro punto de vista a través de una mirada desmitificadora, romper con el oscuro pasado que popularizó a la calle Warnes, donde siempre se dijo que lo que se vendía allí era robado o "trucho", como dicen los porteños. La esencia sobre la Ciudad de Buenos Aires radicó en los rostros de los distintos personajes que posaron sonrientes, junto a los diferentes materiales que comercializan. En este caso la exposición fue realizada con materiales más convencionales. Los tótems no fueron utilizados dado que la plazoleta Constancio C. Vigil, lugar de esta exhibición, contaba con una serie de marcos metálicos, incrustados en bases cementicias. Aquí el proceso de copiado también fue diferente, y en vez de trabajar con lonas vinílicas, se copió en papel adhesivo montado en soporte de fibrofácil. Al tratarse de una plazoleta dividida en tres islotes de distintos tamaños, la planificación del recorrido visual fue completamente distinta de las que se venía trabajando en las plazas más convencionales, donde el espacio era uno solo. Algunas imágenes quedaron aisladas detrás de una pequeña pista destinada al juego infantil, que recrea el recorrido de una pista profesional de carreras automovilísticas, mientras que el resto de las fotografías fueron distribuidas en los restantes triángulos que forman parte de esta plazoleta. Ambos islotes son de tamaño reducido, haciendo que la distancia de exhibición entre las obras sea muy limitada. Un detalle insólito es que si bien esta muestra, al igual que el resto, estaba pensada para ser expuesta de manera temporal durante tres semanas, su destino fue trans-

formarse en una exposición permanente y actualmente (2022) las imágenes siguen allí, e incluso se puede ver a través del sistema google maps³:

“Lo crucial no es que la fotografía se desmaterialice convertida en bits de información sino cómo esos bits de información propician su transmisión y circulación vertiginosa” (Fontcuberta, 2011, p. 2).

Una vez más la tecnología provee una nueva forma de exploración visual de un espacio expositivo.

4. La obra, la copia y su valor

Mucho se habló sobre este proyecto fotográfico. Hubo quienes incluso cuestionaron su papel como medio para la difusión de diferentes artistas emergentes, o incluso debatieron acerca del uso de materiales vinílicos para el copiado y montaje de fotografías. Cuando pensamos en exposiciones temporales, sobre todo en el espacio público donde la obra recibirá un gran desgaste, es muy complejo exponer fotografías que han sido copiadas en papeles fotográficos. Estos materiales aumentan su valor como obras y permiten que esas copias formen parte de colecciones, pero no son aptos para este tipo de propuestas curatoriales y de exhibición al aire libre. He aquí entonces un nuevo debate sobre el valor como obras de estas imágenes montadas en plazas y expuestas en tótems, ¿puede una copia en vinilo ser considerada como una obra de arte que forme parte de una colección? Si pensamos a la fotografía contemporánea como un lenguaje dentro de las bellas artes,

La discusión sigue siendo bizantina, porque hay un arte de la Fotografía pero ninguna de las formas del arte es autónoma. Y menos aún la fotografía, que comenzó a desligar a la pintura de su ritualidad, enseñándole el camino de los transitorio, lo contingente, lo múltiple, lo inmaterial, lo repetible. De este modo, la Fotografía iniciaba en sí y por sí, la aventura del arte global (...) Un arte de todos, por todos y para todos (...) (Glusberg, 1985, p. 147).

Un arte que contempla además a través de este tipo de propuesta la posibilidad de visibilidad que por falta de recursos o simplemente por desconocimiento, muchos fotógrafos no tienen,

la división entre aficionados y profesionales, primitivos y refinados no sólo es más difícil de trazar en la fotografía que en la pintura; tiene escaso sentido.(...) hay imágenes obtenidas por aficionados anónimos que resultan tan interesantes, y formalmente tan complejas y representativas de los poderes propios de la fotografía, como las de un Stieglitz o un Evans (Sontag, 2006, p.188).

Hay que dejar de lado la idea academicista del artista. Este fue un proyecto que enfocó su mirada en el creador como un sujeto cuasi desconocido, y en la difusión de su obra como premisa principal. No busco que esta obra se transforme en un objeto de valor, sino que su argumentación estuvo siempre basada en la convivencia de estas fotografías con el espacio público.

Conclusiones

La fotografía es el lenguaje artístico de la modernidad, Susan Sontag decía que a través de la fotografía muchos han descubierto la belleza (Sontag, 2006, p. 124). El proyecto *Más que mil Buenos Aires* buscó visibilizar estas miradas sobre la belleza del paisaje urbano, sobre lo efímero que sucede día a día en las grandes urbes. A través del montaje de imágenes en plazas, parques y plazoletas, invitó a la contemplación en una rutina marcada por la economía del tiempo. La materialidad con la que fueron expuestas replanteó el desafío de la conservación de las obras de arte realizadas a partir de nuevos materiales y exhibidas en ámbitos no tradicionales vinculantes con la museología; poniendo en carpeta además otros de los aspectos importantes vinculados a su conservación: la importancia que tiene la tarea de documentación previa y a posteriori, que en este caso no se conservaron porque todas ellas fueron hechas a través de redes sociales y todas estas plataformas luego fueron dadas de baja una vez terminado el proyecto. Aquí y allá algún buscador o portal de noticias rescata alguna imagen que permite apreciar su disposición de sala o puesta en escena, pero los recursos son escasos.

En cuanto a las obras, muchas de ellas fueron regaladas, o incluso sorteadas como lienzos, en redes sociales. Su destino es incierto, tal vez algún afortunado ganador aún conserve o incluso haya enmarcado y colgado su recompensa artística. Los tótems y los otros sistemas de montaje, aún se mantienen y fueron reutilizados con exhibidores para banners o pancartas de diferentes actividades de la administración actual del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, mientras que los soportes fijos como los que se utilizaron en la Plaza Arenales o la Plaza del Vaticano, ya no forman parte del paisaje y su recorrido.

A modo de conclusión, podríamos pensar esta puesta en escena en el espacio público como un espejo infinito, donde la Ciudad expuso sobre la Ciudad, dentro de la misma Ciudad:

La instalación fotográfica se define globalmente por el hecho de que la imagen fotográfica en sí misma aquí solo tiene sentido puesta en escena en un espacio y un tiempo determinados, vale decir, integrada a un dispositivo que la supera y le da su eficacia (Dubois, 2008, p. 261).

Su materialidad fue posible a partir de ciertas estructuras rígidas, los tótems, que de cierto modo fueron la génesis que permitió relacionar las distintas partes que formaron parte del proyecto. Las diferentes muestras vistas en su conjunto fueron la resultante de una propuesta expositiva única, que al mismo tiempo permitió instalaciones fotográficas individuales,

con sus características particulares según la topología de los diferentes terrenos en las que fueron plantadas. La imagen fotográfica con su temática propia y su mensaje sobre la ciudad, determinó una experiencia tanto museográfica como curatorial, donde el resultado de las relaciones establecidas por los diferentes actores, es decir por las imágenes pero también por el espacio de exhibición; fue la construcción material de una puesta en escena donde los dispositivos de exhibición interpelaron al espectador, permitiéndole descubrir una nueva mirada sobre la imagen fotográfica, pero también sobre el espacio de exposición.

El espectador se vio a sí mismo en la ciudad, como en un espejo donde se reflejó su interacción con ese espacio urbano. Un espejo de superficie mágica, como el que cruzó Alicia cuando seguía al conejo; un espejo como los que se encuentran en los mecanismos de las cámaras de fotos, esos dispositivos que con el sutil pero importante movimiento del obturador, permiten compartir las singularidades de una mirada, como la que tuvieron todos estos fotógrafos que a través del visor de su cámara, como un espejo cuya superficie reconoce la propia belleza, reflejaron a través de sus fotografías, más que mil Buenos Aires.

Notas

1. Conocido como el “ojo del siglo” por ser testigo clave de la historia y el máximo exponente de una manera de hacer fotografía, Henri Cartier Bresson está considerado uno de los fotógrafos más influyentes de todos los tiempos. Es autor del libro ‘El momento decisivo’, al cual se denomina ‘la biblia’ de la fotografía de calle por muchos fotógrafos. Además, fue uno de los fundadores de la agencia Magnum.
2. Robert Doisneau fue uno de los fotógrafos urbanos y documentales con mayor sensibilidad para captar la belleza efímera de lo cotidiano. Se convirtió en un maestro de la espera y el diseño de las escenas. ‘El Beso del Ayuntamiento’ es una de sus imágenes más populares y controversiales.
3. La Plazoleta Constancio Vigil se encuentra en Honorio Pueyrredón entre Sunchales y Darwin, en Villa Crespo.

Referencias

- Dubois, Philippe. (1990). El acto fotográfico y otros ensayos. 1°ed., Buenos Aires: la marca editora, 2008.
- Fontcuberta, Joan. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. Publicado en Diario La Vanguardia 11/05/2011. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Glusberg, Jorge. (1985) “Anotaciones sobre arte y fotografía” en Indij G y Silva A. (comps). Clic!: Fotografía y Estética - 1a ed., Buenos Aires: la marca editora, 2017.
- Sontag, Susan. (1973). Sobre la fotografía. 1a ed., Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

Sorlin, Pierre. (2004) “De la imagen analógica a la imagen virtual” en Indij G y Silva A. (comps). *Clic!: Fotografía y Estética* - 1a ed., Buenos Aires: la marca editora, 2017.

Abstract: In 2014, the Government of the City of Buenos Aires proposed a series of free exhibitions of digital photography through a cycle called “Más que Mil Buenos Aires” (More than a thousand Buenos Aires). At the beginning, it consisted of an exhibition of printed photographs in emblematic public squares of the city, where different photographic collectives and schools worked on the photographic image based on specific themes about the city itself.

With the passing of the exhibitions, the proposal mutated, incorporating amateur photographers and inviting different emerging photographers from the City of Buenos Aires to participate through social networks and multimedia contests, until the cycle culminated with an exhibition in the city’s cultural channel.

This type of cycle allows us to reflect on and rethink the photographic medium and its capacity for the production of work, based on certain discourses linked to specific themes such as the city. Likewise, this work proposes to analyse and investigate the chronology of this exhibition proposal, considering its evolution in the public space as a place of exhibition, its staging and conservation, and its role within documentary photography.

Keywords: Digital photography - Public space - Documentary photography - Photographic collectives - Public space - Documentary photography

Sintesi: Nel 2014, il governo della Città di Buenos Aires ha proposto una serie di mostre gratuite di fotografia digitale attraverso un ciclo chiamato “Más que Mil Buenos Aires” (Più di mille Buenos Aires). All’inizio consisteva in un’esposizione di fotografie stampate in piazze pubbliche emblematiche della città, dove diversi collettivi e scuole di fotografia lavoravano sull’immagine fotografica basata su temi specifici della città stessa.

Con il passare delle mostre, la proposta è mutata, incorporando fotografi amatoriali e invitando diversi fotografi emergenti della città di Buenos Aires a partecipare, attraverso i social network e i concorsi multimediali, finché il ciclo è culminato con una mostra nel canale culturale della città.

Questo tipo di ciclo ci permette di riflettere e ripensare il mezzo fotografico e la sua capacità di produrre lavoro, sulla base di alcuni discorsi legati a temi specifici come la città. Allo stesso modo, questo lavoro si propone di analizzare e indagare la cronologia di questa proposta espositiva, considerando la sua evoluzione nello spazio pubblico come luogo di esposizione, il suo allestimento e la sua conservazione, e il suo ruolo all’interno della fotografia documentaria.

Parole chiave: Fotografia digitale - Spazio pubblico - Fotografia documentaria - Collettivi fotografici - Spazio pubblico - Fotografia documentaria.
