

La Carpeta de los Diez. Un grupo clave para la fotografía argentina.

Autor:

Pestarino, Julieta

Tutor:

Méndez, Patricia

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO

La Carpeta de los Diez
Un grupo clave para la fotografía argentina

Mg. Julieta Pestarino

Directora: Dra. Patricia Méndez

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Doctorado en Historia y Teoría de las Artes
–mayo de 2021–

Al jurado evaluador,
Dra. María Amalia García,
Dra. Mariana Giordano,
Dra. Paula Bertúa,

Atendiendo al pedido de reformulación de mi tesis de doctorado, puedo expresar que esos aspectos han sido considerados y replanteados siguiendo los lineamientos expuestos en los tres pre-dictámenes individuales, así como del informe preliminar conjunto. Puede observarse entonces, que:

1) Se replantaron las **hipótesis principales y secundarias**, ahora co-orientadas hacia una formulación rectora que guía y unifica todo el trabajo. Las hipótesis se proyectaron y enunciaron guiando el recorrido de cada uno de los capítulos.

2) A fin de fortalecer la **coherencia interna y argumentativa** de la tesis, se revisó la concordancia interna entre las problemáticas planteadas, los objetivos estipulados, las hipótesis enunciadas y los conceptos teóricos centrales utilizados a lo largo del trabajo. Con el mismo sentido, también se modificó el **título** de la tesis.

3) Se profundizó en la distinción entre el **estado de la cuestión** y el **marco teórico**. Este último se reformuló y tomó forma de capítulo, ya que se consideró indispensable –según las observaciones realizadas– poder ofrecer el necesario lugar a las discusiones y a los autores de **teorías que analizan lo fotográfico** desde diversos enfoques. Además, se realizó una selección autoral más ajustada a las definiciones específicas en tanto **conceptos clave** para la investigación indicados, como “representación”, “innovación”, “modernidad”, “modernismo” y “vanguardia”.

4) Se planteó una **reestructuración de la información** de ciertos capítulos para reconstruir de modo más consistente la **trama cultural** en la que se insertó *La Carpeta de los Diez*. La misma se desarrolló a través de un abordaje analítico del período y de los procesos culturales y fotográficos de la década. Con este propósito se agregó en el capítulo segundo el apartado “Trama cultural argentina: contexto político y artístico en los ‘50” y se generó un capítulo nuevo (capítulo tercero) *Grupos y definiciones de lo fotográfico en la década del ’50* que permite profundizar la historicidad específica del período abordado.

5) Se replanteó el capítulo centrado en el **análisis de las fotografías** exhibidas en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* a través de una nueva hipótesis rectora en diálogo con aportes de autores que analizan lo fotográfico y la construcción de la modernidad fotográfica en Latinoamérica.

Agradeciendo la oportunidad, las saludo atentamente.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| Antecedentes del tema y estado de la cuestión | 14 |
| Organización de la tesis | 27 |
| | |
| CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL | 29 |
| 1.1. Algunas definiciones sobre fotografía | 29 |
| 1.2. La modernidad, las vanguardias y lo moderno | 42 |
| 1.3. Historia cultural y sociología de la cultura para pensar la fotografía | 48 |
| | |
| CAPÍTULO 2: <i>LA CARPETA DE LOS DIEZ</i> , CONTEXTO DE SURGIMIENTO Y CONFORMACIÓN DEL GRUPO | 54 |
| 2.1. <i>La Carpeta de los Diez</i> , una nueva experiencia de convivencia crítica y artística | 55 |
| 2.1.1. Fotógrafos de <i>La Carpeta de los Diez</i> , biografías cruzadas | 63 |
| 2.1.2. Antecedentes de exposiciones de los miembros del grupo | 70 |
| 2.2. Trama cultural argentina: contexto político y artístico en los '50 | 77 |
| | |
| CAPÍTULO 3: GRUPOS FOTOGRÁFICOS Y DEFINICIONES PARA (RE)PENSAR <i>LA CARPETA DE LOS DIEZ</i> | 90 |
| 3.1. La fotografía en la década del '50: modernidad, expansión y diversificación | 90 |
| 3.2.1. Grupos fotográficos de posguerra y fotografía subjetiva | 93 |
| 3.2.2. Fotografía humanista | 119 |
| 3.3. El cisma olvidado: concepciones fotográficas de posguerra | 127 |
| | |
| CAPÍTULO 4: CARPETAS Y EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍAS DE <i>LA CARPETA DE LOS DIEZ</i> | 133 |
| 4.1. La carpeta de <i>La Carpeta de los Diez</i> | 134 |
| 4.2.1. Exposiciones de <i>La Carpeta de los Diez</i> : del grupo de crítica al de la autogestión | 141 |
| 4.2.2. Montaje de las exposiciones | 156 |
| 4.2.3. Exposiciones como escenarios de innovación | 163 |
| | |
| CAPÍTULO 5: MODERNIDAD FOTOGRÁFICA EN <i>LA CARPETA DE LOS DIEZ</i> | 167 |
| 5.1. El fotógrafo como autor | 174 |
| 5.2. Modernidad, temática y técnica | 181 |
| 5.3. Estrategias subjetivas | 186 |
| 5.4. Documentalismo y fotografía humanista | 200 |
| | |
| CAPÍTULO 6: <i>LA CARPETA DE LOS DIEZ</i> EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO Y ARGENTINO DE LA RED DE INSTITUCIONES FOTOGRÁFICAS Y REVISTAS ESPECIALIZADAS | 213 |
| 6.1. Instituciones fotográficas argentinas y su relación con <i>La Carpeta de los Diez</i> y sus miembros | 214 |
| 6.2.1. Los fotógrafos de <i>La Carpeta de los Diez</i> en las revistas fotográficas argentinas | 230 |
| 6.2.2. Medios gráficos especializados y su relación con <i>La Carpeta de los Diez</i> | 238 |
| 6.2.3. Redes de revistas y de instituciones como redes de debates | 245 |

| | |
|--|-----|
| 7. CONCLUSIONES | 255 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA | 262 |
| 8.1. Estudios teórico-metodológicos | 262 |
| 8.2. Historia y teoría de la fotografía | 264 |
| 8.3. Historia social y cultural del período estudiado | 273 |
| 8.4. Catálogos de exposiciones | 276 |
| 8.5. Documentos | 277 |
| 8.5.1. Libros de fotografías | 277 |
| 8.5.2. Prensa | 278 |
| ANEXOS | 283 |
| Biografías de los integrantes de <i>La Carpeta de los Diez</i> | 283 |
| Cuadro de imágenes | 307 |

INTRODUCCIÓN

La Carpeta de los Diez fue grupo de fotógrafos que se desarrolló en Buenos Aires entre 1953 y 1959. Durante aquellos años sus integrantes fueron cambiando, formando parte del grupo un total de catorce fotógrafos de diversos orígenes y trayectorias. Si bien sus historias de vida y formaciones técnicas y artísticas divergían, la principal característica de sus miembros radicaba en que todos eran profesionales en alguna especialidad de la fotografía con un reconocido desempeño en Argentina.

En una nota publicada en un periódico argentino en 2019¹ se hace referencia a “la mítica Carpeta de los Diez”. La apelación al misticismo que caracterizaría a este grupo de fotógrafos es una constante en lo escrito sobre él, tanto desde los abordajes históricos o académicos como en exposiciones y otros espacios del mercado del arte contemporáneo por donde circulan fotos autoría de sus integrantes. Siempre me pregunté por qué, a ojos de muchos, era considerado un grupo mítico, si durante mi recorrido fotográfico personal prácticamente no había podido ver ninguna de las fotos inscriptas en sus prácticas². Tampoco se conocía demasiado sobre cómo funcionaba el grupo en sí, sólo era posible leer de manera repetitiva, casi como un mantra, que su existencia había sido una iniciativa importante, especialmente cada vez que se nombraba a alguno de sus integrantes más reconocidos. Entonces, ¿el mito había sido creado a fuerza de repetición constante? ¿En qué radica exactamente la importancia y lo singular de este grupo? ¿Cómo eran las fotos que pasaron o se generaron en *La Carpeta*? ¿Qué fotógrafos lo habían integrado y quiénes eran ellos? ¿Por qué no había casi información o datos precisos sobre el funcionamiento de esta iniciativa, por todos aclamada, pero por pocos indagada?

Estas preguntas motivaron el comienzo de la presente investigación en 2014, en coincidencia con mi paso por el CEDODAL³ y con el inicio de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales en la Universidad Nacional de Tres de Febrero en 2014.

¹ Chatruc, C. (21 de agosto de 2019). La increíble historia de la bisnieta de Mitre, pionera de la performance. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/>

² Esta situación cambió recién en 2018 con la exposición *La unión hace la fuerza* curada por Rodrigo Alonso en Fundación Arte x Arte, en donde se expuso material documental relativo al grupo que incluía algunas de las fotografías participantes en sus exposiciones.

³ Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana

En aquel momento comencé a interesarme por las exposiciones que había realizado *La Carpeta de los Diez* y a indagar específicamente cómo y por qué el grupo en general, junto con ciertos miembros y de manera individual, comenzaban a retomarse y comercializarse en el mercado del arte del siglo XXI, tiempo después de que todos sus integrantes ya hubiesen fallecido.

A partir de mi inscripción al programa de doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires y gracias al apoyo de la beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) obtenida en 2015, mi interés por *La Carpeta de los Diez* pudo encauzarse en una investigación académica más profunda y abarcativa de otros aspectos relacionados con el grupo y su período de ejercicio. A partir de la tesis de maestría pude reconstruir las exposiciones que había realizado el grupo y entender cómo el mismo había sido retomado por el mercado del arte de los últimos quince años. Esta investigación previa sirvió como base para esta tesis de doctorado, que profundiza la investigación centrándose en pensar cómo *La Carpeta de los Diez* fue un elemento clave para la conformación de un medio fotográfico local especializado y en qué medida contribuyó en la construcción de un proceso de modernidad fotográfica argentina.

El propósito de esta tesis radica, entonces, en estudiar al grupo fotográfico *La Carpeta de los Diez* con foco en su desarrollo y en las repercusiones que generó para la escena fotográfica argentina de mediados del siglo XX. En ese sentido, el objetivo principal del presente trabajo es contribuir al conocimiento de un período particular de la historia de la fotografía argentina, reconstruyendo y examinando diversos aspectos de este grupo en particular, y así aportar a la configuración del campo fotográfico de la época.

Los objetivos de esta tesis se centralizan en, por un lado, realizar una reconstrucción de la historia de *La Carpeta de los Diez* y sus integrantes, indagando especialmente en sus propósitos de formación, los modos de trabajo desplegados, las exposiciones realizadas y las fotografías allí mostradas, para buscar respuestas a interrogantes tales como por qué se formó el grupo, cómo se estableció su funcionamiento y qué tipo de innovaciones aportaron al medio fotográfico local. En este sentido, se analizará en qué medida y cómo *La Carpeta de los Diez* posibilitó el afianzamiento de una modernidad fotográfica argentina a través del análisis de las exposiciones desarrolladas por el grupo y de las fotografías generadas por sus integrantes.

A fin de ponerla en contexto, se realizará un análisis de los grupos de fotógrafos surgidos en otras partes del mundo, luego de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, para replantear el surgimiento del grupo argentino, así como también los vínculos que existieron entre estas iniciativas, con especial énfasis en el panorama latinoamericano. En sintonía con este objetivo, se analizarán las resonancias y formas que adoptaron las corrientes de la fotografía subjetiva y la fotografía humanista de los años cincuenta en Argentina y la región.

Asimismo, se buscará reponer e indagar el campo de la fotografía argentina durante esa década teniendo en cuenta los principales fotógrafos, fotoclubes, asociaciones, revistas y grupos fotográficos existentes, como así también el campo artístico y cultural local del momento. En relación con ello, otro de los objetivos propuestos radica en confrontar el conjunto de acciones que involucró a *La Carpeta de los Diez* con el quehacer de diversas asociaciones y fotoclubes del momento -como el Foto Club Argentino, la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos, el Foto Club Buenos Aires y la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, entre otros- bajo el propósito de identificar cómo funcionaban estas entidades y por qué los fotógrafos tomados aquí en cuenta crearon su propia agrupación con un funcionamiento diferenciado al de los fotoclubes.

Esta tesis sostiene como hipótesis principal que ***La Carpeta de los Diez* fue una pieza clave durante la década del cincuenta que colaboró en la conformación de un medio fotográfico local especializado y cuyos aportes contribuyeron a la construcción de la modernidad en la fotografía argentina.** Dicho medio fotográfico estuvo caracterizado por una compleja trama cultural, tejida por instituciones fotográficas, revistas especializadas, grupos de trabajo y eventos exhibitivos y sociales, signada por la participación cruzada de fotógrafos y de especialistas. Dentro de este contexto, *La Carpeta de los Diez* se constituye –por su presencia durante toda la década, por las actividades que desarrolló como grupo y por el ejercicio profesional y el trabajo desplegado por sus integrantes de manera individual– en una instancia crucial a través de la cual es posible mirar, reponer y analizar el período.

De lo anteriormente expuesto se desprende otra hipótesis que será sostenida a lo largo de toda la tesis. Durante la década analizada, **el medio fotográfico latinoamericano en general, y el argentino en particular, se caracterizaron por tener dinámicas propias y singulares,** formas y espacios de pertenencia que lo diferenciaron de

diversas maneras tanto de lo que ocurría por entonces en la hegemónica fotografía europea y norteamericana como así también en las artes visuales a nivel local. La fotografía argentina posee su propia trama cultural y sobre ella indaga esta tesis, siendo uno de sus objetivos principales no sólo reconstruirla y ponerla en valor, sino también otorgarle la importancia y singularidad que le fue, en general, relegada.

Esta tesis postula también que **la década del cincuenta, a lo largo de la cual se desarrolló *La Carpeta de los Diez*, se constituyó en un período de quiebre de la fotografía argentina durante el cual los procesos y modos anteriores se transformarían** para dar paso a un medio renovado a partir de la década siguiente.

Otra de las principales hipótesis sobre la cual se construye esta tesis sostiene que los integrantes de *La Carpeta de los Diez* articularon este proyecto, en conjunto con otras acciones individuales, en pos de una transformación fotográfica en Argentina durante la segunda posguerra en sintonía con lo buscado por otros colegas en diversos países latinoamericanos. En este sentido, esta tesis plantea que ***La Carpeta de los Diez* se constituyó como grupo en sintonía con el movimiento agrupacionista que atravesó a la fotografía durante la segunda posguerra, conjugando en sus dinámicas aportes novedosos propios que caracterizaron un modo de funcionamiento único para el caso argentino.**

Por otra parte, también se sostiene que **el grupo *La Carpeta de los Diez* operó como un ámbito para la innovación a través de la particular metodología de trabajo que desplegó y las exposiciones que desarrolló**, en las cuales se exploraron renovadoras maneras de mostrar fotografías en nuevos espacios. Asimismo, que sus exposiciones se caracterizaron por **reunir conjuntos diversos de fotografías que provenían, en su mayoría, de encargos fotográficos laborales o de búsquedas personales, sin proponer un enfoque grupal unificado ni una propuesta disruptiva conjunta** y que, **en sus fotografías y en sus métodos, se articularon simultáneamente formas que en Argentina encauzaron las corrientes fotográficas subjetiva y humanista junto con elementos locales tradicionales.**

Asimismo, esta tesis también plantea la hipótesis de que ***La Carpeta de los Diez* se conformó como un ámbito para la crítica mutua entre sus integrantes, que, si bien se diferenció de los fotoclubes en muchos aspectos, funcionó en articulación con instituciones y espacios de sociabilización de su época.** Además, se sostiene que **los fotógrafos, los grupos y las instituciones involucradas en el período analizado**

mantuvieron estrechos y productivos vínculos a través de diversos otros medios como revistas, exposiciones, correspondencias y viajes, entre otros. De este conjunto, sobresalen las revistas, que fueron agentes centrales y soporte privilegiado para ese intercambio a través de la reproducción y circulación de imágenes e ideas, funcionando como puentes para la información y para debates en torno de las diversas maneras de comprender lo fotográfico durante la década del cincuenta.

A lo largo de esta investigación reconstruyo y analizo la dinámica de trabajo utilizada por el grupo y examino las fotografías presentadas por sus miembros en las seis exposiciones que organizaron. A través de estas operaciones indago en las dinámicas de intercambios y cruces de la época realizando una reconstrucción de las redes, actores y prácticas culturales del campo fotográfico argentino durante aquellos años. Asimismo, exploro otras agrupaciones fotográficas e instituciones contemporáneas al grupo, junto con ciertas corrientes fotográficas de la década del cincuenta.

De esta manera, los objetivos propuestos para esta investigación articulan dos ejes: de carácter histórico social y cultural, y otro de carácter analítico centrado en las exposiciones organizadas por el grupo y en las fotografías allí presentadas. En este sentido, el objetivo final de esta tesis es contribuir con aportes a la escritura de una historia cultural de la fotografía argentina, configurada por procesos de cambios y continuidades según dos ejes dialécticos: el sincrónico y diacrónico, adhiriendo a la definición y metodología de la historia cultural. Desde un enfoque diacrónico interesa indagar la historia de la fotografía abordando un período en particular, pero teniendo en cuenta otras instancias anteriores y posteriores entre las cuales surgen ciertas relaciones. Por otro lado, desde una perspectiva sincrónica, se estudian ciertos momentos precisos de la historia fotográfica local, según las imágenes, sus exposiciones, su recepción y las prácticas desplegadas, en particular vínculo con *La Carpeta de los Diez*.

El carácter analítico de esta investigación radica en el estudio puntual de las exposiciones realizadas por el grupo, como espacios de representación en los cuales es posible determinar características de la época estudiada y de las fotografías allí exhibidas. Dichas exposiciones son analizadas a través de las fotografías de registro conservadas en el archivo de Annemarie Heinrich y de las notas publicadas en la prensa especializada. Se analizaron las fotos que allí participaron, estableciendo relaciones entre ellas y con otras fotografías de los mismos autores.

En definitiva, al poner en relación estas dos dimensiones expuestas busco descifrar un sistema de pensamiento considerando de forma conjunta estas cuestiones, siendo *La Carpeta de los Diez* una ventana a través de la cual comprender las dinámicas operantes, los acontecimientos y los actores principales de la fotografía argentina durante la década del cincuenta. En palabras de Chartier (1992), *La Carpeta* es el punto de entrada particular que permite penetrar en la madeja de relaciones y de tensiones de la sociedad fotográfica del momento.

Cuando comencé esta investigación en 2015 sólo era posible localizar algunas oraciones con relación a *La Carpeta de los Diez* en ciertos textos sobre la historia de la fotografía local, muchos de los cuales replicaban ideas similares. Hasta ese entonces no había ninguna indagación desarrollada profundamente sobre el grupo; no sólo no se sabía cómo había funcionado exactamente, sino que tampoco se conocía cómo habían sido sus exposiciones, ni qué imágenes se habían exhibido allí efectivamente. Las fotografías participantes en las dinámicas de trabajo del grupo no habían sido identificadas y tampoco se conocían las trayectorias de vida de la mayoría de los fotógrafos que habían formado parte de esta iniciativa. Tampoco se habían desarrollado, hasta ese momento, trabajos que indagaran otros espacios o entidades con los cuales interactuaban los fotógrafos miembros del grupo, como los fotoclubes o las principales revistas especializadas en fotografía del momento.

En este contexto, metodológicamente me propuse llevar adelante dos tareas principales: por un lado, reseñar lo elaborado para la historia de la fotografía del período abordado, tanto en nuestro país como en el resto de América Latina y Europa, continentes por los que se desplazaron y entrecruzaron los fotógrafos de *La Carpeta*, con el objetivo de desarrollar un análisis histórico y crítico exhaustivo. Por otro, reconstruir la historia del grupo y la de gran parte de sus miembros de la manera más completa posible, como así también establecer las características principales de otras instituciones fotográficas relevantes del período, como fotoclubes, revistas y asociaciones que fueron complementarias para entender el funcionamiento del grupo. Para ello recurrí principalmente a fuentes primarias documentales –carpetas de trabajo, invitaciones a exposiciones, registros de sala, cuadernos de notas, correspondencia– junto con fuentes secundarias –notas periodísticas, entrevistas, currículums y biografías de los fotógrafos–.

Con este objetivo desarrollé una exhaustiva investigación de archivos, bibliotecas y otros tipos de repositorios. Inicialmente indagué en los archivos personales de algunos de los fotógrafos integrantes del grupo. Si bien *La Carpeta de los Diez* no conservó un archivo integral de sus carpetas de trabajo, Annemarie Heinrich atesoró una considerable cantidad de información sobre el grupo en su archivo personal, compuesta por algunas ojas con comentarios críticos sobre sus fotografías sometidas al juicio grupal, correspondencia enviada y recibida, y, sobre todo, materiales relacionados con las exposiciones que realizaron: invitaciones y programas; fotos tomadas por ella misma como registro de sala; recortes de diversos diarios y revistas que hicieron eco de estos eventos con la inclusión de fotos participantes. Además, pude consultar de manera directa los archivos personales de Eduardo Colombo y de George Friedman. También tuve acceso a través de sus familiares a información y fotografías alojadas en los archivos de Anatole Saderman, Pinéldes Fusco, Fred Schiffer, Alex Klein y Boleslaw Senderowicz. Para los casos de Juan Di Sandro y Augusto Vallmitjana no me fue posible acceder a sus archivos, aunque sí pude localizarlos hacia el final de la investigación de fuentes⁴, mientras que para los casos de Ilse Mayer, Max Jacoby, Hans Mann y Giuseppe Malandrino resultó vana la localización de sus descendientes.

Las principales bibliotecas y archivos que consulté de manera presencial durante este proceso fueron la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Centro Materia de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, el Archivo de la Fundación Espigas, la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, la Biblioteca Nacional de España, la biblioteca y archivo de la Federación Argentina de Fotografía (FAF), la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI), el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) y los archivos personales de Annemarie Heinrich, George Friedman y Eduardo Colombo. También mantuve intercambios de correos electrónicos con instituciones tales como el Fondo Fred Schiffer del Jewish Museum and Archives of British Columbia [Museo Judío y Archivos de Columbia Británica], el archivo documental de la Deutsche Fotografische

⁴ Las fotografías y otras posesiones de estos fotógrafos se encuentran en la actualidad en las ciudades Mar del Plata y Bariloche respectivamente, al cuidado de diversos familiares.

Akademie [Academia Alemana de Fotografía] y el archivo de Otto Steinert alojado en el Museum Folkwang [Museo Folkwang].

Dediqué mucho tiempo de esta investigación a la búsqueda, localización y revisión profunda de revistas y publicaciones especializadas de la época, entre ellas *Correo Fotográfico Sudamericano*, *Fotocámara*, *Boletín del Foto Cine Clube Bandeirante* y *Noticioso FIFA*, como así también los periódicos *La Nación* y *La Prensa* y otras revistas de temas generales como *Life* (edición estadounidense), *Esto Es* y *El Hogar*. Estas publicaciones fueron halladas, de manera muy dispersa y con diferentes grados de accesibilidad, en bibliotecas públicas y privadas.⁵ Esta situación fue similar con relación a la documentación referida al Foto Club Argentino y al Foto Club Buenos Aires, instituciones cuyos archivos se han perdido y sólo fue posible acceder a información fragmentada a través de una búsqueda detallada en diversos archivos y repositorios.⁶

También, realicé sucesivas entrevistas a familiares directos de los miembros del grupo, principalmente hijos pero también nietos⁷, en las cuales contrasté y complementé la información localizada. Estas instancias de intercambio fueron cruciales. Las familias entrevistadas fueron contactadas más de una vez a medida que surgían nuevos datos o que se reconocían imágenes de cada uno de los fotógrafos. Todos ellos aportaron detalles sobre las biografías de sus padres o abuelos, facilitaron copias digitales de las

⁵ Una gran parte de las publicaciones de fotografía de la década del treinta al sesenta pudieron ser consultadas en la biblioteca de la Federación Argentina de Fotografía como así también en las colecciones personales de Adriana Palomo y Francisco Medail, entre otras personas que colaboraron con esta investigación permitiéndome acceder a sus bibliotecas.

⁶ Gran parte de los programas de salones y exposiciones citados provienen de la colección del investigador Juan Gómez, dividido actualmente entre el Centro Materia de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la colección personal de Francisco Medail. También fue posible consultar varios de estos programas en el archivo del CEDODAL, de la Federación Argentina de Fotografía y, recientemente, en el archivo de Annemarie Heinrich digitalizado y abierto a consulta en el sitio web del Instituto en Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

⁷ Entre 2015 y 2019 realicé varias entrevistas presenciales e intercambié una gran cantidad de correos electrónicos con Alicia y Ricardo Sanguinetti, hijos de Heinrich; Alejandro Saderman, hijo de Anatole Saderman; Martín Colombo, hijo de Eduardo Colombo y a Matías Méndez, nieto de Pinéldes Fusco. Asimismo entrevisté en agosto de 2018 a Jennifer Schiffer, hija de Fred Schiffer; en noviembre de 2018 a Ivonne Klein y Mónica Kreisler, hija y esposa de Alex Klein respectivamente, y en diciembre de 2018 a Alex Friedman, hijo de George Friedman. Además, desde septiembre de 2017 mantuve un intercambio continuo de correos electrónicos con Paula Senderowicz, nieta de Boleslaw Senderowicz. Por último, en junio de 2019 entrevisté telefónicamente a Ricardo Vallmitjana, hijo de Augusto Vallmitjana. Gran parte de estos familiares colaboraron aportando datos y copias fotográficas digitales indispensable para la presente tesis.

fotos que iban siendo localizadas e identificaron personas, espacios y circunstancias fotografiadas.

Después de la investigación desarrollada sobre los catorce miembros de *La Carpeta de los Diez* puedo afirmar que el acceso a la información sobre ellos es divergente, y según las búsquedas realizadas y el material hallado, es posible dividirlos en tres grupos. Un primer grupo está formado por aquellos fotógrafos sobre los cuales es posible tener acceso a abundante información, constituido por Annemarie Heinrich y Anatole Saderman. Ambos tuvieron una entusiasta participación en el campo fotográfico y artístico en vida, logrando una importante notoriedad en dichos ámbitos; los dos formaron parte de numerosas exhibiciones y publicaciones, brindaron entrevistas a medios e investigadores especializados y dejaron vastos archivos en Argentina que actualmente son tutelados por sus hijos.

En un segundo grupo ubico a aquellos fotógrafos que también tuvieron una importante producción fotográfica en Argentina, pero de quienes contamos con menos datos y sobre quienes, en general, no se han realizado estudios puntuales ni muestras de sus trabajos, siendo sus trayectorias menos conocidas en la actualidad. Este segundo grupo se puede dividir a su vez en dos: aquellos fotógrafos quienes permanecieron hasta el final de sus vidas en el país y aquellos que en algún momento emigraron junto con sus archivos fotográficos. Dentro del primero incluyo a George Friedman, Boleslaw Senderowicz, Juan Di Sandro, Eduardo Colombo, Pinéldes Fusco y Augusto Vallmitjana. Sus archivos personales están en el país, con excepción de Colombo, y este grupo aún espera por investigaciones que los aborde en profundidad. Dentro del segundo, ubico a Hans Mann, quien finalmente falleció en Brasil, Alex Klein, relocalizado en México, y Fred Schiffer, quien emigró a Canadá.

Por último, en el tercer grupo sitúo a aquellos integrantes sobre los cuales poco o nada se sabe y de los que fue muy difícil acceder a información debido a que no se localizaron rastros de familiares o datos fidedignos. En este grupo se ubican Max Jacoby, de quien se obtuvieron algunos pocos datos, e Ilse Mayer y Giuseppe Malandrino. Sin embargo, a partir de los fotógrafos de quienes sí se pudo reconstruir sus trayectorias de vida fue posible establecer ciertas conclusiones generales que hacen a las características principales de *La Carpeta de los Diez* y que permiten afianzar o refutar algunas afirmaciones muchas veces expresadas en relación con el grupo y que sustentan a esta tesis.

Antecedentes del tema y estado de la cuestión

Los estudios sobre el medio fotográfico en general, pero especialmente aquellos que indagan diversos aspectos sobre las historias del medio, presentaron durante mucho tiempo una vacancia notoria en América Latina que a partir de los años noventa en toda la región ha comenzado lentamente a subsanarse. Con un movimiento ascendente, en el siglo XXI la producción crítica, histórica y teórica sobre fotografía latinoamericana ha cobrado una importancia revitalizadora que nos permite repensar y redescubrir problemáticas y dinámicas específicas que caracterizaron al campo fotográfico en esta región del mundo.⁸ Este renovado interés hizo eco en Argentina en investigadores provenientes de diversas áreas de las ciencias sociales, las humanidades y el arte, en lo que podríamos identificar como una profesionalización de la investigación en el área de la fotografía local, que hasta hace algunas décadas había estado en manos de un reducido grupo de entusiastas historiadores aficionados – quienes hicieron mucho por las historias locales desde sus escritorios solitarios–. Fruto de este impulso, disponemos actualmente de una serie de publicaciones académicas, tesis de posgrado e investigaciones formales inscritas en el circuito del conocimiento que nos permiten edificar nuevas investigaciones sobre los cimientos ya estructurados de los trabajos previos.

Para el caso argentino, la historia de la fotografía local ha sido trabajada y escrita con un especial énfasis en el siglo XIX, primero por historiadores aficionados⁹ y luego mediante diversas investigaciones desde la Historia Social del Arte y los estudios culturales, como las de Paola Cortés Rocca (2011), Andrea Cuarterolo (2012), Diego

⁸ Algunos de los autores que vienen escribiendo desde hace ya algunas décadas la historia de la fotografía latinoamericana y que también han realizado reflexiones sobre cómo escribir y pensar esta historia local son Boris Kossoy (2014), John Mraz (2015, 2017, 2018) y Laura González Flores (2005, 2018a, 2018b), entre otros. Una institución que se encargó de publicar sistemáticamente este tipo de trabajos en los últimos quince años es el Centro de Fotografía de Montevideo, generando un considerable corpus bibliográfico histórico y teórico de autores del cono sur.

⁹ Durante la década del ochenta se publicaron algunos trabajos enfocados en el siglo XIX como CASABALLE, A. y CUARTEROLO, M. A. (1983) *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo; GÓMEZ, J. (1986) *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, edición del autor; y GESUALDO, V. (1990). *Historia de la Fotografía en América desde Alaska a Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires, Editorial Sui Generis, entre otros. Asimismo, gran parte de la historia y los estudios sobre fotografía se nucleó en torno a los Congresos sobre Historia de la Fotografía Argentina, que comenzaron a realizarse en 1992 y fijaron un período de estudio entre 1840 a 1939, abarcando la primera década de existencia del medio.

Guerra (2015) y Verónica Tell (2017), entre otros.¹⁰ Asimismo, se elaboraron algunas historias generales de la fotografía argentina que intentan dar cuenta de sus etapas, instituciones y protagonistas principales, como la escrita por Sara Facio (1995) y la recientemente elaborada por el Getty Research Institute (2017) o las que buscan trazar conexiones con las artes visuales, como el caso de la propuesta por Valeria González (2011a).¹¹

Puntualmente sobre el siglo XX, y en especial sobre el período que concierne a esta tesis –entre los años treinta a sesenta con especial énfasis en la década del cincuenta–, las investigaciones desarrolladas son pocas y se focalizan en casos puntuales, en especial sobre Grete Stern, Horacio Coppola y, en menor medida y más recientemente, Annemarie Heinrich. Para el caso de Stern sobresale una considerable producción en comparación con otros fotógrafos de aquel siglo, entre los cuales descataco las publicaciones de Luis Príamo (1995 y 2003) y la tesis de Paula Bertúa (2012) que aborda puntualmente su serie de fotomontajes para la columna “El psicoanálisis la ayudará” de la revista *Idilio*. Asimismo Bertúa indagó diversos aspectos sobre la vida y obra de Stern en diferentes artículos y publicaciones, como en “Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern” (2017).¹² Sobre Annemarie Heinrich no han sido aún editadas investigaciones académicas, sino principalmente catálogos de exposiciones, que serán retomados más adelante. La carencia de bibliografía existente para este tramo en particular de la historia local supuso un desafío para la presente investigación, ya que se debieron localizar las fuentes

¹⁰ CORTÉS-ROCCA, P. (2011) *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires: Colihue; CUARTEROLO, A. (2012) *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo; y TELL, V. (2017) *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita. Destaco también GUERRA, D. (2015). *In articulo mortis. El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y PRÍAMO, L. (2017) *Buenos Aires memoria antigua. Fotografías 1850-1900*. Buenos Aires: Fundación Ceppa.

¹¹ FACIO, S. (1995) *La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial La Azotea; GONZÁLEZ, V. (2011a) *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Arte x Arte y ALONSO, I. y KELLER, J. (Ed). (2018) *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Estados Unidos: Getty Publications.

¹² PRÍAMO, L. (1995). *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes, PRÍAMO, L. ([2003] 2012). *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Fundación Ceppa y BERTÚA, P. (2012) *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Sobre Stern y Coppola diversos autores desarrollaron trabajos monográficos y artículos, entre los que se destaca el dossier AA.VV. (2015) “Special Issue on Modern Argentine Photography: Horacio Coppola and Grete Stern” (pp. 89-282) organizado por Natalia Brizuela en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24(2).

primarias a partir de las cuales desarrollar el análisis aquí propuesto, sin tener casi interlocutores con quienes confrontar datos y pareceres sobre determinadas instituciones o momentos específicos de nuestra historia. Por otro lado, se destacan ciertas tesis de posgrado defendidas en los últimos años que abordan la fotografía de prensa local y determinados aspectos de la fotografía contemporánea argentina, entre las cuales remarco los trabajos de Silvia Pérez Fernández (2016) y Cora Gamarnik (2020) en el primer grupo y el de Natalia Fortuny (2014) en el segundo.¹³

A continuación, detallaré los trabajos desarrollados hasta el momento que conciernen en algún aspecto a la presente tesis, ya que tratan tanto sobre fotógrafos extranjeros radicados en Argentina como sobre los diversos grupos fotográficos que aquí existieron y el desarrollo local de la denominada “fotografía moderna”, periodizada entre los años '30 y '60. No obstante, estos estudios o bien no tienen en cuenta a *La Carpeta de los Diez* o bien nombran a la agrupación en un breve párrafo que suele reforzar, en líneas generales, datos e ideas similares. En otras palabras, la existencia de bibliografía que indague específicamente sobre *La Carpeta de los Diez* en la actualidad es escasa, sabiéndose muy poco sobre su funcionamiento y las trayectorias de la mayoría de sus integrantes.

Cronológicamente, la primera publicación localizada hasta el momento en la cual se menciona el trabajo de *La Carpeta* es el catálogo de la exposición *Vida argentina en fotos* (1981), realizada en el Museo de Arte Moderno, con textos del curador de la exposición, el fotógrafo Sameer Makarius. En el mismo, Makarius nombra a los fotógrafos más importantes del momento en Argentina y realiza una pequeña descripción del trabajo de algunos de los miembros destacados del grupo, específicamente de Anatole Saderman, Annemarie Heinrich, Juan Di Sandro y Hans Mann. En relación con ellos nombra a *La Carpeta* para citar a continuación a los catorce fotógrafos que pasaron por el grupo, en lo que se constituye como el primer listado completo publicado del que se tiene referencia hasta el momento.¹⁴ Con un año

¹³ FORTUNY, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa; PÉREZ FERNÁNDEZ, S. (2016) *Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989*. (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; y GAMARNIK, C. (2020). *El fotoperiodismo en Argentina: de Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975)*. Buenos Aires: Arte x Arte.

¹⁴ Sobre esta exposición en particular véase GIGLIETTI, N. (2015). *Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno*. Boletín de Arte, 15, pp. 85-93. Universidad Nacional de La Plata.

de diferencia, en 1982, el Centro Editor de América Latina publicó dentro de la serie de fascículos “Pintores Argentinos del Siglo XX” una “Serie complementaria: Fotógrafos Argentinos del Siglo XX”, dedicados de manera individual a diversos fotógrafos reconocidos de aquellos años. Entre estos fascículos se encuentran tres dedicados a ex miembros de *La Carpeta de los Diez*: el n° 97 dedicado a Juan Di Sandro, el n° 107 dedicado a Anatole Saderman y el n° 111 dedicado a Annemarie Heinrich. En los tres se hace referencia a la pertenencia de estos fotógrafos al grupo, pero no hay desarrollo alguno sobre sus características ni se nombra al resto de los miembros.

Más de diez años después, la fotógrafa e historiadora Sara Facio publicó el libro *La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días* (1995), en el cual realiza un análisis cronológico del desarrollo de la fotografía del país y sus principales exponentes. La autora incluye una sección llamada “Los grupos” en donde dedica un breve apartado a *La Carpeta de los Diez*, junto a *Fórum* y al *Consejo Argentino de Fotografía*. Asimismo, nombra a algunos de los miembros más trascendentes de *La Carpeta* en sus diversas actuaciones como fotógrafos independientes, como a Di Sandro y Colombo como fotoperiodistas y a Heinrich, Saderman y Senderowicz como fotógrafos en el ámbito de la cultura. Una fórmula similar repite tiempo después en su capítulo “Fotografía argentina 1950-1970” incluido en el volumen décimo de la colección *Historia General del Arte en Argentina* de la Academia Nacional de Bellas Artes publicado en 2005. Si bien este capítulo repone a las principales figuras y al contexto general de los años que le dan nombre, la autora dedica nuevamente un breve apartado a las agrupaciones de fotógrafos bajo el título de “Los grupos independientes”. Asimismo, Facio realiza un aporte a este período de estudio al poner en cuestión la categoría de fotografía artística y la manera en que se relacionaban entonces los fotógrafos aficionados y profesionales en el apartado “El arte está en otro lado”.

Tiempo después, la galería Vasari dedicó en 2010 una exposición a *La Carpeta de los Diez* y editó un catálogo de mano de pocas páginas sobre el grupo en general, con una breve biografía de cada integrante y algunas fotografías de sus trabajos. Esta publicación informal y no académica fue, durante cierto tiempo, el relevamiento de información específico sobre el grupo más detallado que hubo, a pesar de contar con inexactitudes y generalidades. Por ejemplo, tanto la muestra como esta publicación abarcaron sólo a diez fotógrafos –que no habían participado simultáneamente del

grupo— a pesar que todos los trabajos anteriores abarcaban, entre unos y otros, a los catorce integrantes que pasaron por *La Carpeta*. Además, algunas de las fotografías expuestas en la muestra y reproducidas en el catálogo no correspondieron a imágenes que efectivamente habían formado parte de algunas de las exposiciones del grupo.

Un año más tarde la historiadora del arte Valeria González publicó a través de la Fundación Arte x Arte su libro *Fotografía en la Argentina. 1840-2010* (2011a) acompañado por una exposición homónima, en donde realizó una síntesis histórica de los momentos y actores más destacados de la escena fotográfica de Argentina. En el capítulo denominado “La modernización de los géneros tradicionales en los años 50” es nombrada *La Carpeta* como uno de los primeros grupos de perfil moderno, mediante el cual se “(...) buscaba escapar del estatismo corporativista y del conformismo estético de los fotoclubs” (p. 69). González contribuyó también al estudio de esta década con su capítulo “Los usos de la imagen fotográfica en la Argentina, 1945-2001” en el libro *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (2011b). Si bien la autora nombra a *La Carpeta de los Diez* sólo para ponerla en relación con el grupo *Fórum*, este texto es relevante para la presente tesis ya que analiza la modernidad en Argentina, sus principales referentes fotográficos, como Grete Stern y Annemarie Heinrich, y sus vinculaciones con la fotografía alemana y la corriente subjetiva.

Una versión posterior ampliada y enfocada particularmente en los primeros años que abarca dicho artículo fue publicada bajo el título “Procesos de modernización en la fotografía argentina 1930-1960” en el catálogo de la exposición *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity* [Fotografía en Argentina: contradicción y continuidad] (2018), organizada por el Instituto de Investigación Getty. Allí González desarrolla aún más su propuesta sobre cómo se dio el proceso de modernización en la fotografía local a partir de lo que denomina como una “paciente acumulación de fricciones entre tradición y modernidad provocadas por las obras, las palabras y las acciones de un puñado de protagonistas” (González, 2018, p. 35).

Por otra parte, el fotógrafo Carlos Alberto Fernández en su artículo “Fotografía artística en la Argentina 1950-1960” (2015) analiza la producción fotográfica en Argentina de dichas décadas a partir las publicaciones periódicas especializadas. La hipótesis central del autor radica en que ciertos fotógrafos se transformaron en las figuras más relevantes de aquel período gracias a la validación de estos autores y sus

estéticas realizada por las revistas *Correo Fotográfico Sudamericano*, *Fotocámara* y *Enfoques*. Mediante una breve historización desde los años veinte, Fernández nombra y describe el trabajo de los principales actores nacionales de la escena fotográfica, tanto fotógrafos como editores, en relación con referentes internacionales de entonces, como fue el caso de la fotografía subjetiva propuesta por Otto Steinert en Alemania. En este artículo se le asigna un rol central a *La Carpeta de los Diez*, siendo una de las referencias bibliográficas que más ahonda en la forma de trabajo del grupo y en sus aportes al desarrollo de la fotografía nacional. La hipótesis central, y novedosa, de Fernández respecto a *La Carpeta de los Diez* establece que la idea de que el grupo haya legitimado como fotografía artística expresiones que no se consideraban tales en aquel momento, como las fotoperiodísticas y experimentales, muy mencionada por otros autores, surgió del accionar de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, de la mano de su editor Estanislao Del Conte.

En los últimos años surgieron ciertas iniciativas que pusieron en valor tanto al período de *La Carpeta de los Diez* como a los grupos fotográficos argentinos en general y al que aquí nos concierne en particular. En 2018 tuvo lugar la exposición *La unión hace la fuerza*, curada por Rodrigo Alonso en la Fundación Arte x Arte y centrada en los principales grupos fotográficos locales, la cual reunió materiales y fotografías de *La Carpeta de los Diez*, *Grupo Fórum*, *Movimiento de Grupos Fotográficos*, *Consejo Argentino de Fotografía*, *GUF (Grupo de Fotógrafos)* y *Núcleo de Autores Fotógrafos*.¹⁵ En conjunto con la exposición se editó un catálogo con un capítulo dedicado a cada una de estas agrupaciones, el cual se constituye como uno de los principales referentes en relación a *La Carpeta*, al igual que de todos los demás grupos, por su valioso aporte tanto en información específica como en la recreación de un contexto histórico y cultural en el cual estas conformaciones tuvieron lugar. En 2019 tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) la exposición *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962* curada por Facundo de Zuviría, la cual incluyó fotografías y publicaciones de veinticuatro

¹⁵ La exposición tuvo lugar del 19 de mayo al 4 de agosto de 2018.

fotógrafos, nueve de los cuales formaron parte de *La Carpeta*.¹⁶ De esta exposición surge el catálogo homónimo que, si bien no posee textos críticos, incluye reproducciones de todos los materiales documentales comprendidos por la exposición, constituyéndose en una publicación valiosa para la presente tesis en cuanto al acceso a fotografías y libros de época.

Como fue especificado previamente, es posible hallar cierta literatura específica sobre los integrantes más reconocidos del grupo. Sin dudas el caso más abordado es el de la fotógrafa Annemarie Heinrich, sobre quien se han elaborado exposiciones e investigaciones enfocadas en diversos aspectos de su obra, aportando datos de su vida personal, formación y desempeño en el campo de la fotografía artística y del retrato. Son de especial relevancia los catálogos de sus últimas tres grandes exposiciones individuales: *Un cuerpo, una luz, un reflejo* (2004, Centro Cultural Recoleta), *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita* (2014, Universidad Nacional de Tres de Febrero) y *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas* (2015, MALBA).

En el catálogo *Un cuerpo, una luz, un reflejo* Travnik (2004, p.23) afirma que *La Carpeta de los Diez* fue creada por un conjunto de destacados fotógrafos en reacción al academicismo que dominaba la actividad de los fotoclubes, con el objetivo central de la elaboración de un pensamiento crítico sobre sus propios trabajos. Una de las particularidades de esta publicación es que fue la primera en reproducir una de las hojas con comentarios críticos hacia una fotografía de la propia Heinrich participante en los ejercicios de *La Carpeta*. En relación a ellos, Travnik afirma que “los comentarios volcaban apreciaciones sobre contenidos temáticos, aspectos formales como la composición de la imagen o la iluminación, cuestiones técnicas o meras posiciones del gusto personal” (Travnik, 2004, p.23).

Diez años más tarde tuvo lugar en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero la exposición *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita* (2014), a partir de la cual se publicó el catálogo homónimo que reproduce fotografías inéditas

¹⁶ Exposición desarrollada del 22 de marzo al 09 de junio de 2019. Se expusieron fotografías y diversos materiales de archivo de Juan Bechis, Horacio Coppola, José Costa, Alicia D’Amico, Gisele Freund, Manuel Gómez, Sameer Makarius, Julio Maubecin, Rodolfo Ostermann, Pedro Otero, Humberto Rivas, Ricardo Sansó, Nicolás Schonfeld, Grete Stern, Sivul Wilensky, Juan Di Sandro, George Friedman, Annemarie Heinrich, Alex Kein, Hans Mann, Anatole Saderman, Fred Schiffer, Boleslaw Senderowicz y Augusto Ignacio Vallmitjana, habiendo sido los últimos nueve fotógrafos miembros de *La Carpeta*.

junto a una serie de textos que abracan diversos aspectos de su obra. Si bien en la exposición se incluyó material de archivo referente a *La Carpeta*, en ninguno de los textos incluidos en el catálogo se nombra la participación de Heinrich en el grupo, salvo en la cronología que se incluye al final del libro, en donde se le dedica una muy breve explicación y se nombra al resto de los miembros. Con muy poco tiempo de diferencia se inauguró la exposición *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en donde se exhibió material relacionado a la dinámica del grupo *La Carpeta de los Diez*, especialmente en relación con las fotografías de Heinrich y los comentarios recibidos sobre sus trabajos por los demás miembros. En su catálogo es nombrada la suscripción de la fotógrafa al grupo en los artículos “Liberación visionaria de los cuerpos” del curador Agustín Pérez Rubio y “Annemarie Heinrich y el oficio del siglo XX” de la investigadora Paola Cortes Rocca. Este último es uno de los textos en donde más se profundiza sobre el funcionamiento del grupo, explicando su dinámica y haciendo mención a obras específicas de otros miembros participantes. Asimismo, este catálogo incluye una entrevista que realiza Victoria Giraud a los hijos de Heinrich, Alicia y Ricardo Sanguinetti, en la cual se hace referencia a la participación de Heinrich en *La Carpeta*, especialmente en relación con los círculos culturales de los que formaba parte y el vínculo entre la emigración europea con el movimiento cultural de Buenos Aires de entonces. Hacia el final del libro se encuentran reproducciones facsimilares de material de archivo de *La Carpeta de los Diez*, que incluyen el afiche de la segunda exposición en Salón Kraft (1954), retratos de casi todos los miembros del grupo y tres fotografías de Heinrich realizadas para los ejercicios grupales con los respectivos comentarios del resto de los miembros.

Asimismo, a partir de la incorporación de parte del archivo de Heinrich al Instituto en Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC) a través de un convenio con la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) bajo la coordinación de Cecilia Belej y Paula Hrycyk, fueron presentados en encuentros académicos ciertos

trabajos que aportan reflexiones y datos concretos sobre la producción desarrollada por esta fotógrafa.¹⁷

En relación con la historia de la fotografía argentina en general, no se pueden pasar por alto los sucesivos Congresos de Historia de la Fotografía que desde sus inicios en 1992 realiza una publicación impresa de las ponencias participantes, conformándose esta colección en la bibliografía primaria para todo estudio que se proponga abordar algún aspecto del desarrollo de la fotografía en Argentina. A pesar de la diversidad de los temas abarcados por los diferentes autores que han presentado trabajos, en ninguna de las memorias de estos eventos se hallan ponencias específicas sobre *La Carpeta* ya que este evento se enfoca en los primeros cien años de la fotografía, entre 1839 y 1939. Sin embargo, sí retomo tres trabajos que abordan fotógrafos e instituciones relacionadas con el grupo. Por un lado, “Tras los pasos de Hans Mann” de las investigadoras Patricia Méndez, directora de esta tesis, y Mariana Giordano presentada en el 8º Congreso del año 2003, realiza un recorrido histórico sobre la vida y las producciones de dicho autor alemán, con especial énfasis en su producción de fotografías de diversas comunidades indígenas y su actuación como fotógrafo oficial para la Academia Nacional de Bellas Artes desarrollando el primer registro fotográfico de patrimonio cultural a lo largo del país. En el desarrollo de su cronología las autoras nombran la pertenencia de Mann a *La Carpeta de los Diez*, dedicándole un párrafo completo para describir ciertos detalles de la organización del grupo. Como prolongación de esa investigación las autoras publicaron al año siguiente el libro *Hans Mann. Miradas sobre el Patrimonio Cultural* (2004), en el cual se presenta el catálogo de sus fotografías que se conservan en la Academia Nacional de Bellas Artes tomadas entre 1938 y 1956.

Además, en la 10ª edición del Congresos de Historia de la Fotografía en el año 2009 se presentó el trabajo “Anatole Saderman: el retrato como legitimación” realizado por Juan Cruz Andrada, Agustín Fischer, Catalina Fara y Milagros Noblía, en el cual se

¹⁷ “El Archivo Annemarie Heinrich: el patrimonio de una mirada” (2017) y “El archivo fotográfico Heinrich – Sanguinetti: estrategias e interrogantes acerca de la construcción de un archivo a partir de un fondo privado” (2018) por parte de Belej y Hrycyk, junto con “El fondo Annemarie Heinrich y sus potencialidades historiográficas” (2017) y “Descripción normalizada e investigación histórica: reflexiones y potencialidades a través del fondo Heinrich-Sanguinetti” (2018) de María Inés Afonso Estéves y Magalí Andrea Devés.

indagan algunas zonas de la producción de Saderman que no habían sido abordadas hasta ese momento, aunque no se nombra su pertenencia al grupo aquí en cuestión. Por último, es también relevante para la presente investigación el trabajo “Una visión del futuro. Alejandro C. Del Conte y la revista Correo Fotográfico Sudamericano (1921-1952)” presentado por Francisco Medail y Juan Cruz Pedroni en el 11º Congreso de Historia de la Fotografía del año 2014, en el cual los autores indagan diversos aspectos de dicha publicación periódica especializada, editada entre los años 1921 y 1957, que ocupó un rol central en el campo fotográfico argentino, como así también la influencia que ejerció desde aquellas páginas su director, Alejandro C. del Conte.

Sobre Hans Mann en particular también se publicó recientemente el artículo “Imagens da desigualdade em fotolivros do Rio de Janeiro: a visualidade na história de um conceito” (2018) de la investigadora brasileña María Inés Turazzi, quien enumera todos los libros fotográficos publicados por el autor a la vez que aborda cuestiones relacionadas a la representación de las ciudades por él fotografiadas. Si bien no son muchos los antecedentes bibliográficos académicos o de difusión sobre los restantes miembros del grupo, destaco dos emprendimientos impulsados por nietos de dos miembros del grupo: el libro *Fusco. El fotógrafo de Perón* (2017) de Matías Méndez sobre su abuelo Pinéldes Fusco y *Boleslaw Senderowicz. Fotógrafo* (2019) de Paula Senderowicz.

Todas las publicaciones hasta aquí nombradas son aquellas que hacen referencia a algunos miembros de *La Carpeta de los Diez* o que abordan de alguna manera el período y nombran a la agrupación. En general, todas coinciden en caracterizar al grupo como uno de los primeros espacios colectivos de perfil moderno que se creó como una “escuela vital a fin de jerarquizar y modernizar la producción estética que consideraban adormecida” (Facio, 1995, p. 50). No obstante, muchas publicaciones sobre historia de la fotografía que han trabajado sobre la misma época aquí revisada, e incluso con los mismos autores, omiten la pertenencia de éstos a *La Carpeta* y otros grupos de trabajo, haciendo caso omiso así a la influencia de los mismos en la fotografía argentina.

Por otra parte, son diversas las aproximaciones desarrolladas por investigadores de diferentes áreas sobre fotógrafos europeos que, en la misma época que los miembros de *La Carpeta* o con anterioridad, emigraron a Argentina y que vivieron aquí, de forma

permanente o transitoria. La arquitecta Patricia Méndez desarrolló varios trabajos focalizados en fotógrafos alemanes que trabajaron en el país, como los ya mencionados acerca de la obra de Hans Mann y Gustavo Thorlichen, entre otros. La autora desarrolló la temática en su tesis de doctorado, de la cual una versión resumida fue publicada bajo el título *Fotografía de Arquitectura Moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas 1925-1955* (2012). También se deben destacar los sucesivos aportes realizados por Mariana Giordano y por Alejandra Reyero sobre diversos fotógrafos que realizaron trabajos de corte etnográfico en comunidades del noreste argentino en diferentes momentos históricos, como la alemana Grete Stern, el italiano Guido Boggiani y el suizo Louis de Boccard (2004; 2012; 2016). En consonancia, la temática del exilio antifascista de artistas fue tratada por Diana Wechsler (2007) en su artículo “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern”, ambos alemanes judíos emigrados durante la segunda guerra mundial a Argentina. Si bien este artículo no trata sobre *La Carpeta* ni sobre ninguno de sus miembros en particular, es un precedente a tener en cuenta ya que el grupo se encuentra fuertemente atravesado por viajes, migraciones y exilios. También sobre Grete Stern junto a su entonces marido, el fotógrafo Horacio Coppola, también debe tenerse en consideración el artículo “*Latitud-sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina*” (2006) de Verónica Tell, el cual aborda específicamente la primera exposición que realizó esta pareja de fotógrafos al arribar a Argentina en 1935.

Esta tesis contó con el obstáculo de la casi inexistencia de estudios realizados sobre instituciones fotográficas argentinas durante la década del cincuenta, en especial el nulo abordaje sobre los diversos fotoclubes que aquí estuvieron en funcionamiento. Sin embargo, si bien no hubo referentes locales con los cuales dialogar, ciertos autores brasileños han trabajado el período y la temática para su país abarcando algunos aspectos de Argentina en sus investigaciones. En este sentido, sobresalen especialmente los libros *A fotografía moderna no Brasil* (2004) de Helouise Costa y Renato Rodrigues da Silva y *Fotoclubismo no Brasil. O Legado da Sociedade Fluminense de Fotografia* (2012) de Angela Magalhães y Nadja Fonseca Peregrino, como así también dos tesis de doctorado recientes de Priscila Miraz De Freitas Grecco y Marly Terezinha Castro Porto que problematizan a la fotografía aficionada y fotoclubista en Brasil y México por un lado y a los Salones Internacionales de Arte

Fotográfico por el otro.¹⁸ Estos trabajos se constituyen en importantes antecedentes ya que aportan significativos datos y una mirada vecina con discusiones en torno a la década estudiada. Todos ellos problematizan y reconstruyen las historias de algunas de las principales instituciones abordadas también en esta tesis, como el Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo y la revista argentina *Correo Fotográfico Sudamericano*, a la vez que dan cuenta de los actores más destacados principalmente en Brasil, pero también en Argentina. En este sentido, la presente investigación aboga por complementar y contrastar la visión del período desde este lado de la frontera, pensando las representaciones del mundo social de la fotografía argentina durante la década del cincuenta a través de las prácticas del grupo *La Carpeta de los Diez*.

Otro de los ejes que esta tesis problematiza y repone es la existencia de grupos fotográficos contemporáneos a *La Carpeta de los Diez* localizados en otras partes del mundo, sobre los cuales la bibliografía es escasa. A pesar de la importancia que, para la década del cincuenta, constituye el grupo alemán *Fotoform* y su propuesta de fotografía subjetiva, hasta el momento se han desarrollado pocos estudios específicos sobre este grupo¹⁹ y sólo algunos en relación con emprendimientos de fotógrafos en otras latitudes, como en Bélgica y Brasil.²⁰ En correspondencia con estas agrupaciones, se consideraron dos tesis de doctorado, posteriormente publicadas,

¹⁸ GRECCO, P. M. (2016). *A fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)*. (Tesis de Doctorado en Historia). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Brasil y CASTRO PORTO, M. T. (2018). *Confrontos e paralelos: O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942 -1959)*. (Tesis de posgrado en Estética e Historia del Arte). Universidad de San Pablo.

¹⁹ Entre ellos debemos destacar “Subjektive fotografie and the existentialist ethic” (1988) de James R. Hugunin y la tesis de Doctorado *Otto Steinert und sein fotografisches Werk. Fotografie im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne [Otto Steinert y su trabajo fotográfico. Fotografía como área de tensión entre tradición y modernidad]* (2001) de Ulrike Herrmann.

²⁰ BERGHMANS, T. (2011). Images Inventées in Brussels and The Hague: The emergence of photography as an art form in Belgium, 1950-1965, [“Imágenes Inventadas en Bruselas y La Haya: el surgimiento de la fotografía como una forma de arte en Bélgica, 1950-1965”], *Depth of Field*, vol.1, nº1 y VALENTIN, A. (2016) Light and Form: Brazilian and German Photography in the 1950s” [“Luz y forma: fotografía brasileña y alemana en la década de 1950”], *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, Alemania.

sobre *Tio fotografer* de Suecia y *Afal* de España²¹ y, por su relación con el período, se revisó la investigación de Erica Viganò sobre neorrealismo italiano en fotografía.²²

En contraste con lo antes dicho, sí se cuenta a cambio con una bibliografía desplegada sobre uno de los eventos exhibitivos más relevantes de la década: la exposición fotográfica *The Family of Man*, inaugurada en el MoMA en 1955. En general, los diversos aportes existentes problematizan aspectos materiales e ideológicos tanto de esta paradigmática muestra y de las fotografías participantes en ella, como del rol desempeñado por el Departamento de Fotografía del museo, su curador Edward Steichen y otras exposiciones por él organizadas.²³ Por supuesto convergen en este punto, otros abordajes teóricos sobre aspectos específicos que atraviesan la fotografía de este período, entre los cuales se consideran especialmente *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (2007) de Jean-François Chevrier, *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (2008) de Jorge Ribalta y *El eje del mundo. Fotografía y nación* (2009) de Blake Stimson.

Como conclusión a este apartado, aún a pesar de haber existido una cantidad considerable de agrupaciones y de vínculos diversos entre ellas, estos aspectos fueron escasamente transitados por la crítica y por la historiografía. Es por ello que, través del estudio de los principales procesos que atravesaron la fotografía durante la década del cincuenta, de otros grupos de fotógrafos que coexistieron durante ese lapso y, principalmente, de *La Carpeta de los Diez* misma, esta tesis propone una lectura transversal que actualiza los debates trazados y ofrece otros planteos que permiten repensar desde otro lugar esta particular década de la historia de la fotografía.

21 TELLGREN, A. (1997). Tio fotografer. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv. [Diez fotógrafos. Fotografía sueca durante la década de 1950 desde una perspectiva internacional]. Estocolmo: Stål y TERRÉ ALONSO, L. (2006). Historia del Grupo Fotográfico Afal: 1956/1963. Madrid: PhotoVision. Sobre el caso español se han desarrollado otros trabajos posteriores, en particular Jorge Ribalta escribió el artículo “Afal como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española”, un análisis publicado en prensa en 2007 e incluido en su libro *El espacio público de la fotografía. Ensayos y entrevistas* (2018); y María Peralta Barrios presentó en 2018 el trabajo “El grupo Afal. Un conjunto de individualidades”.

22 VIGANÒ, E. (2007) *NeoRealismo. La nueva imagen de Italia 1936-1960*. Madrid: La Fábrica.

23 Entre ellos destaco los artículos de Roland Barthes, Margaret Mead y Jorge Ribalta incluidos en *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda*, de Prensa a *The Family of Man, 1928-1955* (2009) junto a los artículos PHILLIPS, C. (1997) *El tribunal de la fotografía*. En Picazo, G. y Ribalta, J. (Ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 59-98). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y PHILLIPS, C. (2002) *La fotografía en el banquillo de los acusados*. Luna Córnea núm. 23, 110-129 CONACULTA: México D.F.

Organización de la tesis

Esta tesis está organizada en seis capítulos, conclusiones finales y un anexo que incluye las biografías de cada uno de los fotógrafos que formó parte del grupo por un lado y, por otro, un cuadro con las imágenes que pudieron ser identificadas como participantes en las seis exposiciones de *La Carpeta de los Diez*. Cada capítulo aborda diferentes aspectos del grupo estudiado y de su contexto de actuación, pero en su conjunto todos dialogan entre sí, enlazando las referencias e informaciones necesarias en tanto avanza la lectura de la investigación.

El **primer capítulo** está dedicado a presentar discusiones que conforman el marco teórico y conceptual. A partir de él se estructuró el análisis de esta tesis, con aportes de la historia y de la filosofía del arte, de la sociología de la cultura y de los estudios culturales y que confluyen sustentando ciertas teorías y estudios sobre lo fotográfico. El **capítulo dos**, “*La Carpeta de los Diez*, contexto de surgimiento y conformación del grupo”, presenta al grupo que es objeto de estudio de esta tesis y su metodología general de funcionamiento, ahondando y dando luz a los posibles motivos para su conformación. Asimismo, se presentan los fotógrafos que integraron el grupo y se establecen vínculos entre sus trayectorias de vida, laborales y artísticas. Por último, y a través de una reconstrucción analítica del período y de sus procesos culturales, este capítulo reconstruye la trama cultural en la que se insertó *La Carpeta de los Diez*.

Para profundizar en la historicidad específica del campo fotográfico abordado, el **capítulo tercero** da cuenta y problematiza las principales características del medio fotográfico durante la década del cincuenta en la que se enmarca el establecimiento de *La Carpeta*. Y lo hace en tanto constitución sincrónica con las diversas agrupaciones fotográficas surgidas con el fin de la Segunda Guerra Mundial y que mantienen en común el haber trascendido su espíritu de grupo para conformarse como espacios culturales de producción y presentación de fotografías, diferenciándose de los fotoclubes y de las instituciones estrictamente profesionales en el sentido comercial. Estos grupos fueron analizados a través de la tensión vigente entonces que alternaba entre fotografía subjetiva y humanista y que determinará este período de análisis.

El **capítulo cuarto**, “*Carpetas y exposiciones de fotografías de La Carpeta de los Diez*”, se centra específicamente en el análisis de la circulación interna y externa de las fotografías participantes de *La Carpeta de los Diez*. En una primera sección, se aborda la modalidad de trabajo de carpetas con fotografías y los comentarios críticos

que caracterizaron al grupo, complementando además con el análisis de algunos ejemplos fotográficos de la única autora que atesoró este material. También se presentan en este apartado las seis exposiciones de *La Carpeta de los Diez* realizadas en Buenos Aires entre 1953 y 1959, se recompone a través de ellas la manera particular de trabajo autogestionado junto con las principales características de sus muestras, abordando y revelando su metodología de montaje y las formas de presentación de las fotos en cada una. Esta faceta permite indagar en la relación de estas exposiciones con los estilos, modos de trabajo y de exhibición de otros espacios fotográficos contemporáneos al grupo, como los fotoclubes, las exposiciones locales de otros fotógrafos y otras muestras en el extranjero.

El **capítulo quinto**, “Modernidad fotográfica en *La Carpeta de los Diez*”, se centra en las fotografías presentadas por los integrantes del grupo en sus exposiciones. A través de ellas se analizan los distintos recursos desplegados en sus imágenes que dan cuenta de la modernidad en la fotografía argentina, como la noción de autor desplegada en ciertos trabajos fotográficos de los miembros del grupo, los recursos temáticos y los técnicos utilizados como así también qué formas tomaron las corrientes subjetivas y humanísticas en su producción.

Por último, en el **capítulo sexto**, “*La Carpeta de los Diez* en el contexto latinoamericano y argentino de la red de instituciones fotográficas y revistas especializadas”, se presentan y analizan instituciones fotográficas locales sincrónicas al surgimiento del grupo, con especial atención en los vínculos que se establecieron entre estas entidades y los miembros de *La Carpeta*. Asimismo, se indaga sobre los medios gráficos especializados en fotografía en Argentina y la prensa en general según su relación con los integrantes del grupo y cómo revelaron al público las acciones llevadas a cabo por él. Complementando el análisis de la trama de relaciones establecidas por el grupo, también se integran en este apartado los vínculos que *La Carpeta de los Diez* estableció con el Foto Cine Clube Bandeirante de Brasil y las colaboraciones que diversos integrantes de la agrupación establecieron con otros grupos artísticos locales contemporáneos a ellos.

CAPÍTULO 1: Marco teórico y conceptual

El análisis desarrollado en esta tesis ha privilegiado un modo de comprensión anclado en la historia social y cultural del arte y en las ciencias sociales, lo hace desde un abordaje transdisciplinario que reúne cuestiones de ámbitos diversos como lo son la sociología de la cultura, la historia y filosofía del arte y los estudios culturales, que confluyen enfatizando ciertas teorías y estudios sobre lo fotográfico.

1.1. Algunas definiciones sobre fotografía

Existe una amplia variedad de términos y conceptos para referirnos a todo lo que rodea e involucra a las imágenes generadas por la acción directa de la luz: lo fotográfico, las prácticas fotográficas, el medio fotográfico, las fotografías en plural o la fotografía a secas, entre otros. Esta multiplicidad ilustra cómo aquello que determina a la fotografía es justamente su complejidad. Ya pasaron 180 años de su renombrada presentación en sociedad en Francia (sin mencionar las búsquedas que tuvieron lugar en otras partes del mundo) y todavía se debate cuáles son sus premisas básicas sin llegar a acuerdos ampliamente sostenidos. Continuamos preguntándonos cuáles son sus características distintivas, cuál es su grado de conexión con la realidad y su relación con el arte, cuáles son sus alcances y sus usos, entre otros aspectos que aún no cuentan con una respuesta acordada.

A pesar de que han sido escritas demasiadas páginas en relación con el medio, en consonancia con este desacuerdo general, aún no se afirma un área específica para su estudio. Lo que podríamos denominar como “estudios fotográficos” se caracteriza por un grupo ecléctico de escritos sin linaje propio, primos lejanos de la historia del arte, de los estudios culturales, de los estudios literarios, de la comunicación o de la historia. Esta mezcla académica, a la que todos sumamos bocados desde nuestras formaciones previas, no hizo más que desarrollar no solo al análisis del medio en sí –que continúa debatiendo una y otra vez los mismos temas–, sino también a la confusión y desacuerdo reinante. Más leemos al respecto, más podemos reafirmar que avanzamos poco en definiciones específicas del medio, probablemente porque cada autor busca saldar las mismas discusiones una y otra vez. Simultáneamente, en sus casi dos siglos de existencia, la fotografía no hizo más que complejizarse de manera exponencial como medio, como imagen, como técnica, como medio de comunicación, como arte y como tecnología, por nombrar sólo alguna de las múltiples facetas que la componen.

De esta manera, al hablar de fotografía hacemos alusión a un término de amplio espectro que abarca una multiplicidad de procesos, de prácticas, de ámbitos y de dinámicas que le son en parte exclusivas, pero que también son compartidas con otras esferas sociales y artísticas. Considero que en esta amplitud y superposición de sentidos y usos radica su singularidad.

Durante las últimas décadas, los estudios sobre la fotografía y todos los campos de acción y referencia que la circundan, se han profundizado y diversificado. Si el medio ya era lo suficientemente sofisticado en su fase analógica, el advenimiento de la fotografía digital y su hiper-masificación durante el siglo XXI a través de los múltiples dispositivos cotidianos que generan fotos junto con la propagación de las pantallas, no han hecho más que profundizar su complejidad. Escribir sobre lo fotográfico ya bien entrado el segundo milenio supone, indefectiblemente, mirar con otros ojos tanto al medio en sí mismo como a su historia. Como afirma Moxey (2016), trabajar en el área de la historia es trabajar en dos tiempos: si bien nuestro conocimiento del pasado ilumina el presente, el presente ilumina al pasado con nueva luz. Desde un punto de vista teórico, a medida que el lugar de la fotografía en el seno del ámbito estético, artístico y social se ha extendido y diferenciado, los estudios académicos –ligados tanto a la teoría sobre el medio como a la reflexión de su historia– han evolucionando y se han ido renovando.

Para entender cómo se ha dado este cambio y presentar ciertas ideas y autores que se utilizarán en el análisis de esta tesis, realizaré un repaso por algunas de las más destacadas corrientes de pensamiento, a las cuales organicé en tres fases o conjuntos de teorías contestatarias. Primero, un corpus de trabajos surgidos durante la década del '80 que abordaron a la fotografía desde los estudios semióticos a partir de la teoría del *index* en pos de búsquedas ontológicas del medio. Luego, una serie de autores que desde finales de los '90 rechazaron el análisis semiótico, argumentando que dependía de un modelo acotado e insuficiente para entender otros aspectos inherentes al medio y propusieron abordajes teóricos específicos para la fotografía reivindicando sus particularidades técnicas. Por último, a partir del nuevo milenio, con el establecimiento definitivo de los estudios visuales anglosajones, se incorporaron otras herramientas de análisis que también serán utilizadas para cuestionar y poner en jaque concepciones reduccionistas e instrumentales previas.

A lo largo del siglo XX se desarrollaron ciertos trabajos relativos al ámbito de la fotografía que propusieron diferentes aproximaciones, como los canónicos escritos de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936); “La ontología de la fotografía” (1945) de André Bazin; “El mensaje fotográfico” (1961) y “Retórica de la imagen” (1964) de Roland Barthes; a ellos se suman investigaciones sociológicas y ensayos extensos como *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1965) de Pierre Bourdieu, *Modos de ver* de John Berger (1972), *La fotografía como documento social* (1974) de Gisèle Freund, *Sobre la fotografía* (1977) de Susan Sontag y *Ensayos sobre fotografía* (1978) de Raúl Beceyro.

Sin embargo, recién durante los años ochenta, luego del afianzamiento de un comercio especializado en torno de las fotografías como objeto artístico, surgieron una serie de publicaciones académicas signadas por la efervescencia de teorías ontológicas de la fotografía como imagen-huella. Este ciclo se inicia con *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980) de Barthes, publicación que daría comienzo a un período de instauración de la fotografía como objeto teórico a través de un movimiento de reflexión en torno a la noción de “lo fotográfico”. Si bien la cronología de trabajos sobre teoría fotográfica publicados durante esta década conforma un extenso listado, interesa destacar a los fines de este estudio *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1983) de Philippe Dubois, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* (1987) de Jean-Marie Schaeffer, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (1988) de John Tagg y *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990) de Rosalind Krauss.²⁴ Las propuestas desarrolladas durante este período intentaron definir la especificidad de la imagen fotográfica a

²⁴ Es necesario mencionar que casi todos los autores nombrados publicaron sus trabajos en Francia, salvo Benjamin que publicó sus escritos en seminarios de Alemania, en tanto Sontag y Tagg publicaron sus libros en Estados Unidos y Beceyro los hizo en México.

través de la noción de dispositivo²⁵ así como del planteo del carácter indicial de la fotografía, retomando la noción de índice (o *índex*, y consecuentemente también las de ícono y símbolo) desarrollada por el semiólogo Charles Peirce, según la cual la fotografía entendida como índice sería un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de causalidad.

En el inicio de este ciclo de búsqueda ontológica, Barthes ([1980], 2008) acuñó su famosa fórmula del “esto ha sido”, ligando a las fotografías de manera lineal con los referentes fotografiados mediante una conexión material directa y sentando las bases de lo que sería el “noema”²⁶ del medio para las propuestas siguientes. En efecto, la premisa de que la imagen resultante es una huella de lo que representa la encontraremos tanto en Barthes ([1980], 2008) como en Dubois ([1983], 1986), Schaeffer ([1987], 1990) y Krauss ([1990], 2002), aunque cada uno de estos autores realizó aportes complejizando esta idea primaria. Específicamente Dubois ([1983], 1986) es quien incorpora los postulados de Peirce y enumera tres posiciones epistemológicas según cómo se habría pensado la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica: un primer momento concibió a la fotografía como un espejo literal de lo real (el orden del ícono, representación por semejanza); luego como una transformación de lo real a través de la comprensión de la fotografía como operación de codificación de las apariencias (el orden del símbolo, representación por convención general); finalmente, una tercera etapa que entiende a la fotografía como una traza o vestigio de *una* realidad (el orden del índice, representación por contigüidad física del signo con su referente), en el cual se incluye

²⁵ La noción de dispositivo había comenzado a utilizarse a mediados de los años setenta como objeto teórico y operador analítico tanto en estudios cinematográficos como en estudios sociales, principalmente desde el área de la historia y la filosofía para indagaciones sobre las sociedades disciplinarias, como la prisión, el hospital, la escuela y otras instituciones. Algunos de los principales referentes en torno a este concepto son Michel Foucault, Gilles Deleuze y Giorgio Agamben. La idea de dispositivo apunta a la red que se establece entre los discursos, instituciones, medidas, enunciados y normas. Para el ámbito específico de la imagen, Jaques Aumont (1992) define dispositivo como “lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico. (...) este contexto simbólico es también, necesariamente, un contexto social, puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las condiciones materiales de las formaciones sociales que los engendran. Así, el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivos fuera de la historia” (p. 202).

²⁶ Término utilizado por Barthes ([1980], 2008) para proponer una esencia del medio. “Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa ha ya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. (...) El nombre del noema de la Fotografía será pues: «*Esto ha sido*»” (p. 121).

el autor. Sin embargo, Dubois ([1983], 1986) reconoce que el principio de la huella sólo indica un momento determinado en el conjunto del proceso fotográfico, localizado en el instante de la exposición propiamente dicha, considerado como “puro acto-huella”. Antes y después, durante la preparación de la toma y durante la circulación de la foto, hay “gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas” (p. 49).

La discusión entre fotografía y realidad no sólo es extensa, sino que entre los autores de este primer período existen divergencias. Por ejemplo, Tagg ([1988], 2005) discute directamente con Barthes al sostener desde la primera página de su libro que la naturaleza indicial de la fotografía (el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo) es enormemente compleja e irreversible al mismo tiempo que no puede garantizar nada en el ámbito del significado, contrariamente a lo que afirmara el “realismo fotográfico retrospectivo” (p. 7) de Barthes que no puede ver más allá de una primera capa superficial de sentido lineal. Para el autor inglés lo que establece el vínculo entre imagen y realidad “es un proceso técnico, cultural e histórico en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles” (p. 9). Si bien Tagg critica a Barthes por su concepción acotada de la fotografía, también basa su análisis en la semiótica, pensando a las fotos como objetos inmersos en un sistema discursivo y portadoras de significados específicos.

Por otra parte, Krauss ([1990], 2002) plantea un abordaje de lo que define como “lo fotográfico”, para tratar a la fotografía no como objeto de investigación, sino como objeto teórico (p. 14). En este sentido, afirma que las condiciones semióticas propias de la fotografía, entendida como índice en tanto huella fotoquímica que sólo puede llevarse a cabo en virtud de un vínculo inicial con un referente material, se distinguen de forma fundamental de aquellas usadas en otros modos de producción de imagen entendidos como íconos (específicamente en la pintura). Krauss también adopta la teoría de Peirce para aplicarla al análisis que realiza sobre fotografía y surrealismo, por momentos de una manera demasiado reduccionista. La autora afirma que las fotografías no son nuevas interpretaciones de la realidad, sino que este tipo de imágenes destaca la naturaleza misma como modo de representación (p.124) que se

pone en evidencia por medio del encuadre fotográfico. De esta manera, suscribe a la corriente barthesiana que entiende a la fotografía como un registro directo de lo que ha sido. Asimismo, otorga la mayor parte del mérito al aparato fotográfico (p.127), diluyendo la figura del autor y reduciendo a la mínima expresión cualquier tipo de idea previa o búsqueda realizada a través del medio fotográfico.

Este período se caracterizó también por sostener la idea generalizada de que no era posible estudiar la fotografía en sí misma debido a sus características diversas. La mayor parte de estos autores evita profundizar en los aspectos técnicos específicos del medio y menosprecia, o incluso niega, algunos de los componentes fundamentales del sistema que conforma una foto. Por ejemplo, al concentrarse exhaustivamente sólo en lo representado, Barthes minimiza en todo su análisis tanto al rol del fotógrafo y sus intenciones como también a los espectadores, quienes podrían ver en las fotos sólo lo que es aparente, lo que lo real deja en evidencia (Beceyro, 2014, p. 110). No sólo ello, sino que en relación a las fotos en sí mismas sostiene “no puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada (...) es llana en todos los sentidos del término” (p. 160). De esta manera, Barthes afirma que cada foto queda atrapada en su propia trampa, ya que no se puede ahondar en ella debido a su “fuerza de evidencia”, explicándolo de la siguiente manera:

“tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constando que *esto ha sido* (...) pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto” (Barthes, [1980], 2008, p. 161).

Sin intención del autor, sin posibilidad de horadar en lo que una foto nos muestra, sin poder ver más allá de la capa superficial de lo real representado, la fotografía según Barthes queda reducida a una imagen sentimental, posible de ser activada sólo por el

recuerdo.²⁷ Batchen ([1997], 2004) también afirma que algunos de los autores de este período utilizaron a la fotografía como excusa –o medio– para desplegar análisis direccionados según sus áreas de formación específica y sus intereses. Uno de ellos es Tagg ([1988], 2005), quien afirma tajantemente que la fotografía carece de identidad y que su historia no tiene unidad, por lo cual determina que lo único posible de estudiar son los espacios institucionales que la utilizan y la condicionan, ya que “su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento” (p. 85). A partir de esta idea, despliega el análisis del cual será objeto su libro: el uso de la fotografía por diversos aparatos del Estado, retomando aportes de Michel Foucault y Louis Althusser. Para el autor, una fotografía es capaz de asumir un significado y ejercer un efecto a través de determinadas prácticas e instituciones que posibilitan que las fotografías puedan provocar “fantasía” (p. 11). En este sentido, la codificación y decodificación de fotografías, asegura Tagg, es producto del trabajo de individuos históricos concretos en contextos sociales e institucionales específicos.

Otra situación similar ocurre con Krauss ([1990], 2002), quien se ampara en postulados propios de las artes visuales para realizar su análisis crítico e histórico, en el cual la fotografía como medio es sucesivamente denostado. La autora sostiene que es profundamente problemática la transferencia del discurso crítico del arte hacia la fotografía, y que debido a ello no es posible pensar una historia de la o sobre la fotografía al igual que una historia del arte. A partir de esta premisa propone utilizar a la fotografía como instrumento de un calibrado teórico mediante el concepto de “lo fotográfico”, a la vez que asevera que no es posible reflexionar directamente *sobre* la

²⁷ Existen numerosos análisis y lecturas críticas sobre la obra de Barthes en relación a la fotografía y particularmente sobre *La cámara lúcida*. Destaco la discusión y el intercambio, por su relevancia a nivel regional, que el cineasta y teórico argentino Raúl Beceyro mantuvo con el autor francés entre 1978 y 1980. En su libro *Ensayos sobre fotografía* (1978) Beceyro realiza una crítica a los trabajos “El mensaje fotográfico” (1961) y “Retórica de la imagen” (1964) de Barthes, quien le responde y lo cita en *La cámara lúcida* (1980). Esta conversación se prolonga a través de un breve intercambio de correspondencia, interrumpido por la sorpresiva muerte de Barthes a pocos días de la publicación de este libro. Años después, Beceyro publica una nueva edición de *Ensayos sobre fotografía* (2003) con un capítulo extra de comentario sobre el último libro de Barthes, que luego es prolongado en una edición posterior del 2014. El listado de publicaciones internacionales a propósito de *La cámara lúcida* es extenso, entre ellas destaco *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida* (2009) editado por Geoffrey Batchen, el cual reúne escritos críticos sobre diversos aspectos de la última obra de Barthes de importantes teóricos como Batchen, Krauss, Victor Burgin, Michael Fried y un relevante capítulo sobre el amor en esta obra de Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca.

fotografía, sino que sólo es viable pensarla “por el medio indirecto de una teoría de las *desviaciones*” (p. 17).

Si bien el “esto ha sido” y la teoría del índice tuvieron una fuerte recepción, durante las décadas siguientes diversos autores rechazaron el análisis semiótico de los ’80 argumentando que dependía de un modelo lingüístico acotado y que resultaba insuficiente para entender otros aspectos inherentes a la fotografía. A su vez, propusieron abordajes teóricos netamente fotográficos, reivindicando las particularidades técnicas del medio, muchas veces obviadas o negadas por las búsquedas ontológicas. Algunos de los autores que podemos incluir dentro de estas propuestas son los teóricos franceses François Soulages, particularmente con su libro *Estética de la fotografía* (1998), André Rouillé a través de la publicación de *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo* (2005) y Michel Frizot con *El imaginario fotográfico* (2009). Cada uno de ellos enunció su distanciamiento respecto de las ideas previamente enumeradas, a la vez que propusieron sus propias teorías y conceptos para definir las particularidades específicas de la fotografía, como la noción de “fotograficidad” de Soulages ([1998], 2005), las “múltiples visibilidades de lo fotográfico” de Rouillé ([2005], 2017) y “régimen fotográfico” e “imaginario fotográfico” de Frizot (2009).

Con respecto a los postulados barthesianos, Soulages ([1998], 2005) pone en relevancia las particularidades técnicas del medio al sostener que la fotografía se distancia de la reproducción literal de la realidad tanto antes de la toma (ya que toda foto puede ser una puesta en escena y/o posada) como después (ya que las etapas de revelado y copiado son creativas y potencialmente inacabables), por lo cual afirma que la doctrina del “eso fue” resulta casi mitológica (p. 32). A través de una búsqueda técnico-filosófica, propone el concepto de *fotograficidad* para pensar lo específico de la fotografía, que, lejos de encontrarse en la reproducción mecánica de la realidad, radica en la articulación entre lo irreversible del momento de la toma y lo inacabable del trabajo que se puede realizar sobre el negativo (p.133). Este juego entre lo irreversible y lo inacabable, inherente a las características técnicas de la fotografía, es lo que la particulariza como medio con cualidades propias (p. 147).

Por su parte, Rouillé ([2005], 2017) sostiene que la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural, distanciándose de la definición ontológica para concebirla, en cambio, como una técnica en continuo

proceso de transformación que adopta una multiplicidad de funciones y formas a lo largo de su historia. En efecto, el autor propone una crítica explícita a la fotografía como referencia, es decir, a la “monocultura del índice” con su noción realista de la fotografía sin código de Barthes y Dubois. Para él, la fotografía no sólo reproduce, sino que produce la realidad social de modo performativo mediante un proceso combinado de registro y de transformación que denominará como *real fotográfico*. Rouillé busca liberar a la fotografía de la representación y la imitación a través de la propuesta de las *múltiples visibilidades de lo fotográfico*, a partir del cual lo visible resulta un material maleable a voluntad. Fotografíar consiste entonces en “actualizar problemas, en hacer visibles aquí y ahora los flujos, efectos, sensaciones (...) ahora lo visible es aquello que surge al término del proceso fotográfico” (pp. 594-595).

En concordancia con esta idea, Frizot (2009) sostiene que no basta un principio general –como la causalidad del índice– para dar cuenta de la riqueza, complejidad y variedad de todas las manifestaciones de la fotografía.²⁸ En sintonía con Rouillé propone que no debemos entender a las fotografías como analogías de nuestra propia percepción, sino como “propuestas singulares e inéditas que (...) revelan lo que ignoramos (y a veces ni procuramos ver) y al mismo tiempo lo que podemos ver, presentándolo bajo una nueva forma” (p. 14). De esta manera, la fotografía siempre remite a “otra cosa” distinta de lo que llamamos realidad. Asimismo, establece que la fase semiótica dejó de lado la especificidad del proceso técnico que conlleva generar una foto por considerarlo un simple principio repetitivo. Por el contrario, para este autor el proceso técnico de crear una fotografía es un acto específico y reflexivo en donde el operador tiene un rol central. Para pensar las implicancias de este proceder técnico, Frizot propone una teoría del *régimen fotográfico* que permita abordar a este modo reproductivo sin equivalentes (p. 258) que produjo, por sus diferencias con la norma pictórica, varias rupturas y desplazamientos en relación con los modos de elaboración de imágenes. Este concepto se articula con el de *imaginario fotográfico*, construido a través de la historia de la fotografía y de una variedad de prácticas, a través de “la

²⁸ La crítica de Frizot (2009) a la teoría del índice es tajante, al respecto afirma “debo confesar que nunca entendí cómo unas cuantas ideas tomadas de Peirce, no particularmente relevantes dentro de su obra y sin que poseyeran ninguna relación con la fotografía, podían aportar algo determinante en el campo de la foto. Aún me pregunto cómo pudo pensarse que una “definición” tan simplista e “indefinida” como la del índice pudiera parecer pertinente para manifestar la distancia que mantiene la fotografía respecto a otros tipos de representaciones, es decir, en relación a diferentes sistemas de signos que se ocupan de otras imágenes” (p. 62).

integración mental de nuevas formas de presentación que, partiendo de una determinada técnica, favorecen una relación individual con el mundo” (p. 17).

Tal como afirman los últimos tres autores citados, junto con otros, se sostendrá en esta tesis que la supuesta objetividad de la fotografía es una ilusión, ya que la complejidad del dispositivo y del proceso fotográfico permite tomar conciencia del hecho de que cualquier toma fotográfica siempre es resultado de un conjunto de decisiones que determinará el fotógrafo. Toda fotografía debe concebirse como un acto de interpretación, incluso en los contextos más documentales, en donde se intenta construir efectos de realidad en el espectador. De esta manera, puede decirse que todo acto fotográfico es una construcción, una interpretación – entre otras muchas posibles– de la realidad que nos rodea.

Por otra parte, existe otro conjunto de autores concentrados en Estados Unidos, y que también serán retomados a lo largo de este trabajo, que conforman lo que Batchen ([1997], 2004) caracteriza como la teoría fotográfica posmoderna. La mayoría de ellos estuvieron nucleados alrededor de la publicación *October*, editada por Rosalind Krauss, desarrollando trabajos en oposición declarada al formalismo tardomoderno norteamericano por considerarlo “intelectualmente estéril y políticamente conservador” (p.19). Entre estos autores se ubican Martha Rosler (2001, 2004, 2007), Allan Sekula (1997, 2003, 2004), Victor Burgin (1997, 2004), Christopher Phillips (1997, 2002) y Jeff Wall (1997), quienes, en mayor o menos medida, combinan en sus biografías diversas facetas como artistas, ensayistas, historiadores y docentes. Para Ribalta (2018) la superposición de actividades no es casual, estos artistas teóricos tienen el objetivo de poner en jaque la idea de autonomía artística, uno de los mitos fundamentales del canon moderno que en el formalismo tardomoderno de Estados Unidos aparece como una estrategia de despolitización del arte a través de su desvinculación con la práctica social, particularmente en el contexto de la Guerra Fría. El punto común de estos autores es su crítica a la representación, puntualmente a un tipo de representación condensada en la *straight photography* [fotografía directa] impulsada desde el MoMA, cuestionando la idea de realismo de la fotografía para poner en evidencia su carácter ficticio y las estrategias de poder implícitas en ella. Sus estudios buscan constatar los mecanismos culturales implicados en la elaboración, circulación y recepción de las imágenes fotográficas a través de una comprensión de

la condición culturalmente construida de la veracidad fotográfica, especialmente para las imágenes más ligadas a una tradición documental.²⁹

Por último, también interesa retomar a los fines de esta tesis una serie de autores quienes desde los estudios visuales repensaron al rol de la fotografía, mirando más allá de las definiciones tanto técnicas como ontológicas, para profundizar sobre su rol en la historia y en la sociedad. Los estudios visuales conforman un área de estudio surgida a mediados de los años noventa en el ámbito anglosajón como un proyecto interdisciplinario, cuyo objeto de estudio es la cultura visual. Esta corriente, con una fuerte rama inglesa y estadounidense y otra alemana, se concentra en la importancia de la imagen para con las sociedades contemporáneas y su relación con quien las mira, atendiendo los modos en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones. Sus líneas de análisis suponen que las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, creándonos una serie de referentes de todo aquello que nos rodea. Según establece Moxey (2016), los estudios visuales anglosajones han tendido a estar dominados por un paradigma interpretativo según el cual la imagen es concebida como una representación, entendiéndola como una construcción visual que traiciona la agenda ideológica de su productor y cuyo contenido es susceptible de manipulación por sus receptores. Así, la cultura visual se encuentra en cambio constante, con un carácter provisional y variable que va adaptándose a épocas y circunstancias. Los principales autores de los estudios visuales incluyeron en sus análisis a la fotografía como elemento clave para entender cómo opera la cultura visual y considero que sus postulados aportan herramientas útiles para pensar a lo largo de esta tesis el pasado – y consecuentemente el presente– del medio fotográfico.

En los comienzos de esta corriente de estudio W. J. T. Mitchell ([1994], 2009) acuñó el concepto de “giro pictorial” en respuesta al anterior “giro lingüístico” de mediados del siglo XX y lo definió como “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (p. 23). Con la proposición del giro pictorial se pone en evidencia el cambio de concepción que había comenzado a tener lugar con relación a todo tipo de imágenes, más allá de las artes canónicas. En efecto, este proceso se

²⁹ Estos autores fueron todos traducidos al español y publicados en libros de la colección editorial española Gustavo Gili, dirigida justamente por el crítico, curador y fotógrafo Jorge Ribalta.

cimenta sobre lo que Martin Jay ([1993], 2007) denominó “crisis del ocularcentrismo” del siglo XX, que, entre otras cosas, volvió relativa la verdad indiscutible de la evidencia fotográfica a partir de la pérdida de la fe en la epistemología objetivista.³⁰

Sin embargo, si bien Mitchell acusa de reductor al análisis semiótico de las imágenes, en su “teoría de la imagen” todavía sostiene que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí, por lo cual propone una investigación de la interacción entre las representaciones visuales y verbales en la literatura y en las artes visuales. De hecho, en el capítulo que dedica específicamente a la fotografía realiza un análisis sobre el formato del “ensayo fotográfico” que le permite abordar series fotográficas lo más literariamente posible para llegar a conclusiones ambiguas como que “la fotografía es un lenguaje y no lo es; también el lenguaje es y no es una «fotografía»” (p. 245). No obstante, autores posteriores tomaron partido por las imágenes como entidades con lógicas propias, independientes de las normas de lo textual. Tal es el caso de Nicholas Mirzoeff ([1999], 2003), quien propone que la fotografía creó una nueva relación, totalmente moderna, con el espacio y con el tiempo del pasado, transformando la memoria humana en un archivo visual. La posibilidad de captación del pasado por parte de la fotografía de un modo que parecía incuestionable modificó la percepción humana y la experiencia pasó a comprenderse como una imagen. Así, el mundo fotografiado se convirtió en un archivo de imágenes que permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas prececeras.

Otro de los autores principales dentro de los estudios visuales que también reflexionó sobre el medio fotográfico es el historiador del arte alemán Hans Belting, quien en *Antropología de la imagen* ([2002], 2012) propone pensar una definición de la imagen desde la tríada imagen-medio-cuerpo. Belting considera nuestro cuerpo como verdadero lugar de las imágenes, ya que es en él donde éstas reciben un sentido vivo y un significado. Esta idea se basa en la premisa de la existencia de imágenes por un lado y de medios portadores por otro. Ambas instancias se relacionan de manera compleja, ya que la imagen, al no poseer un medio portador físico determinado, requiere siempre de un medio para presentarse y re-presentarse. Las imágenes,

³⁰ Jay define al “ocularcentrismo” como una despiadada crítica al dominio de la visión en la cultura occidental llevada adelante especialmente por una gran diversidad de pensadores franceses del siglo XX, entre los cuales incluye la relación establecida por Barthes entre fotografía y muerte. Ver Jay, M. ([1993], 2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

entonces, son intermediales porque transitan entre los medios históricos que fueron inventados para que ellas se representen; son nómadas de los medios (p. 265). La intermedialidad se aplica especialmente en la fotografía, para la cual Belting propone el concepto de *imagen fotográfica*, ubicada entre el momento de la toma fotográfica y de la producción de su copia material. Esta idea de imagen que cambia de medio –y con él muchas veces modifica algunas características de su apariencia– será retomada a lo largo de la tesis para entender cómo una misma foto puede encarnar en diversos soportes y circulaciones.

Por otro lado, Belting (2012) afirma que si bien el medio fotográfico supo ser “el *vera icon* de la Modernidad”, la imaginación dejó de preocuparse por la verdad del exterior que supuestamente la fotografía era capaz de representar con exactitud. Las fotos ya no enseñan cómo es el mundo, sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos (p. 266), lo cual se combina con el hecho de que las miradas de dos espectadores ante la misma foto divergen en la misma medida en que divergen sus recuerdos y vivencias (p. 269). Es decir, una foto nunca hace referencia a una copia exacta de la realidad, ni tampoco será mirada por dos personas de la misma manera. Para el autor, representamos el mundo mediante imágenes de nuestra propia imaginación, por lo cual las imágenes que una foto contiene son lo que denomina “imágenes simbólicas de la imaginación”. Este procedimiento es explicado al afirmar que “al coleccionarlas, al intercambiarlas o al valorarlas como símbolos del recuerdo las fotografías se presentan como muestras antropológicas, similares a los afanes del pasado por pretender hacer inteligible el mundo, con la creencia de que se apropiaban de él en la imagen” (p. 264).

A partir de la instauración masiva de la fotografía digital, muchos autores sostienen que con la llegada de los medios digitales y las imágenes de mapa de bits la fotografía ha muerto (Mitchell, 1992; Mirzoeff, 2003, Rouillé, [2005], 2017). La mayoría de ellos coincide en que esta muerte radica en la pérdida absoluta de relación causal con el referente, ya que con los programas de post-producción sería posible crear imágenes sin la necesidad de que lo que allí esté representado haya existido alguna vez. Por ejemplo, Mirzoeff (2003) afirma tajantemente que “la fotografía ya no es un referente de la realidad” (p. 131). Sin embargo, tanto la premisa del “esto ha sido” como la de la muerte de la fotografía son falsas por el simple hecho de que ésta siempre tuvo la capacidad de crear imágenes de situaciones que no existen realmente o que la visión

humana no es capaz de ver. Muestra de ello son los fotomontajes hiperrealistas de Henry Peach Robinson y Oscar Gustav Rejlander o las fotografías animistas, entre otros múltiples, básicos y pioneros ejemplos que surgieron desde los inicios mismo del medio.

Como afirma Frizot (2009), la fotografía crea y alberga a su propia realidad, *otra* existencia puramente fotográfica. Es así como en esta tesis y a partir del estudio transversal de *La Carpeta de los Diez* esta posibilidad de creación de realidades fotográficas únicas, nuevas, en imágenes que no reflejan una representación directa de la realidad, podrá leerse como despliegue del trabajo cotidiano a través del uso de diversos procedimientos técnicos como una iluminación diseñada, la realización de fotomontajes, las múltiples exposiciones y los retoques manuales tanto en negativos como en copias. Estos son recursos intrínsecos del medio que todos los fotógrafos utilizan para crear imágenes y que, en el plano de lo real, del “haber sido”, no existen o no se pueden reconocer a simple vista y he allí, nuevamente, una de las singularidades de la fotografía.

1.2. La modernidad, las vanguardias y lo moderno

Al preguntarse por el rol que ocupó *La Carpeta de los Diez* en relación con la modernidad de la fotografía argentina, uno de los términos centrales sobre el cual es necesario sentar ciertos postulados es el de modernidad, entendida como discurso. Esta categoría es sumamente amplia y su estudio atraviesa diferentes niveles: la modernidad en la historia, la modernidad en el arte, la modernidad en la fotografía, la modernidad en Latinoamérica, la modernidad en Argentina, etc. Esta complejidad que conlleva la idea de modernidad es resumida en las cuatro tesis que plantea Jameson (2004) al postular que

“1) No se puede no periodizar; 2) La modernidad no es un concepto sino una categoría narrativa; 3) La única manera de no narrar es el recurso a la subjetividad. Sólo pueden narrarse las situaciones de modernidad; 4) Ninguna “teoría” de la modernidad tiene hoy sentido a menos que pueda aceptar la hipótesis de una ruptura posmoderna con lo moderno” (p. 86).

Con sentido similar, esta tesis también adhiere a lo postulado por Williams (1997), afirmando que el término modernidad es variable y que actúa como una construcción realizada a posteriori de aquel momento histórico al que alude, operando por lo general como una designación referida al pasado que puede contraponerse a “contemporáneo”,

entendido este último término en condición de presente. Las modernidades, entonces, fueron muchas a lo largo de la historia y los debates en torno al término suscitaron diversas posiciones. Puede ser entendida como un proyecto inconcluso guiado por la voluntad emancipadora que se dio a partir del Iluminismo a través de un tratamiento profesionalizado de la tradición cultural (Habermas, 1985), como un proceso múltiple signado por tensiones, conflictos y discontinuidades (Anderson, 1984) o como la oscilación entre progreso y crecimiento, junto con la amenaza de destrucción y de disolución de todo lo conocido (Berman, 1982), entre otros.

Para el ámbito del arte, Habermas (1985) postula que la categoría de moderno posee un contenido diverso que expresa la conciencia de una época relacionada con el pasado y se considera a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo. Para las obras artísticas afirma que la señal distintiva que las determina como modernas es “lo nuevo”, aquello “que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente” (p. 21). De esta manera, lo moderno se configura en una relación directa con la conciencia asumida de una nueva época, aunque retomando postulados y elementos de lo considerado clásico. Como fue especificado previamente, las delimitaciones de un periodo específico para lo moderno siempre son problemáticas, complejidad que en el caso del arte radica en que funciona como un concepto estético y no cronológico. En este sentido, el problema que propone la historia del arte es que el inicio de la modernidad artística está atravesado por la pregunta a cerca de cómo se configuran las vanguardias en cada ámbito local.

Acerca del modernismo como movimiento y momento cultural mucho se ha escrito y debatido. Williams (1997), sostiene que se construyó sobre una determinada versión dominante de lo moderno localizada entre 1890 y 1940, conformándose como un recorte muy selecto que se propone adueñarse de toda la modernidad (p. 52), y Jameson (2004) coincide también en este punto a través de lo que denomina “ideología del modernismo”, constituido en un relato específico que postula la autonomía de la estética como valor supremo. Ambos autores afirman que la ideología del modernismo fue una invención norteamericana que se constituyó como un modelo de interpretación producto de la Guerra Fría, cuando la hegemonía artística se trasladó de Europa hacia Estados Unidos (Guilbaut, 1983).

Por su parte, para Huyssen (2006) la principal dicotomía que rige al modernismo es la de arte elevado y cultura de masas, lo que constituye la “gran división”, ya que el

modernismo se constituyó “a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva” (p. 5). Sin embargo, esta ha demostrado ser una separación elástica que cambia e influye una sobre otra a lo largo de la historia. Para Huyssen, el discurso de la Gran División ha sido dominante en dos períodos, coincidentes con las primeras y las segundas vanguardias: por un lado, durante las últimas décadas del siglo diecinueve y los primeros años del veinte, y luego nuevamente en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Por último, me interesa también sumar la concepción que establece Danto (1999), quien determina que el modernismo no opera igual que otros movimientos artísticos anteriores, sino que

“el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un nuevo tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación” (p.30).

En conclusión, si bien *modernidad* describe las características de una condición histórica que incluye la urbanización, la secularización, el progreso y la mecanización del trabajo, *modernismo* refiere a ciertos movimientos artísticos asociados a la experimentación estética, en particular de mediados de siglo XX.

Debe tenerse en cuenta que, como afirma Habermas (1985), la idea de modernidad va unida íntimamente al desarrollo del arte europeo. A raíz de ello, el cuestionamiento acerca de la modernidad en la fotografía latinoamericana, como en la argentina, puede esconder una pregunta que aspira a replicar un proceso ajeno, dado en otro contexto. Para el ámbito de las artes plásticas latinoamericanas las producciones de vanguardia de la década del ‘20 fueron las que enmarcaron la entrada a una de las formas de modernidad artística, aunque en nuestra región los distintos movimientos de vanguardia tomaron formas diferentes a las propuestas por las vanguardias históricas europeas, operando bajo la particularidad de la búsqueda de un arte moderno pero también nacional.³¹ Giunta (2011) sostiene que la vanguardia en el arte local se impulsó en los inicios del siglo XX a través de la modernización de los lenguajes pictóricos, generando una modernidad que, si bien se dio vinculada a Europa, planteó sus diferencias mediante una “apropiación invertida de las estrategias” (p.301). En sus

³¹ Por ejemplo, para las artes plásticas el muralismo en México, la Antropofagia en Brasil o Emilio Pettoruti y Xul Solar en Argentina.

propias palabras, “la modernidad (...) fue leída como el camino de la autoconciencia constituida por comparación, diferenciación y asimilación” (p.288).

Es así que luego de la Segunda Guerra Mundial surgieron en diferentes puntos del mundo las denominadas segundas vanguardias artísticas o neovanguardias, que retomaron a las vanguardias de principios de siglo, no ya para rechazar y proponer nuevos mecanismos formales y materiales, sino, sobre todo, para proponer una ruptura con el arte moderno y discutir los métodos de producción, promoción y legitimación del sistema del arte.³² Para analizar las neovanguardias en América Latina y desarticular las nociones de centros y periferias, Giunta (2013, 2015) propone la noción de *vanguardias simultáneas* en las que los artistas de esta región, y los de otras partes del mundo, retomaron y reactivaron el capital de estrategias del lenguaje de las vanguardias en función de nuevos contextos temporales, geográficos y culturales. El corte que marcó la guerra implicó un efecto de descentramiento con la articulación de un escenario global en donde se hace visible la reactivación generalizada y simultánea de las estrategias de las vanguardias, dando lugar a un escenario internacional de simultaneidades. Esta situación se caracterizó por ciertas constantes, como la interrupción del viaje ilustrado hacia Europa y la llegada de intelectuales y artistas exiliados, provocando la conformación de mapas regionales con estrechas relaciones entre distintos movimientos mediante múltiples contactos a través de viajes, correspondencias y exposiciones. Sin embargo, los artistas de las segundas vanguardias no se veían a sí mismos como continuadores, sino que “para ellos las vanguardias europeas no eran deudas, sino cajas de herramientas de las que se servían para formular sus propias vanguardias” (Giunta, 2013, p.110). El análisis de las tensiones neovanguardistas propuesto por esta autora permite diluir la idea de que las manifestaciones del arte latinoamericano, o en este caso de la fotografía, fueron periféricas respecto de las norteamericanas o europeas. Por el contrario, a partir de la idea de *simultaneidad histórica* esta formación internacional “retoma, repite, investiga, amplia y reconceptualiza el repertorio de las vanguardias históricas” (Giunta, 2013, p.117) en distintas escenas y en formas simultáneas. En consonancia con ello, esta investigación propone pensar una modernidad fotográfica local

³² Las neovanguardias han suscitado diversas discusiones, algunos de los principales lineamientos se trazan entre *Teoría de la vanguardia* (1974) de Peter Bürger, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (2000) de Benjamin Buchloh y *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (2001) de Hal Foster.

específica, construida por un proceso de complejización e independencia del medio fotográfico con sus propias lógicas y dinámicas, ya que en América Latina los procesos hasta aquí nombrados operaron bajo condiciones específicas, generando respuestas propias.³³

En fotografía en particular, la idea de “fotografía moderna” se constituyó en un término muy general que alude a diferentes manifestaciones fotográficas a lo largo del siglo XX, surgidas en general como respuesta a las nuevas condiciones de vida urbana industrializada. Si bien el término abarca producciones dispares como la fotografía directa norteamericana, la documentación francesa de carácter humanista, la Escola Paulista brasileña y, para algunos autores, hasta las diferentes experimentaciones vanguardista, su distinción principal radica en el quiebre con los recursos artesanales pictorialistas para poner en primer plano las potencialidades mecánicas y tecnológicas de la cámara a través del enfoque nítido y del énfasis en las cualidades formales. No obstante, Rouillé (2017, p.43) sostiene que, si bien la fotografía como dispositivo puede dar lugar a prácticas tanto modernas como “antimodernas”, las circunstancias de su aparición y sus marcos de desarrollo han contribuido fuertemente a actualizar lo que podría denominarse como sus “virtualidades modernas”, una configuración particular de prácticas, usos, imágenes y formas.

Si bien la modernidad fotográfica latinoamericana abarca estadios y períodos no tan explorados, ciertas autoras la han abordado para los casos de algunos países de la región, como Costa (2015) y Costa y Rodrigues da Silva ([1995] 2004) para el ámbito de Brasil, Gabara (2008, 2018) para Brasil y México, González Flores (2005; 2015; 2018a) para México y González para Argentina (2011a, 2011b y 2018). Algunas de ellas propusieron construcciones específicas para caracterizar la modernidad fotográfica de este lado del mundo, como la de *modernismo errante* planteado por Gabara (2008), quien considera que la fotografía encarna los tropos clave de la modernidad en los movimientos latinoamericanos. En su análisis, la modernidad no es comprendida como la destrucción de la diferencia, resultado de la homogeneización global, ni como un fenómeno que ocurrió sólo en los centros económicos, sino que la define como la tensión que produjeron una serie de intervenciones críticas, históricas

³³ Sobre estos aspectos se ahonda específicamente en el capítulo quinto de esta tesis, en donde se desarrolla una discusión sobre particularidades en el panorama local de la fotografía moderna.

y estéticas. En un sentido similar, González Flores (2015) propone para la fotografía latinoamericana una *modernidad imaginaria o conceptual* (marcada por una oscilación errática entre cualidades contradictorias) y una *modernidad constructiva* (distinguida por su racionalidad, eficiencia compositiva y progresiva tendencia a la abstracción y el minimalismo formal). Para el caso argentino, González (2018) plantea una originalidad de la fotografía moderna local, dada por una paciente acumulación de fricciones entre tradición y modernidad, y caracterizada por tener un ritmo menos intenso, pero más extenso que en otras partes del mundo.

Esta compleja y asimétrica condición de la modernidad en nuestro continente ha sido analizada también por García Canclini (1990) bajo el concepto de *heterogeneidad multitemporal* para quien la modernidad no opera por sustitución como una fuerza ajena y dominante, sino que convive y se articula con lo tradicional de cada región. Con dirección similar, es oportuno conciliar también ciertos postulados propuestos por Moxey (2016) sobre el tiempo para la historia del arte en general. Por un lado, la idea previamente nombrada de que la historia del arte es una disciplina que camina a dos tiempos, en donde el pasado no está cerrado porque nos afecta y, al repensarlo y revisitarlo, podemos cambiarlo; mientras que simultáneamente el nuevo conocimiento sobre el pasado ilumina el presente. Asimismo, en concordancia con esta idea, Moxey también establece que el tiempo histórico no se mueve a la misma velocidad en todas partes, sino que es multivalente y discontinuo. Para poder abordar este tiempo múltiple el autor elabora el concepto de *heterocronía*, aduciendo que en cada espacio, momento y contexto el tiempo tiene lugar y se experimenta de un modo diferente, en oposición al tiempo lineal que ha construido la modernidad hegemónica euro-americana.³⁴ Esta heterogeneidad de las temporalidades permite pensar que las historias consideradas subalternas no son repeticiones de las dominantes, ya que el denominado “centro” no es simplemente imitado cuando aparece en los supuestos “márgenes”. De esta manera, es posible afirmar que existen tanto múltiples modernidades como así también una no sincronidad de lo contemporáneo, ideas que son resumidas por los conceptos de *heterocronicidad de la contemporaneidad* acuñado por Moxey y, en un sentido muy similar, *heterogeneidad multitemporal* de García Canclini.

³⁴ La idea de trayectoria lineal de la historia del arte ha sido fuertemente cuestionada por varios autores, como Hans Belting en *The End of the History of Art* (1987) y *La historia del arte después de la modernidad* (2003).

Estos conceptos son fundamentales de retomar a lo largo de la tesis para reponer y problematizar procesos de la década del '50 de la fotografía argentina y latinoamericana que no fueron abordados en los grandes relatos hegemónicos y que incluso en muchos casos no han sido investigados previamente. Bajo estas premisas de simultaneidad histórica, heterogeneidad multitemporal y heterocronía se analizan diversos aspectos de la producción y de ámbitos de actuación de *La Carpeta de los Diez* como un espacio cultural desde el cual se articularon procesos específicos que conjugaron de una manera particular lo moderno y lo tradicional local, junto con aportes novedosos propios del grupo, caracterizándolo con un modo de funcionamiento único.

1.3. Historia cultural y sociología de la cultura para pensar la fotografía

Para llevar adelante esta investigación sobre un período particular de la historia de la fotografía en Argentina se incorporan también un abanico de conceptos propuestos por la sociología de la cultura y la historia cultural. Esta última se caracteriza por ser una disciplina interesada, especialmente, en las *prácticas*, con postulados principalmente desarrollados por Roger Chartier (1990; 1992; 1996), Peter Burke (2001; 2017) y Michel de Certeau ([1974], 1999). Asimismo, otro de los conceptos que abordan algunos de estos autores, y que será retomado en esta tesis, es el de *representación*, el cual ha sido motivo de debates en distintas disciplinas, y es utilizado en este trabajo en varios sentidos. Como ya fue previamente introducido, la categoría de representación tiene un debate propio para el ámbito de la fotografía, especialmente dado por la crítica posmoderna. Sin embargo, Chartier (1992) utiliza este mismo término, pero ligado a la dimensión de lo social, al considerar que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, a través de las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio.³⁵ De esta manera, concibe a las representaciones como prácticas inscriptas en estructuras sociales históricas y determinadas por relaciones de poder. Para el autor las

³⁵ Roger Chartier desarrolló bajo esta perspectiva un estudio para comprender cómo en las sociedades del Antiguo Régimen, entre los siglos XVI y XVIII, la circulación multiplicada de lo escrito impreso transformó las formas de sociabilidad, autorizó nuevos pensamientos y modificó las relaciones con el poder. Ver CHARTIER, R. (1987) *Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris: Editions du Seuil.

representaciones del mundo social son sustentadas por los intereses del grupo que las forja, por lo cual propone comprender las luchas dentro de dicho mundo como *luchas de representación* que ponen en conflicto las imágenes que los grupos o los poderes creen dar de sí mismos junto a las que a su vez le son impuesta por sus competidores (Chartier, 1990, p.44).

Estos conceptos, y esta forma de abordar las representaciones del mundo social al interior de una sociedad o grupo determinado, son de gran utilidad en la presente investigación para descifrar tanto las dinámicas operantes en *La Carpeta de los Diez* como las estrategias que desarrolló el grupo para relacionarse con el mundo social fotográfico de su época en general. Al interior de este mundo social fotográfico de la década del cincuenta en Argentina se distinguían ciertas instituciones específicas del medio, compuestas por fotoclubes, asociaciones profesionales, grupos independientes y medios gráficos especializados entre los cuales tenían lugar las disputas de representación.

De esta manera, en un corte sincrónico, en esta tesis me propongo indagar dichas luchas de representación entre las diferentes identidades sociales planteadas al interior de aquellas instituciones fotográficas, pero con foco en *La Carpeta de los Diez*. En una mirada diacrónica, apunto a estudiar cómo este grupo de fotógrafos aportó a un cambio en el curso de la historia de la fotografía local en la transmisión de la *tradición* (Burke, 2017, p.42) entendida como ciertas clases de conocimientos y destrezas, traspasados de una generación a la siguiente que se modifican en el curso de la transmisión misma.

Asimismo, las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* también pueden ser analizadas como *espacios culturales* (Chartier, 1992, pp. 41-42), categoría que permite abordar dos dimensiones para pensarlas tanto como producciones artísticas en sí a la vez que podemos considerar su especificidad en la historia de la fotografía y su relación con otras producciones culturales contemporáneas y con distintos referentes situados en otros campos de la totalidad social. Descifrar un sistema de pensamiento consiste entonces en considerar de formas conjunta y articulada estas diferentes cuestiones. En el mismo sentido, utilizo también para desarrollar este análisis conceptos propuestos por Michel de Certeau ([1974], 1999) a partir de la idea de *operaciones culturales*, las cuales se desarrollan a través de una *expresión cultural*, caracterizadas por diferentes *técnicas de expresión*, en este caso la fotografía, integradas a una *práctica social*. Para

el autor, una expresión cultural es el “modo en el cual un grupo se constituye toda conciencia de sí y se convierte en un sujeto de su propia historia” (de Certeau, 1999, p. 200).

Es tan importante prestar atención a los *productos culturales* en sí mismos –en este caso las fotografías que los integrantes de *La Carpeta* inscribieron en las actividades del grupo– como a las *prácticas* –aquí las reuniones de intercambios, los comentarios críticos y las exposiciones– realizadas por este grupo de fotógrafos. A través de dichas prácticas se ponen en evidencia las relaciones humanas y toman forma las transformaciones de las estructuras de la vida social. De esta manera, la propuesta de Certeau radica en captar la relación de las operaciones y de los sistemas, entendidos como estructuras en instancias de desplazamiento, para articular con las formaciones significantes sobre su producción.

Otro concepto utilizado por este teórico francés que es clave para pensar ciertas cuestiones durante la presente tesis es el de *innovación*, el cual para de Certeau (1999) no depende de los desarrollos materiales sino del uso que se hace de las posibilidades de creación. El análisis de las *trayectorias culturales* debe permitir captar la innovación que la modifica al atravesarla, a través de lo cual podemos descifrar una *táctica cultural* (de Certeau, 1999, p. 203). Esta idea de innovación al interior de una disciplina y, especialmente, de los procesos sociales de innovación, también es pensada a través del abordaje propuesto por Williams ([1981], 1994) que especifica que es posible de analizarla cuando se da:

- “1) El *surgimiento* de nuevas clases sociales, o fracciones de clases, que traen consigo nuevos tipos de productores y de intereses, y/o apoyo para nuevas obras.
- 2) *Redefinición*, por una clase social o fracción de clase existente, de sus condiciones y relaciones, o del orden general dentro del cual las mismas existen y se transforman, de tal modo que se hacen necesarios nuevos tipos de obras.
- 3) *Cambios* en los medios de producción cultural, que aportan nuevas posibilidades formales; éstos pueden estar o no inicialmente ligados a 1) o 2).
- 4) *Reconocimiento*, por movimientos específicamente culturales, de las situaciones indicadas en 1) y 2), en un nivel precedente o no directamente unido a su organización social articulada.” (Williams, [1981], 1994, pp.187-188)

Para pensar el por qué y el para qué de la creación y el funcionamiento del grupo, retomo las categorías de *formación* o *embrionaria sociedad de artistas*, conceptos acuñados por Williams (1980) y Bourdieu (1967) respectivamente. Son útiles para definir la presencia de ciertos movimientos y tendencias compartidos por un grupo de artistas en términos de proyecto, permitiendo introducir modificaciones en la cultura

a partir de una ubicación específica dentro de ésta (p.16). Williams (1980, p.139) define estas formaciones como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”.

En Bourdieu (1967) las reflexiones en torno de los procesos de emergencia de un nuevo campo específico, a partir del desarrollo de por parte de una sociedad de artistas, también se constituye como un instrumento de análisis particularmente efectivo para este caso. Igualmente es pertinente retomar para la presente tesis el concepto de *campo* de Bourdieu. En propias palabras del autor:

“Un campo –podría tratarse del campo científico– se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [...]. Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera. [...] La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha” (Bourdieu, 1990, p.135-136).

El concepto de campo es útil a esta tesis ya que nos permite definir y trabajar la idea de “campo fotográfico” al interior del cual actuaban, pensaban y creaban los integrantes de *La Carpeta*, así como también el grupo en conjunto como unidad de acción. Podemos comparar esta idea aquí propuesta con la de “campo científico” desarrollada por Bourdieu (1999), entendido como campo de producción simbólica, espacio de lucha donde se instaura entre los actores relaciones de fuerzas más o menos jerarquizadas e institucionalizadas, pugnando por el monopolio de la competencia científica, es decir, por la capacidad de actuar legítimamente. Como sucede en el científico, los campos determinan de antemano la identidad de los actores que allí se encuentran, los roles que deben asumir, lo que provoca que los significados de los discursos que allí circulan sean fuertemente dependientes de la posición de sus enunciadores. Cabe recordar que, en la teoría propuesta por el autor, cada fracción o grupo se caracteriza por un *habitus*, un estilo de vida determinado por cierto *capital económico* y cierto *capital cultural*, en cuya base se encuentran diferentes estructuras

patrimoniales y trayectorias sociales en los que, como se verá, se inscriben los actores de *La Carpeta*.³⁶

Por otra parte, y como fue dicho anteriormente, en esta investigación me propongo también abordar cómo las dinámicas operantes en el campo fotográfico internacional fueron retomadas por miembros de *La Carpeta de los Diez*. Es decir, cómo se vincularon, desde la Argentina, con las corrientes de la fotografía subjetiva y de la fotografía humanistas surgidas en otras partes del mundo. Para este análisis fue clave retomar ciertos postulados realizados también por Bourdieu (1990)³⁷ sobre la circulación de las ideas, quien sostiene que éstas no fluyen de un contexto a otro libremente o en función de sus propiedades inmanentes, sino que son distribuidas y recibidas a partir de instancias y prácticas que exceden a la voluntad del creador. En cada momento y lugar sólo podemos acceder a cierto repertorio de autores locales y foráneos, seleccionados y jerarquizados por especialistas intermediarios que los ponen en circulación a través de una serie de operaciones sociales de selección, de mercado y de lectura. La edición y los procesos de recepción son dos de las dimensiones centrales que inciden, con sus propias lógicas, en la selección y poder diferencial de las ideas que estructuran los espacio de lo legible y de lo pensable en un lugar y tiempo determinados. Si bien Bourdieu está pensando en la circulación internacional de las ideas a partir de textos académicos y el mercado editorial, en lo que él denomina como “*import-export* intelectual”, este abordaje abre un nuevo campo de investigaciones sobre los modos de comprensión de las relaciones internacionales en materia de cultura a partir del cual fue posible problematizar la circulación de ideas y prácticas en el campo fotográfico. Si pensamos en fotos en vez de textos, el hecho que las imágenes fotográficas circularan a mediados del siglo XX a través de revistas especializadas y de salones internacionales, independientes de su contexto de producción, daba lugar a que fueran reinterpretadas en función de las estructuras del campo de recepción. En síntesis, dicha circulación incide en cuestiones más amplias sobre cómo se estructura

³⁶ Bourdieu define al capital como “trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o ‘incorporada’” (2001, p.131). Si bien en principio reconoce tres tipos básicos de capital, económico, cultural y social –que, en la medida en que sean reconocidos, son capital simbólico–, la especificidad propia de un campo acarrea la especificidad inherente del capital que le es propio.

³⁷ Particularmente ciertas propuestas establecidas en “Las condiciones de la circulación internacional de las ideas”, publicado en BOURDIEU, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: EUDEBA, pp.159-170.

y se representa la cultura y el orden global a través del juego fundamental de la circulación de las ideas.

La cultura es, como también Bourdieu ([1979], 1998) ha demostrado, un instrumento de clasificación que demarca la posición y la distancia social entre los agentes. Por intermedio de los sistemas de clasificación, la cultura se dispone como instrumento de dominación simbólica y deviene en un vector central en la lucha de clases, o en la lucha de representaciones en términos de Chartier (1990). A las competiciones entre productores de bienes simbólicos y a la dimensión económica de los mercados culturales, subyace una dimensión política para pensar cómo se estructura el espacio-mundo. En este sentido, los productores culturales están condicionados por situaciones muy disímiles de producción y legitimación internacional según las lenguas y el lugar en las que se producen obras culturales, en este caso fotografías.

Estos aspectos serán retomados a lo largo de los diversos capítulos de esta tesis dando cuenta de la compleja trama cultural tejida por fotógrafos, grupos de fotógrafos, instituciones fotográficas, medios gráficos especializados y determinados eventos exhibitivos y sociales que construyeron, a lo largo de la década del cincuenta, un medio fotográfico local altamente especializado en el cual *La Carpeta de los Diez* cumplió un rol fundamental, conformando una instancia crucial a través de la cual mirar, reponer y repensar este período.

CAPÍTULO 2: *La Carpeta de los Diez*, contexto de surgimiento y conformación del grupo

“*El arte fotográfico vive hoy un momento que es denominado, por algunos, de espera y, por otros, de transición, no pudiendo ocultar que sea, en realidad, de crisis*”. Con esta afirmación inicia Annemarie Heinrich su artículo “Incentivar la expresión creadora en la fotografía”, publicado en octubre de 1951 en el *Boletín del Foto Cine Clube Bandeirante* (BFCCB).³⁸ Esta frase de Heinrich abona una de las hipótesis que sostiene esta tesis: **la década del cincuenta se constituye en un período de quiebre para la fotografía, durante el cual los procesos y modos anteriores se transformarían** para dar paso a un medio renovado a partir de la década siguiente. Como enuncia la fotógrafa ya en 1951 esta transición, manifestada en forma de crisis, era palpable.

Poco más de un año después de publicar dicho artículo, y tal vez como estrategia para hacerle frente a la crisis que ella misma enunciara, Heinrich estaría formando en Buenos Aires junto a otros nueve colegas el grupo *La Carpeta de los Diez*. El grupo comenzaría formalmente sus actividades en 1953 y se mantendría activo hasta 1959. Localmente las dos décadas previas se encontraron signadas por el auge del fotoclubismo a partir de la conformación de una red nacional de entidades fundadas desde mediados de 1930. Para 1960 la fotografía entraría en participación directa al terreno de las artes visuales, especialmente como medio de expresión e indagación para artistas informalistas y posteriormente como herramienta de registro para manifestaciones no objetuales y performativas.

Entre uno y otro polo, entre el fotoclubismo y las artes visuales, la década del cincuenta se constituye como un momento de transición para la historia y el desarrollo de la fotografía, que en nuestro país termina de afianzar una particular modernidad fotográfica local. En efecto, la hipótesis principal de esta tesis postula que **el grupo fue un elemento clave durante la década del cincuenta para la conformación de un medio fotográfico local especializado, cuyos aportes contribuyeron a la construcción de una modernidad en la fotografía argentina**. Dicho medio

³⁸ Heinrich, A. (octubre de 1951). Incentivar a expressão creadora na fotografia. *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, 66, pp.8-13. Una versión de este artículo traducido al español se encuentra disponible en NAVARRETE, J.A. (2018). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

fotográfico local estuvo caracterizado por una compleja trama cultural tejida por instituciones fotográficas, revistas especializadas, grupos de fotógrafos y eventos exhibitivos y sociales, signados por la participación cruzada de fotógrafos y especialistas. Dentro de este contexto, *La Carpeta de los Diez* se constituye –por su presencia durante toda la década, por las actividades que desarrolló como grupo y por el ejercicio profesional y el trabajo desplegado por sus integrantes de manera individual– en una **instancia crucial a través de la cual mirar, reponer y analizar el período.**

2.1. *La Carpeta de los Diez*, una nueva experiencia de convivencia crítica y artística

La Carpeta de los Diez se trató de un grupo autogestionado de fotógrafos que, desde su propio nombre, aludía directamente a su metodología de trabajo: en sus reuniones mensuales circulaban carpetas con fotografías de cada uno de sus miembros sobre las cuales todos dejaban por escrito comentarios críticos. Asimismo, como parte de sus actividades regulares realizaron muestras anuales, generando seis exposiciones entre 1953 y 1959.

Si bien el grupo comenzó con diez integrantes, a lo largo de la década algunos dejaron de participar y se sumaron otros nuevos. De esta manera formaron parte del emprendimiento un total catorce fotógrafos que, aunque habían nacido en diferentes países, durante aquellos años se encontraban en Buenos Aires. El grupo fundador estuvo constituido por Max Jacoby, Annemarie Heinrich, Hans Mann e Ilse Meyer de Alemania; George Friedman y Alex Klein de Hungría; Giuseppe Malandrino de Italia; Pinérides Fusco de Argentina, Anatole Saderman de Rusia y Fred Schiffer de Austria. Durante los años siguientes también formaron parte Eduardo Colombo nacido Argentina, Juan Di Sandro en Italia, Augusto Vallmitjana en España y Boleslaw Senderowicz en Polonia. Su característica común radicaba especialmente en que eran fotógrafos profesionales, es decir que todos trabajaban de manera exclusiva en esta profesión. Sin embargo, sus áreas de actuación eran diversas, algunos eran reporteros gráficos, otros retratistas y otros desarrollaban una práctica documental alejada de los estudios fotográficos.

Uno de los objetivos principales de esta investigación consiste en determinar de la manera más aproximada posible cuándo se formó *La Carpeta de los Diez*, cómo fue su dinámica de trabajo a lo largo de sus años de existencia; y, especialmente, cómo y por qué posibles motivos se dio la constitución del grupo. El primer documento localizado que hace referencia a la creación del grupo es una nota publicada en agosto de 1953 en la sección “Noticiero de las actividades artístico-culturales fotográficas latinoamericanas” de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, titulada “Constituyose en B. Aires la ‘Carpeta de los Diez’”.³⁹ Si bien no se puede descartar la posibilidad de que las primeras reuniones informales que dieron origen al grupo hayan comenzado en 1952, no se ha localizado hasta la fecha referencia previa a esta aquí citada. El contenido de ese texto aporta información sobre varios de los puntos clave en relación con la conformación del grupo. Allí se especifica que “*por iniciativa de los prestigiosos retratistas Annemarie Heinrich y Fred Schiffer se ha constituido una entidad con fines artísticos y profesionales*” que fomentará “*toda forma de difusión del procedimiento [y] la crítica objetiva mutua entre sus integrantes*”. Según el mismo artículo, su funcionamiento preveía una carpeta mensual con cuatro obras de cada miembro que serían sometidas a las consideraciones de todos y se afirma que “*profesionalmente, intentará combatir los numerosos males intrínsecos y extrínsecos que aún aquejan al ‘métier’*”. Por último, se anuncia su primera exposición para inicios del mes siguiente y se brindan algunos detalles sobre cómo se desarrollaría este evento.

Además de aportar datos sobre el modo de funcionamiento de sus reuniones, el texto de esta publicación establece el propósito de combatir los numerosos males del medio que *La Carpeta* buscaría, en conexión con la crisis que sucedía al interior de la fotografía que y que enunciara Heinrich casi dos años antes. Asimismo, se especifica que este combate se realizaría *profesionalmente*. Como se irá viendo a lo largo de la tesis, el énfasis en la condición profesional será una cualidad que caracterizará tanto a la existencia misma como a los propósitos del grupo.

Con relación a los motivos de conformación del grupo, ciertas entrevistas a algunos de sus integrantes realizadas varias décadas después aportan otros indicios sobre el

³⁹ S/a. (15 de agosto de 1953). Constituyose en B. Aires la “Carpeta de los Diez”. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°710, p. 24.

cómo y por qué de su constitución. Anatole Saderman especificó en una entrevista dada al investigador Juan Gómez durante la década del '90 que *La Carpeta de los Diez* “fue una idea concebida por el fotógrafo Fred Schiffer, él la había traído de Inglaterra (...) Todos conservábamos nuestro individualismo, no competíamos y buscábamos perfeccionar nuestros trabajos”.⁴⁰

Poco tiempo después, en 1995, Heinrich ampliaría en otra entrevista para la revista *La Maga* que una de las finalidades del grupo consistía en

“compartir nuestra experiencia... Como había pocos libros y revistas, uno se abonaba a una revista inglesa, otro a una francesa, e intercambiábamos para estar al día”.⁴¹

Ambas respuestas dan cuenta de que uno de los principales objetivos de la creación de *La Carpeta de los Diez* fue generar un grupo de estudio en búsqueda de perfeccionamiento mediante una instancia de intercambio entre pares sin competencias. Si bien por entonces existían una serie de instituciones y espacios fotográficos, como los fotoclubes, la formación de los fotógrafos seguía relegada a una dimensión informal sin talleres o ámbitos en donde encauzar las inquietudes de quienes se desempeñaban en el segmento profesional. El haberse conformado como un conjunto autogestionado de pares nos permite pensar al grupo como una operación cultural, en términos de Certau (1999), a partir de la cual sería posible desarrollar nuevas prácticas.

En adhesión a esta idea, un testimonio de Heinrich previo a la conformación de *La Carpeta* vuelve a abonar la hipótesis de la necesidad de contar con un espacio de intercambio crítico, de práctica y aprendizaje horizontal. En 1951 la fotógrafa visitó las instalaciones del Foto Cine Clube Bandeirante, en el marco de una exposición que realizó en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. A raíz de esta visita, Heinrich junto a su esposo Sol escribieron un artículo para *Correo Fotográfico Sudamericano* narrando su experiencia en la institución paulista.⁴² En este relato se localiza una referencia directa al interés de la fotógrafa por los espacios grupales de intercambio y al conocimiento que tenía de primera mano de iniciativas similares en otras partes del mundo:

⁴⁰ En Gómez, J. (diciembre de 1993) Anatole Saderman en Homenaje a los Grandes. Suplemento especial de revista *Cuarto Oscuro*. N°437, p. 15. Buenos Aires: Foto Club Buenos Aires.

⁴¹ Silva, J.L. (1995). Entrevista a Annemarie Heinrich. *La Maga*. N° 12, p. 8.

⁴² Heinrich, A. y Sol (15 de marzo de 1951). Una visita al Foto-Cine Clube Bandeirante de San Pablo. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°656, pp.15 y 40. El mismo artículo fue pocos meses después publicado en portugués en el BFCCB, Heinrich, A. y Sol (mayo de 1951). Uma visita ao F. C. Bandeirante. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 61, pp.6-9.

“– Realizamos periódicas y regularmente estas sesiones del seminario– nos explicó el Dr. Salvatore (...)– Los asociados presentan sus trabajos, que son analizados en público. De la discusión, de los distintos puntos de vista, de las enseñanzas que surgen, en este caso colectivas, que son las más eficaces, vamos consiguiendo todos mayor capacitaciones, mejoramiento y seguridad.

Annemarie – Sumamente interesante. Este sistema debería ser general, en todas partes y actividades. En la Société General de Photographie de París asistí el año pasado a una sesión muy similar, de crítica y polémica fotográficas. Quizá sea, de cuanto conocí de foto-amateurismo en Europa, lo que más me impresionó, precisamente por sus alcances colectivos, como usted muy bien ha dicho. Comprenderá entonces lo que significa para mí encontrarme aquí con una escena tan igual.”⁴³

La idea de reuniones fotográficas para intercambiar opiniones sobre los trabajos presentados por colegas no sólo era extendida dentro de los fotoclubes y otras instituciones fotográficas, sino que, como podemos observar en este relato, era bien conocida y estimada por Heinrich y, probablemente, por otros miembros del grupo. Lo que distinguió el modo de trabajo propuesto por *La Carpeta de los Diez* radicó, en sus inicios, en la metodología elegida para organizar estas reuniones de intercambios, es decir, en el hecho de conformar carpetas con fotos seleccionadas por cada miembro y en los cuales los comentarios críticos se dieran por escrito, promoviendo un ejercicio reflexivo.⁴⁴

Para comprender el modo de funcionamiento exacto que había decidido adoptar *La Carpeta*, es de gran utilidad un modelo de carta de invitación a su primera exposición, localizado entre los documentos que conservó Heinrich. Allí, se explica la metodología de trabajo que utilizó, al menos durante sus inicios, este conjunto de fotógrafos:

“Esta “carpeta”, llamada de “los diez” por el número de quienes contribuyen a hacerla vivir, funciona de la siguiente manera: uno de los diez incluye en ella una fotografía de la que es autor, y la pasa a uno de los restantes miembros, quien al recibir la carpeta analiza la foto, escribe y firma una crítica de ella, incluye a su vez una obra suya y hace llegar todo a un tercer componente; éste formula a su turno su juicio sobre las dos piezas anteriores y agregando su propia foto hace continuar la circulación de la carpeta; y sucesivamente, van interviniendo todos, hasta que la carpeta termina su primera rueda haciendo que todos los participantes ingresen en el movimiento de opiniones con la suya y conozcan además las de los restantes. Periódicamente, “los diez” se reúnen para intercambiar personalmente ideas y conceptos y promover debates sobre puntos que pudieran interesar al grupo. Esta muestra que abre hoy al público resume un ciclo, el primero, de esta actividad.”

⁴³ Heinrich, A. y Sol (15 de marzo de 1951). Una visita al Foto-Cine Clube Bandeirante de San Pablo. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°656, pp.15.

⁴⁴ Algunos de estos comentarios son analizados en el capítulo cuarto de esta tesis.

El texto de esta carta aporta varios elementos destacables y clarificadores en relación tanto a los métodos y como a los propósitos del grupo. Por un lado, especifica que su funcionamiento contemplaba tres momentos diferentes: primero una circulación de la carpeta con fotos y la realización de comentarios críticos, luego las reuniones periódicas para intercambiar “*ideas y conceptos y promover debates*” y por último la realización de una exposición que “*resume un ciclo*”. Las tres instancias eran igual de importantes, tanto la circulación interna de fotos en las cual cada autor tenía tiempo para reflexionar y escribir una crítica individualmente sobre las imágenes de los demás, como las reuniones de sociabilización de dichas opiniones al interior del grupo y las exposiciones que permitieron la circulación de las fotos hacia fuera del mismo.

De esta manera, las actividades desarrolladas por el grupo generaron dos tipos de circulación de sus fotos. Por un lado, una interior a través de las carpetas con fotos que circulaban entre los miembros de la agrupación para la escritura de comentarios y sus posteriores reuniones de intercambios. Por otro, *La Carpeta* tenía entre sus objetivos principales generar una circulación de sus fotos hacia el exterior del grupo a través de las exposiciones que organizaron. Esta circulación exterior fue a su vez ampliada mediante la publicación de las imágenes participantes en diversos medios gráficos. En efecto, generar estos nuevos espacios de difusión para sus fotografías fue uno de los objetivos principales del grupo; sin embargo, los fotógrafos que lo integraron ya eran reconocidos en el medio y desarrollaban exposiciones individuales frecuentemente, por lo cual la circulación de las imágenes no era el único incentivo para agruparse. Había, en las reuniones cerradas del grupo en sí, otro propósito clave: la crítica mutua, el compartir pareceres y el intercambio de información.

Otro elemento que aporta información sumamente relevante para continuar pensando los motivos y propósitos de la conformación de *La Carpeta de los Diez* lo constituye el texto de presentación del grupo que sus integrantes escribieron para incluir en la invitación a la primera exposición que realizaron, el cual podría cumplir la función de manifiesto de intenciones.

"LA CARPETA DE LOS DIEZ" se abre hoy para el público. Desencarpétanse de tal suerte en plena urbe las obras que sirvieron, dentro de la intimidad de un reducido círculo profesional, para alimentar una nueva experiencia de convivencia crítica y artística. Al hacerlo, aun cuando ello no figuraba en sus primitivos planes, los diez sienten la necesidad de declarar expresamente su regocijo, pues si todo artista resulta más feliz cuando su obra establece contacto con el pueblo, en este caso intervienen además otras razones de satisfacción.

Porque "LA CARPETA DE LOS DIEZ" no fué, para nosotros, no vino a ser sólo una escuela viva, constructora, de crítica, de opiniones y debates entre distintos cultores de la fotografía; no se redujo a ser un medio más de emulación profesional y perfeccionamiento estético, ni otra manera mejor de levantar el nivel de la producción y la creación de todos y de cada uno mediante el ejercicio activo de la crítica, el estímulo mutuo a la autocrítica, el acicate a la superación individual por la influencia y la educación colectivas. "LA CARPETA DE LOS DIEZ" nos ha hecho gustar, por sobre todo, las gratas experiencias del trabajo en común, del intercambio y del apoyo recíprocos, del compañerismo más cordial y generoso aun entre aparentes rivales; y hoy podemos decir que en ella contamos con una verdadera y, si se quiere, original, cooperativa, que nos distribuye bienes para la vida del arte y del espíritu.

Texto interior de la invitación a la primera exposición de *La Carpeta de los Diez* en 1953.

Este texto propone varios elementos a través de los cuales podemos analizar los objetivos y propósitos de la conformación del grupo, especialmente mediante la utilización de diversas palabras y conceptos sobre los que vale la pena detenerse. En su segunda oración se nombra la *plena urbe* en la que tiene lugar su exposición, que, sin nombrarla directamente, otorga cierta importancia a la ciudad de Buenos Aires y su dinamismo cultural. A continuación, se hace referencia a sus fotografías exhibidas como *obras*, término mediante el cual el grupo inscribe todo su quehacer dentro del espacio discursivo estético de las artes visuales, en términos de Krauss (2002). En la misma oración se alude a la iniciativa como un *reducido círculo profesional*, mediante el cual podemos confirmar la importancia que tenía para el experimento de *La Carpeta* el hecho de que todos sus miembros sean fotógrafos de reconocida trayectoria y comprobada maestría.

A través de *una nueva experiencia de convivencia crítica y artística* el grupo nos induce a pensar en la doble función que cumplen sus miembros, la de fotógrafos, pero a la vez la de críticos. Mediante este doble ejercicio el objetivo principal de *La Carpeta* se localiza en buscar comentarios expertos sobre sus propias fotografías; una devolución entre pares sobre sus búsquedas técnicas, formales, temáticas y compositivas. Gran parte de los familiares de miembros de *La Carpeta* que fueron entrevistados recalcaron recordar que las críticas mutuas eran fuertes, como lo testimonian algunos de los comentarios escritos que es posible leer y que serán citados más adelante.

Una parte considerable de este texto alude a la función de grupo de estudio de *La Carpeta*, nombrándola como *escuela viva, constructora, de crítica, de opiniones y debates entre distintos cultores de la fotografía*, y más adelante como un medio para *levantar el nivel de la producción y creación (...) mediante el ejercicio activo de la crítica, el estímulo mutuo a la autocrítica, el acicate a la superación individual por la influencia y la educación colectivas*. Todas estas frases constituyen diversas maneras de hacer mención a este objetivo principal de perfeccionamiento y estudio a través de la crítica entre pares, conformándose principalmente como un espacio para el aprendizaje y la reflexión sobre sus propias fotografías sobre la cual hace referencia más de la mitad del texto.

Es relevante detenerse en la idea de *distintos cultores*, ya que realmente desde su primera formación conviven en el grupo fotógrafos especializados en diferentes áreas, como Pinérides Fusco mayormente ligado a los reportajes gráficos, George Friedman en producciones cinematográficas y fotonovelas o Annemarie Heinrich ligada a la fotografía retratística de estudio. Por otra parte, en la última oración del primer párrafo podemos saber que esta primera exposición y el hecho de “abrir al público” la carpeta no se encontraba en sus *primitivos planes*, pero se constituye como un hecho importante para el grupo. Allí se hace referencia nuevamente a términos propios del espacio discursivo de las artes visuales mediante el uso de los términos *artista* y nuevamente *obra*.

Por otro lado, no se puede pasar por alto la explicitación de regocijo que se expresa en poner en contacto sus fotografías con *el pueblo*. Este hecho podría delinear la selección de espacios, en general poco convencionales para el campo fotográfico, que eligió el grupo para mostrar sus fotos, intentando llevar a la fotografía fuera de los ámbitos tradicionales de intercambio netamente fotográfico y buscando así una mayor difusión para sus trabajos. Así como tampoco es menor el uso del término *pueblo* en 1953, en pleno gobierno peronista.

Se debe destacar que, hacia el final del texto, se nombra esta experiencia de intercambio *aún entre aparentes rivales*, mediante la cual considero que se hace referencia al hecho de que muchos de los miembros del grupo se desempeñaban en las mismas áreas laborales dentro de la fotografía. Así como estaban reunidos en *La Carpeta* fotógrafos especializados en diferentes áreas, convivían en el grupo también varios fotógrafos publicitarios y retratistas que ofrecían servicios fotográficos para el

mismo público. Este es el caso de Heinrich, Schiffer, Saderman y Klein, quienes sin embargo tenían una gran cercanía entre sí con muchos puntos en común no sólo en lo profesional sino también en lo personal.⁴⁵ Asimismo serían los fotógrafos que mantendrían el núcleo fuerte del grupo junto con Friedman, siendo todos miembros fundadores y quienes más años participarían en el grupo.

Por último, cabe destacar el término *cooperativa* hacia el final del texto, metodología de trabajo con la cual organizarían y financiarían las seis exposiciones que organizaron. La conformación de agrupaciones artísticas autogestionadas se constituye en una práctica común a lo largo de la historia de las artes, tanto visuales como literarias, escénicas o musicales. Como afirma Herrera (2003), históricamente uno de los motores de la movilización de los artistas para autogestionarse radica usualmente en el descontento con las instituciones. En el caso de *La Carpeta*, sus miembros eran fotógrafos profesionales que en su mayoría formaban parte de instituciones que, por entonces, marcaban el ritmo del medio, como el Foto Club Argentino, el Foto Club Buenos Aires o la Asociación de Fotógrafos Profesionales. De hecho, los términos “fotografía artística” y “fotógrafo artista” parecían hasta entonces ser exclusivos de los fotoclubes. Sin cesar su participación en aquellos espacios, que podríamos caracterizar como tradicionales y los cuales son abordados más adelante, la fundación de un grupo como *La Carpeta* suponía llevar sus fotos a otros ámbitos bajo otras lógicas.

Si bien las reuniones de intercambios presenciales constituyeron importantes instancias al inicio del grupo, no se han conservado ningún tipo de libros de asistencia o actas, por lo cual dichos encuentros no pueden ser especialmente retomados. En efecto, no hay datos fehacientes de que estas reuniones se hayan mantenido constantes a lo largo de todos los años de existencia del grupo ni que siempre hayan sostenido la misma modalidad de trabajo. Como se advertirá en los próximos capítulos, considero que las exposiciones se volvieron la actividad principal del grupo en los años siguientes. De todos modos, las prácticas desarrolladas por *La Carpeta* se constituyeron como determinantes y diferenciadoras en tanto cada fotógrafo miembro cumplía con dos funciones: la de autor de sus fotografías y la de crítico de las obras

⁴⁵ Si bien los cuatro provenían de diferentes países de Europa, todos eran inmigrantes en Argentina que hablaban alemán, aunque habían llegado al país en diferentes momentos de sus vidas.

incorporadas por los demás. De este modo, sus integrantes decidieron tomar un rol activo e innovador tanto mediante la creación del grupo como en los propósitos y formas de trabajo que se plantearon. No sólo fundaron *La Carpeta* con el objetivo de ampliar la difusión y llegada de sus fotografías, sino que también se propusieron generar un espacio de estudio y crítica, innovador en Buenos Aires en aquel momento.

2.1.1. Fotógrafos de La Carpeta de los Diez, biografías cruzadas

Las historias de vida de los catorce fotógrafos que formaron parte del grupo son diversas y dan cuenta de los principales conflictos internacionales y locales de mediados del siglo XX.⁴⁶ A través de una reconstrucción minuciosa, desarrollada en algunos casos a partir de datos dispersos, se hilvanaron las trayectorias de la mayoría de los fotógrafos y a partir de ellas fue posible establecer ciertas conclusiones generales que hacen a las particularidades de *La Carpeta de los Diez*

El grupo se encontró especialmente atravesado por las diversas corrientes migratorias que caracterizan a la historia argentina. Sólo dos de sus integrantes habían nacido en este país: Pinéldes Fusco y Eduardo Colombo –aunque ambos eran también hijos de inmigrantes–, el resto llegó desde Europa a diferentes edades y momentos y por diferentes motivos. Algunos arribaron a Argentina de pequeños con sus familias en búsqueda de nuevas oportunidades de desarrollo, como Juan Di Sandro que llegó desde Italia en 1910 con 12 años de edad, Augusto Vallmitjana desde España en 1924 con 10 años o Boleslaw Senderowicz desde Polonia con tan solo 3 años en 1925. Otros emigraron a raíz de la crisis económica que azotó a Alemania a mediados de la década del veinte, como Annemarie Heinrich, cuya familia se radicó en Argentina en 1926 cuando ella tenía 14 años, y Anatole Saderman, quien partió el mismo año hacia América Latina con su familia cuando él tenía 22 años. Por último, una parte considerable del grupo provenía de familias judías que tuvieron que desplazarse forzosamente huyendo del nazismo, particularmente George Friedman, Ilse Mayer, Hans Mann, Max Jacoby, Fred Schiffer y Alex Klein. En el caso de los últimos dos,

⁴⁶ En Anexo se encuentran biografías detalladas de cada uno de los catorce fotógrafos del grupo. En algunos casos fue posible acceder a suficiente información, pero algunas de estas biografías fueron especialmente reconstruidas durante la presente investigación.

sus familias completas serían víctimas del Holocausto en Austria y Hungría respectivamente, siendo ellos los únicos que sobrevivirían.

Para muchos Argentina fue su primer destino, como el caso de Alex Klein que llegó en 1936 con 19 años de edad, pero otros se instalaron en el país después de haber probado suerte previamente en diferentes latitudes. Tal fue el caso de Anatole Saderman, quien nació en 1904 en Rusia, pero desde los 14 años vivió con su familia en diversas ciudades de Europa.⁴⁷ Luego de entrar a América Latina en 1926 por Montevideo y tras vivir también Asunción y Formosa trabajando como fotógrafo, se instaló definitivamente en Buenos Aires en 1932. Estas derivas en búsqueda de oportunidades se dieron también en George Friedman, quien nació en Hungría en 1910 pero vivió desde 1927 en París, en donde trabajó en la industria del cine, con un período intermedio de prueba en Hollywood. En 1939, ante el avance del nazismo, decidió radicarse con su esposa e hijo mayor en Argentina, ilusionado por el promisor panorama de la producción cinematográfica nacional, pero donde terminaría desarrollando una larga carrera como fotógrafo.

Una trayectoria similar tuvo Fred Schiffer, quien abandonó alrededor de 1938 su Viena natal ante el avance del nazismo y se radicó en Suffolk, Inglaterra, en donde incursionó en la fotografía e instaló un estudio fotográfico de retratos. En 1948 emigró nuevamente con su esposa y sus dos hijos a Buenos Aires, instaló su propio estudio fotográfico y desarrolló en poco tiempo una sólida carrera como fotógrafo publicitario y retratista. Asimismo, los primeros datos que se tiene de Hans Mann se registran a mediados de la década del treinta en Paraguay y luego en el noreste de Argentina, en donde inició un registro etnográfico de comunidades originarias. Pocos años después ya se había instalado en Buenos Aires, en donde trabajaría por casi veinte años como fotógrafo para la Academia Nacional de Bellas Artes recorriendo el territorio argentino (Girdano y Méndez, 2004). No obstante, para los casos de Giuseppe Malandrino, Ilse Mayer y Max Jacoby no fue posible reconstruir una trayectoria exacta, aunque sí se pudo precisar que Jacoby llegó a Argentina en 1937.

Como se puede observar al comparar sus biografías, todos estos fotógrafos itineraron por diferentes países, en parte huyendo del nazismo y en parte buscando mejores

⁴⁷ Necesidades económicas llevaron a la familia Saderman primero a la ciudad de Minsk, actualmente Bielorrusia, luego a la ciudad polaca de Lodz y finalmente a Berlín, en donde Anatole realizó sus estudios secundarios.

condiciones de vida y de desarrollo laboral. Esta deriva era facilitada por su profesión, que les permitía tanto reinstalarse en nuevas ciudades con facilidad como también viajar trabajando. Por ejemplo, Ilse Mayer y Eduardo Colombo se desempeñaron como corresponsales para diferentes medios nacionales y extranjeros en varios países de América del Sur, al igual que lo hizo Friedman para medios franceses durante su estadía en Estados Unidos.

No todos se quedaron a vivir definitivamente en Argentina. Durante los años siguientes a la Revolución Libertadora, en 1955, algunos de los integrantes del grupo comenzaron a dejar el país en búsqueda de mejores oportunidades y mayor estabilidad política y económica. Unos volvieron a sus regiones de origen, como Jacoby, Mayer y Vallmitjana, mientras que otros continuaron su recorrido por América, como Mann a través de Brasil, Klein relocalizándose en México y Schiffer en Canadá.⁴⁸ Sus trayectorias ilustran un claro ejemplo de lo que Vigh (2010) denomina navegación social, una forma de desplazamiento de las personas que atravesaron diversas situaciones de conflicto y se trasladan al compás del movimiento de su entorno social, navegando en búsqueda de mejores condiciones de vida. Este tipo de tránsito, en algunos casos buscados y en otros forzosos, fue característico de muchos artistas durante el siglo XX que huyeron de diversas guerras, crisis y, principalmente, persecuciones religiosas y políticas. En búsqueda de salvaguarda y oportunidades, se desplazaron sucesivamente a través de una red de contactos de familiares, amistades y colegas. Para el caso puntual de Argentina, Wechsler (2007) afirma que los artistas del movimiento moderno estuvieron caracterizados por estos cruces, tanto mediante viajes estéticos como desplazamientos forzados o migraciones buscadas, los cuales establecieron intensas redes de contacto entre uno y otro lado del Atlántico, redes tanto solidarias para afrontar los exilios como para la circulación de ideas, lo cual podemos hacerlo extensivo a los integrantes miembros de *La Carpeta de los Diez*.

En relación a la educación en fotografía y artes visuales de los miembros de *La Carpeta de los Diez*, es importante resaltar que la formación en fotografía de una gran parte de ellos se inició después de haber dejado el viejo continente. Algunos comenzaron su formación fotográfica en el barco mismo en el que cruzaron el océano,

⁴⁸ Si bien Anatole Saderman cerró su estudio en 1961, anunció que se iba y se relocalizó en Roma, pocos años después regresó a Argentina.

como aclara Saderman en varias entrevistas dadas en vida y como afirma sobre Hans Mann la necrológica escrita por el crítico de arte Sigwart Blum.⁴⁹ Muchos se iniciaron en la disciplina en Argentina, como Vallmitjana, cuyo padre era fotógrafo, Di Sandro, Senderowicz y Klein, entre otros. El caso de Heinrich se diferencia, ya que su formación básica comenzó de muy joven con las fotografías alemanas radicadas en Buenos Aires Melitta Lang y Rita Branger, y continuó capacitándose en diversos viajes por Europa para tomar cursos y perfeccionarse con maestros y en técnicas específicas, especialmente en Alemania.⁵⁰ Otros de quienes serían posteriormente miembros de *La Carpeta de los Diez* sí habían estudiado y trabajado en el medio fotográfico europeo, como los casos ya nombrados de Friedman en Francia y Schiffer en Inglaterra. Además, antes de llegar a Buenos Aires muy jóvenes, Klein estudió Bellas Artes y trabajó como fotógrafo en su Hungría y Jacoby realizó sus estudios secundarios en Berlín en una escuela privada de arte con especialidad de fotografía y cinematografía. Más allá de sus formaciones previas, al momento de sumarse a *La Carpeta de los Diez* todos eran fotógrafos adultos profesionales que se encontraban transitando las décadas entre los treinta y los cincuenta años de edad. Ninguno era sumamente joven ni había llegado recién a esta ciudad. De hecho, quien menos tiempo hacía que estaba acá, según se pudo verificar, era Fred Schiffer, que había llegado hacía cinco años, mientras que el resto de los miembros se encontraban en Argentina desde hacía más de una década. Todos contaban con una considerable experiencia y renombre en el área de la fotografía y, a pesar de los sinuosos recorridos de algunos, todos estuvieron establecidos en Buenos Aires durante aquellos años, a excepción de Vallmitjana quien vivía en Bariloche.

Un rasgo distintivo de los integrantes de este grupo, que da cuenta de su desempeño como fotógrafos profesionales, radica en que prácticamente todos trabajaban en la floreciente industria editorial argentina de la época. Sus fotografías tenían lugar en medios gráficos con diferentes estilos orientados hacia un público diversificado en los

⁴⁹ Para el caso de Saderman ver GÓMEZ, J. (1993) "Anatole Saderman", Homenaje a los Grandes, revista Cuarto Oscuro N°437, diciembre. La necrológica completa fue reproducida en Schenone, H. (2004). Hans Mann y la Academia. En MÉNDEZ, P. (Ed.), *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural* (pp. 8-10). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.

⁵⁰ Si bien Heinrich viajó a Europa en varias ocasiones, puntualmente en 1954 realizó un viaje de perfeccionamiento por Alemania en el cual conoció a Otto Steinert en Colonia, tomó un curso de fotografía color con las técnicas de Agfa en la escuela de Hermann Hartz, en Hühst, y participó de un seminario de fotografía de grupos en la escuela de Marta Hüpfner, en Frankfurt (Travnik, 2004, p. 25).

que entrecruzaron sus caminos, aunque cada uno supo cultivar un perfil característico. Annemarie Heinrich trabajó como retratista de artistas y en producciones de moda para las revistas *Mundo Social*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Radiolandia*, entre otras, las cuales le permitieron adentrarse al mundo del espectáculo. Puntualmente para *Radiolandia* fue la fotógrafa principal de sus portadas durante más de cuarenta años, retratando a las principales figuras de las artes escénicas y el cine. En esta revista también trabajó Pinérides Fusco como reportero gráfico y redactor, quien también colaboró con *Rico Tipo* y *Vosotras*.

Una de las editoriales que marcaría el ritmo de las publicaciones periódicas ilustradas de la época fue la Editorial Abril, fundada en 1941 por el italiano Cesare Civita y orientada a un mercado compuesto principalmente por mujeres y niños, con revistas femeninas, fotonovelas y colecciones de publicaciones infantiles.⁵¹ Algunas de sus revistas se convertirían en importantes referentes de los medios gráficos y en los principales ámbitos de trabajo para ciertos fotógrafos de *La Carpeta de los Diez*. Puntualmente en la revista *Idilio*, que comenzó a publicarse a partir de 1948, desplegaría su conocimiento fotográfico y cinematográfico George Friedman a través de las fotonovelas.⁵² Friedman también trabajó para la revista *Nocturno* de la misma editorial. Además, desde finales de los años cincuenta, la revista de moda y actualidad *Claudia* sería el ámbito de especialización de Boleslaw Senderowicz como fotógrafo de moda. Ambos fotógrafos desplegaron en estas publicaciones un estilo propio y pionero, tanto visualmente como en el modo de trabajo, con especial atención en la elección de las locaciones, pero también en la utilización de maquilladores y equipos profesionales.

Así como una parte considerable del grupo se desempeñaba profesionalmente en el ámbito del retrato de celebridades y las producciones de moda, otros integrantes trabajaban como reporteros gráficos, como el ya nombrado Fusco, quien desde 1948

51 Tanto Eugenia Scarzanella como Paula Bertúa proponen considerar a esta editorial como una “embajada cultural”, una plataforma profesional que ofreció sustento a muchos emigrados de origen antifascista que en esa época coincidían en la coyuntura del primer peronismo (Berúa, 2012, p. 22). Para un estudio específico sobre Editorial Abril ver SCARZANELLA, E. (2016) Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

52 Si bien en sus comienzos esta revista publicó fotonovelas importadas, con el transcurso del tiempo comenzó a reemplazarlas por producciones nacionales que incorporaban figuras del escenario local, logrando un mayor reconocimiento e identificación por parte de las lectoras (Bertúa, 2012, p.31). Para un estudio puntual de las fotonovelas en Argentina véase FLORES, R. (1995). Fotonovela argentina. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

trabajaba como fotógrafo contratado para la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. Asimismo, Juan Di Sandro desarrolló una profusa carrera como fotorreportero, trabajando durante sesenta años para el diario *La Nación* y considerado para Gamarnik (2020) uno de los fotógrafos de prensa más destacados de su época en Argentina. Eduardo Colombo también trabajaba como fotorreportero, especialmente para revistas como *Vea y Lea* y *O Cruzeiro Internacional*. Para su labor documental Colombo realizaba largos viajes, tanto por provincias de Argentina como por otros países de Latinoamérica y Europa, poniendo en práctica un tipo de abordaje fotográfico a través de una experiencia de inmersión bajo el estilo del reportaje humanista. En una dinámica similar podemos ubicar a algunas coberturas fotográficas desarrolladas en diferentes países de Sudamérica por la fotógrafa alemana Ilse Mayer, publicadas en la revista *Life* de Estados Unidos entre los años 1952 y 1954.

En conclusión, lo que reunía y distinguía a los miembros del grupo era, por un lado, su condición de fotógrafos profesionales con diversos vínculos laborales entre sí; eran colegas que compartían, en ciertos casos, espacios de trabajo o áreas de desempeño similares. Por otra parte, varios tenían experiencias de vida similares, especialmente a partir de su condición de migrantes. Una gran parte del grupo hablaba alemán como lengua materna⁵³ y había huido de Europa dejando atrás a sus familias y su pasado.⁵⁴ A la mayoría los unió, además, diversos grados de amistad a lo largo de sus vidas, especialmente quienes permanecieron en Buenos Aires.

La Carpeta de los Diez realizó su última exposición en diciembre de 1959. Si bien se desconocen las causas por las cuales el grupo cesó su funcionamiento, esta misma fecha también fue la última publicación de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, cerrándose, tal vez, un capítulo de la fotografía argentina y dando pie a uno nuevo junto con la década siguiente. Ciertos miembros del grupo continuarían

⁵³ Si bien el grupo se manejaba en castellano y todos lo manejaban muy bien, ya que vivían aquí desde hacía varios años, resalto que más la mitad de los catorce miembros hablaba este idioma (Heinrich, Mayer, Jacoby, Mann, Klein, Schiffer, Colombo y Saderman).

⁵⁴ El caso de Fred Schiffer ilustra la relación que muchas de las personas que huyeron del nazismo mantuvieron con su pasado. Si bien nació y vivió en Austria hasta los 21 años, llegó a Argentina después de haber vivido diez años en Inglaterra y se autoproclamaba inglés. En efecto, en muchas de las menciones que se hacen a su persona en la prensa de la época se refieren a él como fotógrafo inglés y muchas de las familias de otros miembros de *La Carpeta* entrevistadas para esta tesis no sabían que era austriaco. Según confirmaron la esposa e hija de Schiffer al consultarlas, este fotógrafo, al igual que muchas otras personas que tuvieron que escapar del antisemitismo y la guerra, no hacía referencia a su pasado.

sumamente activos dentro del panorama local y se transformarían con el paso del tiempo en referentes indiscutibles de la fotografía local, replicándose su producción personal en numerosas muestras y catálogos hasta la actualidad, especialmente Annemarie Heinrich y Anatole Saderman. Otros se alejaron de la opción artística del medio fotográfico para dedicarse de manera exclusiva a la fotografía como actividad laboral, como George Friedman y Pinéldes Fusco.

A través de las exposiciones que desarrolló el conjunto y de la difusión que realizaron de sus fotografías, tanto *La Carpeta de los Diez* como grupo como especialmente algunos de sus miembros, como Heinrich y Saderman, sentaron las bases para nuevos tipos de prácticas fotográficas, junto con otros fotógrafos del momento que si bien no formaron parte del emprendimiento sí mantenían vínculos, como Grete Stern o Sameer Makarius. Estos fotógrafos desarrollaron desde mediados de la década del treinta una sumatoria de acciones y trabajos fotográficos por fuera de la estética pictorialista y la tradición unívoca del fotoclubismo local pero sin romper sus vínculos de pertenencia con estos espacios, en una articulación propia de la heterogeneidad multitemporal de lo latinoamericano.

A su vez, esta tesis piensa a la formación de *La Carpeta de los diez* y a las estrategias adoptadas por estos fotógrafos relocalizados en Buenos Aires como una búsqueda de inserción no sólo en Argentina sino también en el panorama general de la fotografía de aquel momento, ya que este conjunto de fotógrafos formó parte de una red de grupos fotográficos de posguerra que se conectaron de uno y otro lado del océano. Como fue citado previamente, Saderman especificó que la idea del método de funcionamiento del grupo la había traído Schiffer desde Inglaterra, y Heinrich afirmó conocer experiencias afines en Francia y Brasil. En esta misma dirección, la carta de invitación a la primera muestra del grupo, que fue citada al principio de este capítulo, continúa diciendo que

“El sistema, novedoso en nuestro medio, funciona regularmente de hace tiempo en distintos países de Europa, y va multiplicando sus grupos, con lo cual los beneficios se extienden y llegan a la colectividad” (*La Carpeta de los Diez*, 1953).

La Carpeta no se constituyó, entonces, como un experimento aislado. Luego de la Segunda Guerra Mundial comenzaron a crearse agrupaciones de fotógrafos en diferentes partes del mundo que llegarían a su máximo auge durante la década del cincuenta y que, en gran parte de los casos, respondieron a propósitos y circunstancias similares en búsqueda de conformación de otros espacios de intercambio por fuera de

los clubes o asociaciones fotográficas en los que aún perduraba una estética pictorialista y una dinámica competitiva a través de salones y concursos. Sobre este tema se vuelve especialmente en el capítulo siguiente, ya que el fenómeno agrupacionista de posguerra incluye a la iniciativa argentina en un movimiento mayor con prácticas comunes que da cuenta del anhelo de una renovación al interior de la fotografía como medio, a pesar de las distancias geográficas.

2.1.2. Antecedentes de exposiciones de los miembros del grupo

Volviendo sobre los fotógrafos participantes en *La Carpeta de los Diez*, es relevante traer a consideración las exposiciones individuales que habían realizado previamente a la conformación del grupo sus diferentes miembros. Entiendo a las exposiciones como un espacio cultural en términos de Chartier (1992) que permite pensar una producción artística e intelectual en su relación con otras producciones culturales y sus vínculos con otros referentes del campo y de la totalidad social, debemos poner en consideración que la primera exposición que realizó *La Carpeta de los Diez* en 1953 no fue la primera experiencia exhibitiva de sus miembros ni era la primera exposición de fotografías fuera del ámbito de los regulares salones y concursos de los fotoclubes. Algunos miembros de *La Carpeta de los Diez* ya contaban con exposiciones individuales desde mediados de la década del '30.

Entre ellos, el caso que más se destaca es el de Anatole Saderman, quien en 1936 realizó su primera muestra individual en la sala de Amigos del Arte con las fotografías de plantas, flores y frutos tomadas poco tiempo antes para el libro *Maravillas de nuestras plantas indígenas* (1935) de Ilse Von Renfelzell.⁵⁵ Si bien esta serie de retratos botánicos fue el único trabajo fotográfico realizado por Saderman de este tipo ya que surgió del encargo puntual realizado por Von Renfelzell, en la actualidad se constituye en las imágenes más mostradas y comercializadas del autor. Dos años más tarde, Saderman inauguró en la Asociación Estímulo de Bellas Artes (AEBA) una exposición con retratos de músicos, artistas y escritores. Dicha institución ofreció su sala a condición de retratar a los socios de la entidad, lo cual le permitió al autor incluir entre sus fotografiados a Collivadino y Victorica, entre otros (Príamo, 2009). Luego

⁵⁵ Ver ARTUNDO, P. y PACHECO, M. (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, Argentina, Fundación Constantini y PRÍAMO, L. (2009). *Saderman: Secretos del Jardín*, Buenos Aires, Argentina: Vasari.

de su instalación definitiva en Buenos Aires a principio de los años treinta, Saderman había comenzado a retratar a personalidades de las artes y la cultura en general con el fin de crear su propio conjunto de obras autorales, sin un interés económico. Esta conciencia de producir una serie temática con el objetivo de conformar un corpus de obra coherente, con ciertos parámetros mantenidos a lo largo del tiempo, configura un gesto sin dudas moderno que se diferencia tanto de la práctica laboral del mismo fotógrafo como de la producción aficionada de la época, la cual generaba fotografías individuales para participar en concursos y salones temáticos, cuestión que será profundizada más adelante en esta tesis.

Con el tiempo Saderman comenzó a centrarse en retratar específicamente artistas plásticos, intercambiando sus retratos por obras primero y luego específicamente por un autorretrato de cada artista. Así, formó una colección de pinturas de los más importantes referentes del campo artístico que da cuenta de qué figuras eran valoradas tanto para ser fotografiadas como para ser mostradas (Andrada, Díez Fischer, Fara y Noblía, 2009). A partir de este recorte del campo del arte surgió su serie “Retratos de plásticos argentinos”, exhibida por primera vez en 1941 también en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Este sería el inicio de una serie de exhibiciones en las que Saderman presentaría en forma sistemática retratos fotográficos de escultores y pintores argentinos. Con continuación en 1942 en la “2º exposición individual de retratos fotográficos de artistas plásticos” en el Banco Municipal y una nueva reposición en 1946 en Catamarca⁵⁶, esta serie encontraría una consagración veinte años más tarde en la primera gran retrospectiva que Saderman realizó en 1961 en la Galería FIFA, luego de que el Fondo Nacional de las Artes incorporara a su acervo 300 de sus retratos de artistas argentinos. “Retratos de plásticos argentinos” se constituyó en un trabajo fotográfico en continua construcción que atravesó la vida de Anatole y que tuvo también circulación a través de diversas publicaciones específicas.⁵⁷

⁵⁶ Entre agosto y septiembre de 1946 se realizó la exposición *Anatole Saderman* en Catamarca organizada por la agrupación de arte “El Coyuyo”, la cual incluyó retratos de diversas personalidades del arte y la cultural como escritores, escultores, filólogos, fotógrafos, grabadores, músicos y pintores (Príamo, 2009, p.130).

⁵⁷ En 1977 se publicó el libro *Anatole Saderman* que reúnen los retratos realizados por Saderman de 124 artistas plásticos junto a los autorretratos intercambiados. Una publicación similar ampliada y a color fue realizada en 2012 por Fundación Alon. Saderman continuó su serie de retratos de artistas durante su estadía en Roma entre 1961 y 1962, con posteriores exhibiciones en Argentina de aquel conjunto de imágenes durante la década del sesenta.

Annemarie Heinrich es otro de los casos que debemos destacar dentro de los miembros de *La Carpeta* que venían mostrando su trabajo de manera individual previo a la formación del grupo. Heinrich realizó su primera exposición personal en 1937 en Valparaíso, Chile, y a partir de entonces participó en numerosos salones y exhibiciones en el país y en el extranjero. Recién diez años más tarde, en 1947, llevó adelante su primera muestra individual en Argentina en la Galería Peuser, en donde mostraría más de cien imágenes referidas a su trabajo en danza, moda y retrato. Esta exposición se diferencia de las nombradas previamente de Saderman y la de Coppola y Stern en *Sur* en el hecho de reunir fotos de diversas características y temáticas provenientes en gran parte de la práctica fotográfica profesional de Heinrich, aunque es posible pensar que, así como Saderman desarrolló una investigación durante toda su vida a partir de los retratos de artistas, Heinrich realizó la suya a través de quienes desarrollaban diferentes artes performáticas, concentrándose especialmente en los bailarines y en los actores de cine. Luego de la muestra en Peuser, las fotografías de Heinrich comenzarían en los años siguientes un recorrido por espacios fotográficos de todo el país que llevaría a la autora a exponer en Rosario, Santa Fe, Mendoza, Bahía Blanca, Azul y Olavarría sólo en 1949 de la mano de los fotoclubes locales. La sucesión de estas exposiciones en un solo año debe resaltarse como una hazaña para una fotógrafa mujer de finales de la década del cuarenta. En todas las notas de prensa localizadas en relación con estas exposiciones se destaca la calidad de las fotografías exhibidas y la concurrencia de una gran cantidad de espectadores que dan cuenta del renombre que entonces ya había obtenido Heinrich en el ámbito fotográfico.⁵⁸

Con el comienzo de la nueva década, la actividad expositiva de Annemarie se redobló. En 1950 viajó a Europa llevando una carpeta de trabajos que exhibió en fotoclubes de Roma, Milán, París y Zúrich por primera vez, espacios en los que volvería a exponer en diversos momentos a lo largo de su vida. Ese año expuso también por primera vez en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil, con el auspicio del Foco Cine

⁵⁸ Algunos de los artículos a los cuales nos referimos son S/a. (octubre-diciembre, 1947). Salones de noviembre. *Noticioso Kodak* N°78, p.14; S/a. (15 de junio de 1949). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°614, p.4; S/a. (1 de julio de 1949). Con el auspicio del fotoclub expone en Santa Fe Annemarie Heinrich. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°615, p.20; S/a. (1 de septiembre de 1949). Aficionados y profesionales agasajan a Annemarie Heinrich en Mendoza. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°619, p.20.

Clube Bandeirante.⁵⁹ Hasta este momento sus muestras se seguían componiendo de fotografías variadas relacionadas con su desempeño laboral en el ámbito del retrato, la danza y el espectáculo.

Su primera exposición de una serie acotada a una temática en especial fue “La Danza”, mostrada en 1952 en la galería Peuser y al año siguiente en Gente de Arte de Avellaneda. Descripta en una reseña como “una abundante muestra de fotos artísticas de motivos de danzas y ballet, interpretados por célebres figuras de dicho arte”⁶⁰, esta muestra se constituye en el inicio de una larga carrera como fotógrafa especializada tanto en espectáculos y artes escénicas en general como en danza clásica en particular. Uno de los tantos hitos destacables de Heinrich sobre este tema sería la publicación de su primer libro de fotografías auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes, *Ballet en la Argentina* (1960), con una selección de sus trabajos generados desde 1934, en colaboración con su esposo Álvaro Sol, quien se encargaría de los textos. De esta manera, al fundar *La Carpeta de los Diez*, Heinrich sería uno de los miembros del grupo con más experiencia en cuestiones exhibitivas y de circulación de imágenes.

Otro de los miembros de *La Carpeta* que realizó o participó en al menos una exposición por fuera de salones de los fotoclubes, fue Hans Mann, de quien se localizaron algunas fotografías de paisajes participantes en una exposición en 1944 en la Galería Müller, de la cual por el momento no fue posible recabar más datos.⁶¹ No obstante, sí fue posible localizar información sobre una serie de exposiciones individuales que desarrolló el austríaco Fred Schiffer, quien había llegado al país desde Londres pocos años antes de que comenzara la iniciativa grupal. En el mismo año de su arribo, 1948, llevó adelante una exposición de retratos en Harrod’s, la cual podríamos pensar como estrategia para dar a conocer en su nueva localización el trabajo que ya venía desarrollando en el área de la retratística. Fruto de esta estrategia fue la publicación en *Correo Fotográfico Sudamericano* de varias de las fotografías participantes en la muestra, una de ellas en ilustrando la tapa misma de la revista. En el mismo número se dedicó a Schiffer la columna “En el mundo de los retratistas”, se

⁵⁹ Sobre esta exposición en el Museo de Arte Moderno de San Pablo ver el trabajo GRECCO, P. M. (2018). A visita de Annemarie Heinrich ao Foto Cine Clube Bandeirante. A circulação latino-americana da fotografia subjetiva, 1950. En *XIII Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas*. Mariana, Brasil: ICHS.

⁶⁰ S/a. (septiembre-octubre, 1952). Annemarie Heinrich expuso en “Peuser”. *Enfoques* N°116, p.23.

⁶¹ Dos fotografías fueron publicadas en el diario *La Prensa* del 24 de diciembre de 1944.

mencionó su muestra en la página de exposiciones y actividades sociales del mes y Alejandro Del Conte escribió una nota alabando la muestra en la que afirma⁶²

El observador que entra a esta exposición que acabamos de visitar, se encuentra así con que cada retrato expuesto, merece y más que merece obliga, a analizarlo y que ninguno de los que se van sucediendo ante sus ojos, le recuerda a lo ya visto (Del Conte, 1948, p. 17).

Al año siguiente Schiffer realizó otra exposición de retratos, pero esta vez enfocado en fotografías obtenidas ya en Buenos Aires. La nueva muestra se desarrolló en la Galería Viau de la calle Florida con treinta y tres retratos locales, probablemente la mayoría relacionados con personalidades del arte y la cultura ya que nuevamente en *Correo Fotográfico Sudamericano* fueron publicadas algunas de las fotografías participantes en la muestra, específicamente retratos de la actriz Lucy Gallardo, el editor musical Carlos Lottermoser, el pintor Caribé y el escritor chileno Antonio de Undurraga.⁶³



Retratos de Fred Schiffer *David Davies* y *Mrs. Reade*, participantes de la primera exposición en 1948 y *Caribé* y *Lucy Gallardo* de la segunda exposición de 1949.

En 1950 Schiffer lleva a cabo una tercera exposición consecutiva de retratos, esta vez en la sala de exhibiciones del Foto Club Buenos Aires.⁶⁴ Si bien no se pudieron conocer todas las fotos que formaron parte de estas tres muestra ni se pudo acceder a sus catálogos, la publicación de algunas de ellas en *Correo Fotográfico Sudamericano* junto a las diversas notas allí publicadas sobre este autor y su obra dan cuenta de la búsqueda realizada por Schiffer en dichas fotos. Si bien este fotógrafo se desempeñaba

⁶² S/a. (1° de septiembre de 1948). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°595, p. 4; S/a. (1° de septiembre de 1948). En los salones Harrod's expone un notable retratista. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°595, p. 18; y Del Conte, Alejandro. (1° de septiembre de 1948). Fred Schiffer, A.I.B.P., F.R.P.S. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°595, p. 17.

⁶³ S/a. (1° de septiembre de 1949). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°619, p. 4; y Del Conte, Alejandro. (1° de septiembre de 1949). Los dos retratos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°619, p. 18.

⁶⁴ S/a. (1° de agosto de 1950). El 28 expone el retratista Schiffer. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°641.

como retratista profesional, no sabemos si estas fotos fueron producto de encargos comerciales o búsquedas personales como las desarrolladas por Saderman. Lo que es seguro, viendo sus fotos, es que los retratos que eligió para conformar sus muestras hablan de una construcción compositiva que va más allá de la representación de una persona ya que en todos ellos podemos apreciar un clima teatral con elementos que aportan información sobre los retratados.

Como podemos advertir a través de los datos presentados hasta aquí, algunos de los integrantes de *La Carpeta de los Diez* ya habían realizado exposiciones individuales antes de la primera muestra del grupo en 1953. Todas se desarrollaron en diferentes espacios relacionados con las artes visuales de Buenos Aires, los cuales también albergaban exposiciones de fotografías, como Amigos del Arte, la Asociación Estímulo de Bellas Artes, Gente de Arte de Avellaneda, Harrod's y las galerías Peuser, Müller y Viau. Por ejemplo, en la Asociación Amigos del Arte se desarrolló el Primer Salón internacional de Fotografía en 1930, organizado por la sección de fotografía de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Además de alojar la exposición de 1936 de Saderman, este espacio también sería la sede de los Salones Anuales del Foto Club Argentino desde 1937 hasta, al menos, 1941. Por su parte, en la Asociación Estímulo de Bellas Artes se desarrollarían los Salones Fotográficos Internacionales de Foto Club Argentino desde la creación de esta institución en 1945 hasta 1954.⁶⁵

Las galerías Müller y Viau, ambas ubicadas en la calle Florida, eran ámbitos propios de las artes visuales dedicados a su exhibición y comercialización dirigidos por *marchand's* con una significativa trayectoria, habiendo iniciado sus actividades en 1914 y 1926 respectivamente (Baldesarre, 2011).⁶⁶ Por su parte, la galería Peuser – también llamada Salón Peuser – fue creada en 1944 como parte de la extensa empresa gráfica de la familia Peuser, en funcionamiento desde finales del siglo XIX. Esta

⁶⁵ Para un estudio puntual sobre la Asociación Amigos del Arte ver MEO LAOS, V. (2007). *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: Ciccus; ARTUNDO, P. y PACHECO, M. (cur.) (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: Malba-Fundación Costantini y BERMEJO, T. (2011a). La asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924 - 1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo. En M. J. Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales* (pp. 41-50). Córdoba, Argentina: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.

⁶⁶ Para una análisis puntual del panorama del surgimiento del mercado del arte en Argentina y detalles sobre estas y otras galerías ver BALDESARRE, M.I. (2011). El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina. En M.I. Baldesarre y S. Dolinko. (Ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina. Archivos del CAIA 4* (pp. 235-263). Buenos Aires: EDUNTREF.

galería también se ubicó en la calle Florida, en el local de la librería de la firma que era entonces su principal boca de expendio en la ciudad.⁶⁷ La apertura del salón en sus instalaciones introducía a la empresa en un mercado que si bien era reducido, también se manifestaba dinámico y con señales de crecimiento (Bermejo, 2011c) y que lo llevó a desarrollar exposiciones como el Primer Salón Peuser de Pintura Argentina Joven en abril 1953.⁶⁸ Peuser ya se encontraba relacionada con el ámbito fotográfico a través de sus publicaciones de libros de fotografías⁶⁹; de hecho al año siguiente de su apertura se realizó allí, en 1945, el IX Salón Anual de Arte Fotográfico Internacional del Foto Club Argentino. Además de la exposición de 1947, Heinrich realizó allí otra muestra en 1952 con fotografías de figuras de la danza y en 1955 se desarrolló el XI Salón Internacional de Arte Fotográfico del Foto Club Buenos Aires.

Por otra parte, Gente de Arte de Avellaneda y los salones de Harrod's se trataban de espacios de exhibiciones temporales que albergaban toda clase de propuestas. Puntualmente la Asociación Gente de Arte surgió en 1941 como un espacio para desarrollar talleres artísticos y exposiciones que iría, posteriormente, a tener una relación muy cercana con la fotografía a partir de la importancia que cobraría el Foto Club de Avellaneda, que sería fundado en 1956. En los salones de la filial inglesa de las grandes tiendas Harrod's se sucederían todo tipo de exposiciones, tanto de artistas plásticos renombrados hasta la Exposición de Arte Británico Contemporáneo de Grabados en 1944 o la Primera Exposición Argentina de Arte Infantil en 1946. De hecho, como se verá a continuación, *La Carpeta de los Diez* realizará allí su exposición anual de 1957.

Por otra parte, los fotógrafos miembros del grupo continuaron llevando adelante exposiciones individuales durante los años que participaban en *La Carpeta*. Por

⁶⁷ Específicamente sobre la empresa Peuser ver los trabajos BERMEJO, T. (2011c). El salón Peuser: entre la apuesta comercial y afianzamiento de un mercado para Buenos Aires. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación* (0), pp. 1-12 y BERMEJO, T. (2012). Mercado de arte en Buenos Aires. Gilberto Knaak Peuser o el arte argentino entre librereros y marchand' art. *Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*; pp. 95 – 106.

⁶⁸ Según su programa, organizado por Ricardo Caillet-Bois y Osvaldo Svanascini, este salón fue una iniciativa de la Galería Peuser con el objeto de difundir las últimas tendencias del arte argentino, tanto convocando a todos los estilos como proponiendo la entrega de cuatro premios y una mención. La selección de trabajos correspondió a un Jurado integrado por Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu, Ernesto B. Rodríguez y Aldo Pellegrini y participaron 98 obras.

⁶⁹ Algunos de los libros de fotografías publicados por Ediciones Peuser son *Ambiente de altiplano. Fotos de Perú y Bolivia* (1945) de Elena Hosmann y *Buenos aires* (1956) con fotografías de Grete Stern, entre otros.

ejemplo, Saderman realizó una muestra individual de temas variados en la Casa de la Cultura de Buenos Aires en 1956, la cual contó con fotografías sobre “los retratos de personal estilo, composiciones en base a pintores en sus estudios (...) [y] de temas con flores y motivos con títeres”.⁷⁰ Heinrich realizó una exposición similar en 1958 pero en la galería de la empresa argentina de insumos fotográficos FIFA con fotos de diferentes épocas de su vida artística que planteaba presentar “la evolución de su sensibilidad en una marcada curva ascendente, hasta llegar a su madurez estética”⁷¹. Según las reseñas consultadas, esta muestra incluyó retratos de celebridades, paisajes y fotografías realizadas con ciertos procedimientos experimentales que en algunos casos ya habían participado o participarían de exposiciones futuras de *La Carpeta*, las cuales serán identificadas más adelante. Estas dos exposiciones dan cuenta del reconocimiento que habían alcanzado ya para finales de la década ambos fotógrafos y serán retomadas para comparar algunos aspectos con las exposiciones que desarrolló *La Carpeta de los Diez* en este mismo capítulo.

2.2. Trama cultural argentina: contexto político y artístico en los ‘50

Es relevante para los propósitos de esta tesis realizar una reconstrucción analítica del período y de los procesos culturales de los '50 en Argentina para enmarcar y problematizar el contexto, y sus complejas dinámicas, en que se enclava la creación de *La Carpeta de los Diez*. A mediados del siglo XX ciertas ciudades latinoamericanas fueron identificándose como centros de interés dentro de una cartografía de la modernidad. Entre ellas, Buenos Aires se había constituido ya desde los años treinta como un espacio cultural activo y altamente receptivo, configurando una efervescente metrópolis cultural (Sarlo, 1988; Wechsler, 2007; Bertúa, 2012). La ciudad había desplegado un fuerte proceso modernizador con un gran desarrollo cultural en los ámbitos literarios, cinematográficos y de medios masivos de comunicación. Wechsler (2007) afirma que, dentro de este proceso, los artistas e intelectuales argentinos que itineraron por el circuito europeo contribuyeron a la colocación de Buenos Aires en el mapa de las metrópolis modernas, mediante el intercambio de publicaciones

⁷⁰ S/a. (1º de octubre de 1956). Interesó la individual de Saderman. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°785

⁷¹ S/a. (mayo junio de 1958). Exposición individual de Annemarie Heinrich. *Enfoques* N°142, p.44.

periódicas, libros, obras y talleres. Asimismo, el ritmo del panorama cultural porteño de los años treinta y cuarenta estuvo determinado por acontecimientos internacionales que marcaban el triunfo de los totalitarismos. Siguiendo a Wechsler (2006; 2007), la internacional antifascista restableció redes previamente trazadas y guio hacia Buenos Aires, y a Argentina en general, los caminos del exilio de intelectuales y artistas que dieron a las industrias culturales argentinas un nuevo giro.

A partir de la década del '30, el surgimiento de una extendida cultura popular urbana en Argentina comenzó a dar lugar a una diversificación cada vez mayor de segmentos de públicos específicos, generándose un mercado de bienes culturales diversificados. Dentro de este fenómeno de expansión se ubica el surgimiento de un amplio repertorio de publicaciones periódicas orientadas hacia públicos específicos. Particularmente en nuestro país, los años de la Segunda Guerra Mundial generaron un desarrollo importante para la industria editorial local debido a la interrupción de las importaciones de libros y revistas desde Europa (De Sagastizábal, 1995). Entre las producciones culturales gráficas destinadas al gran público podemos encontrar revistas como *Radiolandia*, *El Hogar*, *Selecta*, *Vosotras* o *Idilio*, entre muchas otras.⁷² En todas ellas la fotografía ocupó un rol central, tanto en su función retratística, documental y publicitaria como también mediante el formato de fotonovelas y de pioneras producciones de moda. En especial la década del '50 fue el momento de plena hegemonía de la fotografía en los medios de masas a través la prensa ilustrada, previo a la masificación de la televisión en los sesenta. Dichos medios gráficos se constituyeron en uno de los principales espacios laborales de gran parte de los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez*.

En el plano político local, la existencia de *La Carpeta* atravesó períodos bien diferentes. El grupo comenzó a tomar forma durante la segunda presidencia de Juan Domingo Perón luego del fallecimiento de Evita en 1952, atravesó la autodenominada Revolución Libertadora en 1955 y concluyó durante el período del desarrollismo, cuando ya se encontraba Arturo Frondizi en el poder. Si bien ningún documento relacionado al grupo se encuentra asociado con participaciones o posicionamientos

⁷² Para un estudio puntual sobre la cultura impresa y sus producciones visuales véase Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.). (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa; Artundo, P. (2008). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo; Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

políticos directos, es necesario tener en cuenta el contexto social, cultural y político del momento, sobre todo en relación con el campo artístico y cultural. Las políticas culturales durante esta década fueron variando al compás de los cambios políticos, con mayor o menor énfasis según qué sector gobernara, y si bien la fotografía no fue objeto de políticas específicas propias, sí se vio afectada por las diferentes medidas y situaciones coyunturales.

Las dos primeras presidencias de Perón tuvieron relaciones cambiantes con el arte y la cultura, a partir de las cuales surgieron ciertas tensiones políticas e ideológicas que impactaron en los campos artísticos e intelectuales.⁷³ Las políticas culturales desarrolladas durante el peronismo favorecieron un desarrollo inusitado de la cultura subalterna y generaron una vasta industria cultural bajo la protección del Estado, en especial para los casos de la radiodifusión y la industria cinematográfica. Durante este gobierno se buscó atenuar la desigualdad al facilitar el ingreso a la educación media y superior como así también a todo tipo de espectáculos y productos culturales masivos. Sin embargo, para autores como García Canclini (1987, p. 37) hubo una caracterización inadecuada de lo popular que no cuestionó las estructuras ideológicas de dominación, mientras que la expansión cuantitativa en el ámbito de la cultura no modificó las causas estructurales de la desigualdad, ni fue acompañada por una reelaboración crítica de los hábitos culturales.

Para las artes visuales en particular, Giunta (1999a) afirma que el peronismo careció de una normativa estética precisa y que, al igual que en otros campos, operó sobre una realidad pre-existente realizando selecciones que resultaron, para algunos casos, hasta contradictorias. Si bien en sus inicios se prefirió una representación realista antes que abstracta, que reivindicaba tópicos nacionalistas y regionalistas como estrategia de acercamiento del arte a sectores populares, la autora sostiene que con el tiempo las asperezas desaparecían y los artistas abstractos también ocuparían un lugar destacado

⁷³ Este periodo ha sido abordado desde múltiples perspectivas, generando una vasta producción historiográfica local e internacional que no cesa de ampliarse. Para el campo cultural existen numerosos trabajos sobre el impacto del peronismo en las artes visuales, la literatura y en el cine local, pero la temática de la fotografía en particular durante el primer peronismo está a la espera de estudios más detallados.

en las exposiciones oficiales.⁷⁴ Durante aquellos años, los dinámicos movimientos abstracto-geométricos locales ensayaron estrategias de intervenciones alternativas (Bertúa, 2012, p. 27-37). Asimismo, algunos actores destacados elaboraron programas culturales de oposición, entre los que se destacaron el círculo en torno a la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo, y la *Asociación Ver y estimar* y su revista homónima, dirigida por Jorge Romero Brest, a partir de lo que Giunta (2008, p. 54) denominó como un “sistema de pertenencias y exclusiones que funcionó tanto en el ámbito de la plástica como en el de la literatura”.⁷⁵

Asimismo, en el contexto del primer peronismo el uso que el gobierno hizo de la imagen, y puntualmente de la fotografía como medio de difusión de acciones de gobierno y de comunicación, se presenta como un área predispuesta a diferentes posibilidades de abordaje. Durante este gobierno tuvo un rol central la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación (S.I.), a cargo de Raúl Apold⁷⁶, una gran estructura que reunía diferentes dependencias relacionadas a la difusión del gobierno, incluyendo áreas de cine, radio, diseño gráfico y afichería.⁷⁷ Allí se localizaba la División de Fotografía, con un plantel fijo de veinticinco fotógrafos y otros contratados que registraban diariamente todos los movimientos del presidente y su esposa, generando, a lo largo de estos años, aproximadamente trescientas mil

⁷⁴ Por ejemplo, Andrea Giunta analiza estas tensiones en particular para la historia del Salón Nacional durante aquellos años. Ver GIUNTA, A. (1999b). Nacionales y populares. Los salones del peronismo. En M. Penhos y D. Wechsler. (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp.153-190). Buenos Aires, Argentina: El Jilguero. Con relación al campo artístico y las tensiones con el gobierno durante el primer período peronista ver de la misma autora GIUNTA, A. (1999a). Las batallas de las vanguardias entre el peronismo y el desarrollismo. En J.E. Burucúa. (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*. Tomo II (pp. 57-118). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana; GIUNTA, A. (2001). El arte moderno en los márgenes del peronismo. En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta* (pp. 37-64). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

⁷⁵ Según Herrera (2015, p.129), la *Asociación Ver y Estimar* trabajó por activar la vida cultural y artística porteña bajo el gobierno peronista, ofreciendo desde su revista material teórico y visual que promovía el arte moderno, en particular las tendencias abstractas cuestionadas desde la esfera de la cultura oficial. De este modo, preparó el camino para las experiencias estéticas de los años siguientes. Sobre la revista *Ver y Estimar* y diversos aspectos relacionados al crítico Jorge Romero Brest ver GIUNTA, A. y Malosetti Costa, L. (2005). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.

⁷⁶ Raúl Apold había conocido a Perón pocos años antes como jefe de prensa del estudio cinematográfico Argentina Sono Film. Según Claudia Soria (2010) sus antecedentes en la industria del cine no son menores ya que aportó un aspecto esencial cinematográfico al peronismo poblándolo de imágenes (p. 32) y resaltando su dimensión performativa (p. 43).

⁷⁷ Se estima que la S.I. publicó durante aquellos años más de 2.500.000 panfletos de diversos tipos y más de 3.000.000 de afiches, como así también generó una importante producción de películas y otros materiales de propaganda (Plotkin, 1993).

fotografías.⁷⁸ La masiva generación de fotos y su circulación durante las dos primeras presidencias de Perón nos dan un indicio sobre la concepción de las mismas como testimonios visuales del propósito de construcción de “una nueva patria”. Según Soria (2010), las fotografías cumplieron una función similar a la de la foto fija en el cine, documentando en detalle cada gesto o acto del gobierno como si se tratase de una filmación para convertirse en pruebas fehacientes de una acción de gobierno que se extendía por todo el país.⁷⁹

Varios de los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez* trabajaron para diferentes áreas gubernamentales durante los años peronistas, por ejemplo Eduardo Colombo y Augusto Vallmitjana, que se desempeñaron como fotógrafos durante cierto tiempo para los Ministerios del Interior y el de Turismo. Sin embargo, Pinéldes Fusco es quien más se destaca, ya que entre 1948 y 1955 se desempeñó como fotógrafo contratado para la S.I. A pesar del gran número de fotógrafos fijos que por entonces trabajaban para el gobierno, Fusco fue elegido para registrar fotográficamente importantes eventos y situaciones políticas, e incluso hogareñas, del matrimonio Perón. Sus fotografías abarcaron desde inauguraciones, conferencias e importantes actos, como la jura de la Constitución Nacional de 1949, hasta situaciones especiales que se transformaron en imágenes icónicas, como el renunciamiento de Eva Perón a su candidatura a vicepresidenta en agosto de 1951 y, algunos meses después, el momento en que ella votó desde la cama en el Hospital Presidente Perón poco antes de morir.⁸⁰

⁷⁸ Luis Príamo (2003, p. 173) establece que la División de Fotografía se encontraba articulada en dos secciones:

una sección más importante se dedicaba a registrar la actividad política del gobierno bajo la dirección del fotógrafo Emilio Abras, mientras que la segunda sección, al mando de Ángel Libarona, se ocupaba de documentar las obras públicas del gobierno. Según los cálculos realizados por Príamo, en el Archivo General de la Nación se conservan en la actualidad aproximadamente setenta mil fotografías del primer gobierno peronista. Sin embargo, éste sería el número de fotos generadas por la División de Fotografía sólo en un año de trabajo, por lo cual se estima que la Subsecretaría generó no menos de trescientos mil negativos.

⁷⁹ En un repaso general por la producción gráfica desarrollada durante aquellos casi diez años de gobierno es posible identificar lo que Gené (2005) denominó el *ethos* del peronismo: las representaciones del trabajador, la familia y la mujer. En este sentido, no fueron las artes eruditas, afirma la autora, sino las gráficas el vehículo privilegiado para visualizar la acción y los objetivos del gobierno.

⁸⁰ Sobre la labor como fotógrafo del peronismo de Pinéldes Fusco ver MÉNDEZ, M. (2017) *Fusco. El fotógrafo de Perón*. Buenos Aires: Aguilar; y PESTARINO, J. (2020). Imagen fotográfica e intermedialidad. El caso de dos emblemáticas fotografías de Eva Perón obtenidas por Pinéldes Fusco. En T. de Amaral Maia y B. De Las Heras (Ed.), *As imagens da História: Cinema e fotografia nos séculos XX e XXI* (pp. 113-138). Brasil, Porto Alegre: EDIPUCRS/CITCEM-UP.

Con la llegada en 1955 de la autodenominada “Revolución Libertadora” acontecieron profundos cambios en las políticas culturales y en el plano artístico, como así también los planos político y social. La fuerte identidad visual que había construido el peronismo, con un uso de la imagen hasta entonces sin precedentes, fue justamente uno de los estandartes que la “Libertadora” intentó deconstruir.⁸¹ Para García Canclini (2001, p.101) este período implicó la devolución a los grupos liberales que habían sido desplazados por el peronismo de las universidades, las comunicaciones masivas, los grandes museos y otras instituciones relacionadas con el arte y la ciencia. Por su parte, Andrea Giunta (2001) caracteriza a la organización del campo artístico después del peronismo como un momento de fuerte dinamismo institucional, durante el cual se crearon ciertos espacios fundamentales para el arte hasta la actualidad. Según la autora gran parte de lo acontecido en el plano cultural había sido consolidado por parte de sectores antiperonistas durante los últimos años de aquel gobierno, encontrando sus espacios de materialización desde los primeros tiempos de la Libertadora. En este sentido, podemos retomar el caso del crítico de arte Jorge Romero Brest, quien se desempeñó como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes en 1956, para poco tiempo después ser su director. En aquel mismo año se fundó por decreto el Museo de Arte Moderno (MAM, actual MAMBA), hecho que para Giunta marcó la reorganización de las instituciones en función del proyecto de renovación del arte argentino. Aún sin contar con sede propia por algunos años, este museo desarrolló una extensa actividad. En 1958, aún durante el gobierno de facto de Aramburu, se fundó el Fondo Nacional de las Artes (FNA), una entidad que tomó como modelo otras instituciones gubernamentales, como el inglés Arts Council, con el objetivo de fomentar el desarrollo de las artes nacionales.⁸²

En mayo de 1958 asumió como presidente electo Arturo Frondizi, quien daría inicio a una época caracterizada por las propuestas del desarrollismo, presente no sólo en Argentina sino también en otras regiones de América Latina. Durante el desarrollismo

⁸¹ Al respecto James (1990) señala que “la política del nuevo gobierno se basó en el supuesto de que el peronismo constituía una aberración que debía ser borrada de la sociedad argentina” (p. 82). Con este propósito, en marzo de 1956 se promulgó el decreto N°4161, que estaría en vigencia hasta 1964, mediante el cual se prohibió todo uso o circulación de imágenes de “propaganda peronista”. Se penaba con la cárcel a quien tuviera fotos de Perón o de Eva, pronunciara sus nombres o entonara la marcha peronista, por lo cual se comenzaron a quemar públicamente fotografías y a perseguir a quien las conservasen.

⁸² “El FNA se creó el 3 de febrero de 1958 como un banco para artistas; un banco sin cuentas ni herramientas complejas, una entidad que ayuda sin lucrar” especifica el sitio web de la entidad.

se intentó llevar a cabo una democratización cultural, un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y demás formas de cultura. En ese contexto, durante el gobierno de Frondizi, se fundaron instituciones culturales y científicas elementales hasta la actualidad como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), entre otros, y surgieron iniciativas privadas orientadas hacia una renovación del arte y la cultura como la creación del Instituto Di Tella. Para García Canclini (2001) la modernización industrial auspiciada en América Latina desde los años cincuenta generó una renovación radical de la práctica artística. En la década del '60 se configuraría definitivamente la autonomización del campo artístico y el desarrollo de las vanguardias experimentales iniciado en los años veinte. Sin embargo, ninguna institución ni política cultural de la década contempló a la fotografía de manera directa. Si bien aparentemente el MAM contó en su creación con un Departamento de Fotografía, que se encargaría del registro de las obras y las actividades del museo, a cargo del fotógrafo Eduardo Colombo⁸³, miembro por entonces de *La Carpeta de los Diez*, este espacio nunca llegó a estar en funcionamiento y Colombo sólo se limitó a realizar un listado de los potenciales equipos fotográficos que deberían haberse adquirido.⁸⁴ Por otra parte, el Fondo Nacional de las Artes no incluyó a la fotografía dentro de las disciplinas de su incumbencia, lo cual generó cierto resquemor en la comunidad fotográfica. Al respecto, en una nota de la revista *Enfoques*, publicación periódica de la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos, se afirma:

“Al conocer la noticia, los artistas fotógrafos –aficionados y profesionales– se interrogaron con estupor si la fotografía artística no es considerada, ni siquiera como artesanía, como para que el instituto en formación la ignore en absoluto. El tema de si la fotografía es arte o no, ya está agotado. (...) La Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos gestionará, en su oportunidad, la inclusión de la fotografía entre las artes merecedoras de apoyo y estímulo, proponiendo al instituto que patrocine salones nacionales de la fotografía, concursos provinciales, etc. y, por sobre todo, la creación de la Escuela Nacional de Fotografía que capacite técnica y artísticamente,

⁸³ Este dato surge de la biografía de Eduardo Colombo incluida en el folleto de la exposición de 1958 de *La Carpeta de los Diez* realizada en las oficinas de la Organización de los Estados Americanos.

⁸⁴ Según entrevista con el hijo de Eduardo Colombo, Martín Colombo. Por el momento no se ha localizado ningún otro dato en relación con dicho Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

otorgando diplomas habilitantes a sus educandos, como las hay en Alemania y EE.UU.”⁸⁵

Como se demuestra a partir de la exclusión de la fotografía en la creación del FNA, las políticas culturales que se sucedieron durante la década del '50 distaron de comprender el desarrollo que había alcanzado la fotografía en Argentina por entonces, haciendo caso omiso tanto a su vertiente aficionada como a la profesional, tanto como disciplina artística como área laboral, organizada alrededor de una compleja trama de fotoclubes, asociaciones profesionales y otras instituciones. La fotografía también representaba una importante actividad económica a través de estudios fotográficos, laboratorios y empresas productoras de insumos que fabricaban y comercializaban desde cámaras fotográficas hasta papeles fotosensibles y otros materiales de producción nacional. Los fotógrafos eran conscientes de ello y reclamaban no sólo el reconocimiento de la fotografía como disciplina artística a través de su inclusión en la flamante institución creada para impulsar el desarrollo de los sectores creativos, sino también una Escuela Nacional de Fotografía que validara la formación técnica y artística otorgando un marco de contención formal.⁸⁶

Algunos años antes, ante la creciente fundación de fotoclubes a lo largo del país, Estanislao Del Conte ya había afirmado que “*quien siga con un mínimo de atención este proceso, no podrá menos que vaticinar, para un futuro muy próximo, la consolidación definitiva de nuestro movimiento fotográfico, llegado a la plena madurez*”.⁸⁷ Sin embargo, las instituciones oficiales del arte y las políticas culturales desarrolladas en esta década, y en varias siguientes, no siguieron con atención el proceso y por muchos años más fue sólo la autogestión de los propios fotógrafos la que formó y sostuvo diferentes tipos de entidades e iniciativas para educarse, mostrar sus imágenes, apoyarse económicamente y compartir saberes, entre otras actividades. Un ejemplo destacado de evento organizado en torno a la pluralidad de dimensiones que involucraba la fotografía en esta década fue la *Gran Exposición Industrial, Comercial, Artística y Científica de la Fotografía* que se realizó en septiembre de

⁸⁵ En S/a. (1958). El Fondo Nacional de las Artes. *Enfoques* N°141, p.11.

⁸⁶ Cabe destacar que lo primero sucedió muchas décadas después y que a lo segundo todavía en 2021 lo estamos esperando.

⁸⁷ Del Conte, E. (15 de setiembre de 1955). Núcleos de escuelas artísticas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°760, p. 22. Este fenómeno iría en aumento durante las décadas siguientes. Según Pérez Fernández (2011, p.12) en un artículo de Raúl Di Giulio publicado en la revista *Fotomundo* N°244 en 1986 se afirma que en la Federación Argentina de Fotografía había afiliados para 1966 95 fotoclubes ascendiendo en 1970 a 143.

1958, inspirada en las grandes ferias fotográficas de Alemania y Estados Unidos que habían comenzado al finalizar la guerra. Esta colosal exposición local tuvo un mes de duración y alojó una gran cantidad de actividades, como el *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía* con diversas exposiciones –en las cuales participó *La Carpeta de los Diez*– y una gran feria comercial con la participación de las principales marcas internacionales de insumos fotográficos, con Kodak, Gavaert, Agfa y Ferrania, entre otros, y de la industria argentina, como Argen, Etra, Fifa y Sanifa. Entre las muchas iniciativas que este evento canalizó, una nota publicada en la revista *Fotocámara* nos permite saber que se desarrollaron dos comisiones de trabajo para tratar temáticas inherentes al medio, una abocada a la fotografía artística y la otra relacionada a la práctica profesional. La primera se denominó “*Reconocimiento de la fotografía como arte*”, estuvo conformada por los fotógrafos Jorge Picot, Mariano Hernando y Pedro Otero y su resolución final demandaba:

“1º) Que se solicite al Gobierno Nacional, ante el Ministerio que corresponda la creación del Salón Anual de la Fotografía, con similar organización que los Salones de las demás manifestaciones del arte. 2º) Que ese Salón abarque a la fotografía artística, documental, científica y periodística. 3º) Que se incluya dentro del Museo Nacional de Bellas Artes, una sección destinada a la fotografía artística. 4º) Que se encargue a la Federación Argentina de Fotografía, la creación del Primer Salón Nacional Oficial de Fotografía, que por sus reconocidos méritos y capacidad puede colaborar eficazmente con Ministerio respectivo.”⁸⁸

En efecto, esta proclama da cuenta de una profunda preocupación en el medio por lograr algún tipo de reconocimiento formal para la fotografía como disciplina artística por parte del Estado. Como dice la nota de la revista *Enfoques* sobre la creación del FNA citada más arriba, los fotógrafos de finales de los '50 tenían en claro que “*el tema de si la fotografía es arte o no, ya está agotado*” y la siguiente instancia necesaria era saldar esta discusión hacia afuera del cerrado reducto fotográfico, buscando la igualdad de condiciones con el resto de los sectores artísticos. La concreción de este reconocimiento se localizaba en conquistar un espacio para la fotografía en las

⁸⁸ S/a. (diciembre de 1958). Primer Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía. *Fotocámara* N°117, p.28.

principales instituciones estatales del arte, especialmente el Museo Nacional de Bellas Artes y el Salón Nacional.⁸⁹

Por otro lado, la segunda comisión de trabajo, que se encargó de las problemáticas relacionadas con el quehacer profesional de la fotografía y en la cual trabajaron Annemarie Heinrich, Fred Schiffer y Gregorio Lerner, redactó un texto que sería elevado al Congreso Nacional pidiendo por la creación del Instituto Argentino de la Fotografía y la sanción de una ley que ampare los derechos de autor de obras fotográficas. En efecto, los derechos de autor y la regulación del desempeño profesional constituían una importante inquietud en los fotógrafos y sus entidades por entonces, según dan cuenta prácticamente todas las publicaciones de la época.⁹⁰ A pesar de la división establecida entre fotografía como arte y como labor profesional, el trabajo articulado de ambas comisiones buscó generar medidas e instituciones, como un Salón Anual de la Fotografía y un Instituto Argentino de la Fotografía, que reconocieran a la fotografía como un medio de creación complejo y altamente desarrollado. No debe perderse de vista que estas solicitudes se daban en el marco de un nuevo gobierno con una marcada reorganización del Estado, momento en el que todos los sectores buscaron generar beneficios y reconocimiento para sus áreas. Sin embargo, la fotografía no lograría grandes reconocimientos hasta algunas décadas más tardes, y tendría que continuar por la senda de la autogestión, aunque cada vez con un mayor relacionamiento con otras esferas de las artes.⁹¹

En el plano artístico, a mediados del siglo XX Argentina se encontró signada por una intensa actividad creadora. El rumbo de la pintura nacional, en paralelo a lo que

⁸⁹ Esta proclama no fue atendida hasta varios años más tarde. El primer Salón Nacional de Arte Fotográfico organizado por el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación data de 1974 y la Fototeca del MNBA se creó en 1998 por iniciativa de una fotógrafa, Sara Facio. Al respecto de los comienzos de las colecciones de fotografía del MNBA y del MAMBA ver MAGNETTO, V. (2018). Un recorrido por la Colecciones de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En *VI Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, CAIA. Buenos Aires, Argentina.

⁹⁰ En la revista de la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos se abordan continuamente diversos aspectos relacionados con las problemáticas inherentes al desempeño profesional de la fotografía y los derechos de autor. De hecho, Annemarie Heinrich y Fred Schiffer publicaron varios artículos relacionados con el tema en este medio, como Heinrich, A. (mayo-junio de 1953). La defensa de los derechos profesionales. *Enfoques*, 120, pp.18-20; Schiffer, F. (noviembre-diciembre de 1953). Derecho de autor. *Enfoques*, 123, pp. 6,9-10,15,17,45 y Heinrich, A. (mayo-junio de 1955). Los problemas del Fotógrafo Profesional. *Enfoques*, 132, s/p.

⁹¹ En efecto, Pérez Fernández (2011, p.21) sostiene que el ingreso de la fotografía dentro de los ámbitos de legitimación se dio recién en la década del '80 después del regreso de la democracia, a partir de un proceso de institucionalización asociado a un Estado que acompañó a la participación cultural.

sucedía en otras latitudes del mundo, se orientaba hacia una renovación de la figuración y, muy especialmente, hacia la abstracción. Arte abstracto, arte concreto, constructivismo, madí, neoconcretismo e informalismo serían algunos de los términos que resonarían en las artes visuales argentinas de la época, en los que para García (2011, p.17) reaparecen puntos de referencia europeos pero transformados y resituados con el fin de convertirlos en plataformas de renovación.⁹²

En el contexto de una gran vitalidad del panorama artístico local fueron surgiendo ciertas agrupaciones de artistas con nombres específicos y diversos propósitos e inquietudes, que incluían actores relevantes tanto del campo de las artes visuales como de la arquitectura, el diseño y otras áreas afines. Por ejemplo, entre 1945 y 1946 tomaron forma dos conjuntos relacionados con el arte concreto: la *Asociación Arte Concreto Invención* (AACI)⁹³ y el grupo *Madí*⁹⁴. Los artistas de la AACI, particularmente Tomás Maldonado e Alfredo Hlito, se enfocaron en el diseño industrial, la tipografía y la arquitectura, diseminando sus ideas a través de su revista *nueva visión*, que funcionó desde 1951 a 1957 bajo la dirección de Maldonado como un foro intelectual desde donde se impulsaba un completo programa de modernización para todas las disciplinas que involucró. En 1952 se conformó también el grupo *Artistas Modernos de la Argentina* (AMA)⁹⁵, que con sus diferentes exposiciones dentro y fuera del país evidenció la importante participación de los artistas argentinos vinculados al arte abstracto en el circuito internacional. Según afirma Herrera (2015), estas agrupaciones organizaron exhibiciones, publicaron sus propias revistas, boletines, panfletos y manifiestos desde donde se disputó un arte moderno integrado a la realidad social de la posguerra. En efecto, la vanguardia local de este período puede sintetizarse en la ruptura con la representación figurativa a partir de su propuesta de invención de un nuevo tipo de obra y se presenta en la historia del arte argentino como el advenimiento de un segundo momento de vanguardia luego de las manifestaciones de los '20.

⁹² Para un estudio puntual sobre las artes plásticas en Argentina durante la década del '50 y, en especial, sobre el desarrollo del arte abstracto local ver GARCÍA, M.A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

⁹³ Compuesta inicialmente por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Enio Lommi, Manuel Espinoza y Juan Melé.

⁹⁴ Con Gyula Kosice, Carmelo Arden Qui y Rhod Rothfuss, junto a otros artistas.

⁹⁵ Conformado por el crítico Aldo Pellegrini junto a artistas pertenecientes previamente a la Asociación Arte Concreto-Invención (Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Enio Lommi, Claudio Girola) y otros independientes como José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Hans Aebi.

A partir de la segunda mitad de la década del '50 existieron algunas agrupaciones y corrientes estéticas muy importantes para la configuración del campo de las artes visuales que comenzaron a incluir a la fotografía como disciplina y a ciertos fotógrafos como artistas participantes en sus exposiciones. En efecto, la fotografía comenzaría a relacionarse cada vez más con las artes visuales, tanto por las investigaciones que emprenderían algunos fotógrafos como por el uso del medio fotográfico que comenzarían a desplegar algunos artistas, con una dinámica que iría en aumento durante las décadas siguientes y que algunos autores como Rouillé (2017) plantearía a futuro en términos del “arte de los fotógrafos” y “la fotografía de los artistas”.

Los casos que se destacan durante la década del '50 son, al menos, tres. El primero de ellos fue la *Asociación Arte Nuevo*, surgida en 1955 con el propósito de continuar la difusión de las diferentes tendencias de la figuración pos-concreta y caracterizada especialmente por la pluralidad de disciplinas que abarcó, incluyendo, entre otras, arquitectura, música y fotografía.⁹⁶ Representando a esta última participaron en su primera exposición los miembros de *La Carpeta de los Diez* Alex Klein y Fred Schiffer, junto a los fotógrafos Juan E. Bechis y Sameer Makarius, quienes formarían parte a partir del año siguiente del grupo fotográfico *Fórum*. Makarius también formaría parte en 1956 de la *Agrupación de Artistas No Figurativos* (ANFA). Por otra parte, hacia finales de la década comenzó a tomar forma en Buenos Aires el informalismo, una propuesta orientada hacia la abstracción libre que retomaba especialmente el gesto matérico⁹⁷ y que desarrolló una gran cantidad de exposiciones, en las cuales se incluirían las fotos abstractas de Jorge Roiger.⁹⁸ Por último, como un puente a la década siguiente, en 1961 surgió *Otra figuración*, un emprendimiento que intentaba “labrar el acta de defunción tanto del decorativismo de la abstracción posconcreta como de los amaneramientos del informalismo convertido en fórmula” (Herrera 2015, p.140). En su primera exposición realizada en la galería Peuser

⁹⁶ La *Asociación Arte Nuevo* fue fundada por Carmelo Arden Quin, artista madri, con el apoyo del crítico Aldo Pellegrini. Acogió disciplinas como pintura, escultura, grabado, fotografía, arquitectura y música. En sus salones confluyeron quienes encabezarían las nuevas tendencias de la abstracción en los años '60 (Herrera, 2015, p.137).

⁹⁷ Marcelo Pacheco (2007) permite pensar al informalismo como una matriz originaria que, hacia los años sesenta, presionó sobre el campo artístico local al rechazar la idea de una concepción única de la comunicación estética y al transformar la obra en un lugar con cabida a múltiples interpretaciones.

⁹⁸ Para un análisis puntual sobre las fotografías informalistas de Roiger ver ROBLES DE LA PAVA, J. (2016). La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962). *Boletín de Arte* (16), pp. 43-49.

participó el fotógrafo Sameer Makarius, quien trabajaba con una técnica propia de mezcla de fotografía y pintura.⁹⁹

Agruparse, escribir manifiestos, determinar etilos y parámetros de trabajo, especificar referentes y desarrollar acciones conjuntas y coordinadas eran actividades propias de los emprendimientos de creación de aquellos años. Tomar en consideración a los principales grupos artísticos locales de la época permite poner en perspectiva el surgimiento de *La Carpeta de los Diez*, ya que este grupo pionero de fotógrafos no se constituyó como un caso aislado. No obstante, a pesar de que sus exhibiciones se realizaron en espacios de gran visibilidad y de los lazos que unían a algunos de sus miembros con diferentes actores del mundo del arte, es necesario remarcar que las principales publicaciones dedicadas a las artes visuales no tuvieron en cuenta las actuaciones del grupo. Las revistas especializadas más relevantes de los años '50 como *Ver y estimar*, *Sur* o el *Boletín de la Asociación Arte Nuevo* no hicieron eco de las exposiciones de este grupo de fotógrafos ni en sus reseñas ni en sus agendas.¹⁰⁰ De igual modo, ninguna de las iniciativas de las artes visuales previamente nombradas fue referenciadas en ninguna de las revistas fotográficas de la década. La fotografía por entonces funcionaba la mayor parte del tiempo como un reducto cerrado sobre sí mismo que podía mirar hacia afuera, pero, por lo general, no era mirado.

Si bien a partir de la segunda mitad de los '50 se acentuaron algunos intercambios entre las artes visuales canónicas y el medio fotográfico, como el caso de *Arte Nuevo* y del informalismo previamente citados, durante esta década la fotografía como disciplina de creación todavía no era tenida en consideración por gran parte del campo del arte. Emprendimientos posteriores, como *Fórum*, y otros fotógrafos con otro tipo de inquietudes, como Sameer Makarius, profundizaron lazos con diferentes áreas del arte en los años siguientes, en parte gracias a que *La Carpeta de los Diez* había trabajado hacia dentro del medio, en pos del establecimiento y la complejización de un medio fotográfico local especializado.

⁹⁹ Formado inicialmente por Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé. En su primera exposición también participó Carolina Muchnik.

¹⁰⁰ Un análisis sobre los únicos cuatro textos publicados sobre fotografía del crítico Jorge Romero Brest (en 1935, 1941, 1963 y 1984) y sus diversas opiniones en torno a la fotografía como arte se encuentra en TELL, V. (2005) "Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía". En GIUNTA, A. y MALOSETTI COSTA, L. (Ed.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, pp. 243-262.

CAPÍTULO 3: Grupos fotográficos y definiciones para (re)pensar *La Carpeta de los Diez*

“de simple documento en verdadera obra de creación”
(Aldo Pellegrini, 1956)

3.1. La fotografía en la década del '50: modernidad, expansión y diversificación

Entre las décadas del '40 y '50, en un contexto mundial caracterizado por la segunda posguerra y los inicios de la Guerra Fría, diversos autores (Tausk, 1978; Chevrier, 2007; Sougez, 2007; entre otros) coinciden en afirmar que la fotografía emprendió un período de afirmación y profesionalización como disciplina con métodos y alcances específicos mediante la búsqueda de su propio estatus autónomo. Este proceso se dio a través de una expansión y diversificación que profundizó el uso masivo del medio a diversos niveles y permitió que se afirmara definitivamente dentro de las prácticas culturales establecidas. Dentro de este complejo panorama, que se detallará a continuación, identifico especialmente a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de diversos países el surgimiento de una serie de grupos fotográficos que formaron una red de acciones, intercambios y relaciones entre sí. En efecto, una de las hipótesis de tesis que guía en especial este capítulo sostiene que ***La Carpeta de los Diez se constituyó como grupo en sintonía con el movimiento agrupacionista que atravesó a la fotografía durante la segunda posguerra, conjugando en sus dinámicas elementos locales tradicionales junto con aportes novedosos propios que caracterizaron un modo de funcionamiento único para el caso argentino.***

Desde hacía varios años la fotografía venía siendo objeto de una masiva democratización en sus usos a través del desarrollo técnico de cámaras compactas y del abaratamiento de los costos en la producción de insumos y servicios relacionados. Durante este período también comenzó a ocupar un papel cada vez más importante tanto en los medios de comunicación como en el ámbito artístico. En relación con los primeros, gracias a procedimientos técnicos como el heliograbado, que permitían imprimir a la vez imagen y texto, se dio una masificación en la utilización de fotos en publicaciones ilustradas, como continuación a la expansión de la industria editorial diversificada previa a la guerra. Como fue dicho previamente, la prensa ilustrada dio lugar a una expansión aún mayor para las masivas publicaciones económicas con grandes tiradas que comenzarían a incluir ilustraciones fotográficas en todas sus áreas,

desde noticias en general hasta publicidades y entretenimiento. Las grandes revistas de la época, como la norteamericana *Life* o las francesas *Paris Match* y *Réalités*, comenzaron a imponer el formato de reportajes fotográficos sobre temas específicos con una nueva dimensión narrativa, que abarcaban tanto coberturas sobre cuestiones de actualidad como así también vastos reportajes fotográficos sobre todo tipo de temas cotidianos. Esta proliferación de la fotografía en todo tipo de revistas favoreció al desarrollo profesional de los fotógrafos, ya que las editoriales comenzaron a contar con numerosos planteles de fotógrafos, tanto fijos como contratados.¹⁰¹

Por otro lado, a partir de la década del cuarenta, comenzó también un proceso de musealización de la fotografía (Sekula, 2004; Ribalta, 2009) a través de la creación de colecciones y secciones específicas dentro de instituciones del arte, que albergaron grandes exposiciones fotográficas. Siguiendo el ejemplo del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) que instauró su Departamento de Fotografía en 1940, pero que había iniciado su colección fotográfica algunos años antes,¹⁰² otros museos y galerías de arte de diversas partes del mundo crearon secciones o colecciones fotográficas. A su vez, empezó a crecer el número de coleccionistas privados, que en muchos países abrieron sus propias galerías y espacios exclusivos para la fotografía.

Como consecuencia de este creciente interés por la fotografía, tanto como medio de comunicación como de creación, también comenzaron a ser frecuentes la publicación de libros fotográficos y la realización de exposiciones individuales de ciertos autores con renombre, que luego eran comentadas en las correspondientes secciones críticas de los principales periódicos y revistas.¹⁰³ A su vez, se extendió la enseñanza institucional de fotografía, se desarrollaron los primeros festivales, ferias y encuentros fotográficos, como el establecimiento de *Photokina* en 1950 en Colonia, Alemania, y se abrieron centros de investigación especializados, como la *George Eastman House*

¹⁰¹ *Life* llegó a tener treinta fotógrafos estables y algunas revistas europeas, como por ejemplo *Stern*, contaban temporalmente con un equipo de quince a veinte reporteros gráficos. (Tausk, 1978, p.111). Además, las diversas editoriales requerían cada vez más de fotógrafos con contratación esporádica, incluso localizados en otras ciudades del mundo bajo el rol de colaboradores.

¹⁰² La creación del Departamento de Fotografía del MoMA surgió a consecuencia del éxito y repercusión que tuvo la exposición *Photography 1839-1937* que organizó Beaumont Newhall, a partir de la cual publicó su libro *Historia de la fotografía*. Esta primera exposición fotográfica fue el prelude de la sostenida programación de exposiciones de fotografía que se sucederían en el MoMA hasta la actualidad.

¹⁰³ Por ejemplo, Henri Cartier-Bresson contó durante este período con importantes exposiciones individuales, como la retrospectiva realizada por el MoMA en 1947, y con la publicación de fotolibros célebres hasta la fecha, como *Images à la sauvette* (1952) (Chevrier, 2007).

que fundó Kodak en 1949. En efecto, para algunos autores como Tausk (1978) y Chevrier (2007) este contexto de profesionalización y especialización en todas sus áreas caracterizó y potenció la independización de la fotografía como asignatura artística autónoma, lo cual prepararía el terreno para la legitimidad cultural y artística que el medio adquiriría a partir de los años setenta.

Desde el punto de vista del tipo de imágenes generadas, este proceso de expansión y diversificación permite identificar una ruptura definitiva, aunque de una manera progresiva, con la antigua estética pictorialista que, si bien había comenzado a resquebrajar su predominio con las vanguardias fotográficas de los años veinte, aún conservaba adeptos, especialmente en los principales clubes fotográficos del mundo.¹⁰⁴ A partir de un proceso complejo, que será presentado y analizado más adelante en este mismo capítulo, considero en consonancia con Ribalta (2009, 2018) que las fotografías generadas durante este período se encontraron en tensión entre dos corrientes fotográficas. Por un lado, la fotografía humanista francesa y norteamericana se constituyó en la estética fotográfica dominante de la inmediata posguerra y primera fase de la Guerra Fría; por otra parte, desde Alemania se impulsó la fotografía subjetiva que propuso una revalorización de las vanguardias previas mediante el empleo experimental de los recursos fotográficos, buscando un medio expresivo a partir de la profundización en diversas aristas de la técnica fotográfica. Esta tensión enmarcaba lo que puede entenderse como un movimiento agrupacionista de posguerra, mediante el surgimiento de diversos grupos de fotógrafos con propósitos similares, pero con mayor o menor adhesión a una u otra corriente. A partir de la inscripción de *La Carpeta de los Diez* en este movimiento mayor, las razones de su existencia se reconfiguran, por lo cual uno de los objetivos que esta investigación se propuso radicó en desarrollar un relevamiento e historización de los grupos del período y un análisis de este fenómeno, proponiendo una nueva lectura de las dinámicas del campo fotográfico de mediados de siglo XX.

¹⁰⁴ La corriente pictorialista en fotografía buscaba imitar a través de diferentes procedimientos ópticos o químicos la composición, los temas y, principalmente, la textura de la pincelada proveniente de la pintura. Creando atmósferas brumosas y mundos de ensueño, se buscaba rehuir de la condena descriptiva de la técnica fotográfica. Esta estética tuvo su apogeo en Europa y Norteamérica hacia 1900 y constituyó el primer estilo propiamente dicho en la historia de la fotografía (González, 2011, p.47).

3.2.1. Grupos fotográficos de posguerra y fotografía subjetiva

Agruparse y constituir organizaciones con nombres y propósitos específicos ha sido una práctica adoptada por todas las disciplinas de creación y la fotografía no ha sido ajena a este proceso. Desde los inicios de este medio, los fotógrafos generaron diversos tipos de asociaciones, grupos y colectivos para sociabilizar una práctica que se proponía, en teoría, como principalmente individual. Surgieron así agrupaciones, que en muchos casos derivaron en asociaciones e instituciones, a las que les sucedieron luego otras agrupaciones contestatarias. En una primera instancia podemos nombrar las grandes sociedades del siglo XIX, como la *Sociedad Fotográfica de Gran Bretaña* (SFGB), fundada en 1853 y vigente hasta la actualidad bajo el nombre de *Royal Photographic Society*, la *Société Française de Photographie* (SFP) de 1854 y, el caso local, la *Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* (SFAA) fundada en 1889.¹⁰⁵

Algunas décadas después del establecimiento de estas grandes sociedades comenzaron a surgir entidades disidentes, adeptas a la exploración de la fotografía como medio artístico, especialmente encolumnadas en lo que sería la corriente pictorialista. Uno de los casos paradigmáticos es el grupo londinense *The Linked Ring*, fundado en 1892 con el principal motivo de encontrarse en desacuerdo con el funcionamiento de la SFGB, que promovía la fotografía como proceso técnico y científico para el registro de la realidad y se oponía a su valor como medio de expresión artística. Algo similar sucedió en otros países, generando otras agrupaciones divergentes, entre las cuales se destacan el *Camera Club de Viena* que se oponía a la *Photographische Gesellschaft*, el *Photo Club de París* opuesto a la SFP, o el *Camera Club* de Nueva York que finalmente dio origen al movimiento de la *Photo-Secession*.¹⁰⁶ Estas divisiones primarias exhiben la tensión que atravesó al primer siglo de la fotografía: la disputa entre el medio fotográfico como una herramienta científica versus una disciplina artística y ámbito propicio para la creación. Debe remarcar que, si bien en Buenos

¹⁰⁵ Para el caso local de la *Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* ver TELL, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita y CUARTEROLO, A. (2012). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo.

¹⁰⁶ Para más información sobre la conformación de sociedades fotográficas y la posterior formación de grupos pictorialistas durante el siglo XIX ver NEWHALL, B. (2002). Fotografía pictorialista. En *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili; HARKER, M. (1979). *The Linked Ring. The secession movement in Photography in Britain, 1892-1910*. Londres, Inglaterra: Heinemann y BUNNELL, P. C. (1998). Towards new photography: renewals of pictorialism. En FRIZOT, M. (Ed.), *The New History of Photography* (pp.310-333). Alemania: Konemann.

Aires funcionó hasta mediados de la década del '20 la SFAA ya nombrada, aquí no se conformó ningún grupo pictorialista disidente, aunque sí se desarrollaron exploraciones en este ámbito que luego se encauzarían en los diversos fotoclubes venideros a partir de la década del '30.

En otras partes del mundo, durante la primera mitad del siglo XX la formación de ciertos grupos de fotógrafos con intenciones artísticas específicas o modalidades de trabajo determinadas generó entidades que lograron un amplio reconocimiento, como los renombrados grupos norteamericanos *f64*, fundado en 1932¹⁰⁷, y *Photo League*, en funcionamiento entre 1936 y 1951, o el grupo francés *Le Rectangle*, fundado por Emmanuel Sougez en 1937.

Sin embargo, durante los últimos años de la década del cuarenta y a lo largo de todos los años cincuenta, a medida que la internacionalización de ideas e información se expandía, la conformación de grupos se aceleró. Surgieron nuevas agrupaciones fotográficas en diferentes partes del mundo, las cuales respondieron en muchos casos a búsquedas y dinámicas similares, como los grupos franceses *Groupe des XV* formado en 1946 y *Les 30x40*, o *Club Photographique de París*, establecido en 1953; los italianos *La Bussola* constituido en 1947 en Milán, *La Góndola Circolo Fotografico* en 1948 en Venecia y el *Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia* formado en 1955 en la localidad de Spilimbergo; *Fotoform* fundado en Alemania en 1949; los españoles *Afal* organizado en Almería en 1950 y *La Palangana* en Madrid entre 1958 y 1959; *G.K.F.* instituido en Holanda en 1948; *Tio fotografer* en Suecia en 1958; *La Ventana* en México en 1956 y los argentinos *La Carpeta de los Diez* y *Fórum* organizados en Buenos Aires en 1953 y 1956 respectivamente.¹⁰⁸

Muchos de estos conjuntos presentaron características y propósitos afines y, si bien existen algunas diferencias internas en cuanto a los modos de organizar su trabajo y el

¹⁰⁷ El *Group f/64* constituye, por ejemplo, un caso preciso de las modalidades de trabajo determinadas. Su nombre surge de la apertura de diafragma más cerrada para asegurarse una máxima nitidez en sus imágenes, buscando obtener todos los planos en foco. Definieron una metodología muy específica “toda fotografía que no esté nítidamente enfocada para cada detalle, que no sea impresa por contacto en pale, brillante blanco y negro, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección de su tema, será «impura»” (Newhall, 2002, p.192). Fue fundado en California, EEUU, por Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke y Edward Weston.

¹⁰⁸ El relevamiento de estos grupos se fue realizando en paralelo a la investigación sobre *La Carpeta de los Diez* a partir de bibliografía y la prensa especializada de la época y se encuentra siempre en crecimiento.

desarrollo que presentó cada organización, la mayoría de aquellas surgieron en reacción o respuesta al panorama fotográfico del momento en sus respectivas regiones y, en la mayor parte de los casos, estuvo representado por una perduración de la estética pictorialista en los tradicionales clubes y salones fotográficos.

Para ilustrar a nivel regional este contexto, retomo algunos testimonios de la época que dan cuenta de la necesidad de renovación que se vivenciaba justo antes del surgimiento de *La Carpeta de los Diez*. Por un lado, desde Brasil, en un extenso artículo escrito en 1951 para el boletín del FCCB, el propio director de esta institución, Eduardo Salvatore, realiza una identificación de los males que la práctica fotoclubista presentaba por entonces y proclama una defensa por la libertad de creación en la fotografía, a la vez que señala a los grupos fotográficos europeos como “artistas inconformados” en disputa con los salones tradicionales:

“estamos asistiendo al choque entre dos mentalidades: la antigua, la de la fotografía “pictórica” (...) con toda la pasividad y contemplativismo que la redujo a medio término entre el dibujo, pintura y grabado, y la nueva mentalidad, más fotográfica, más vigorosa, más llena de vida y humanidad, con ángulos atrevidos y juegos de luz, aprovechando el proceso fotográfico con todas las características que le son propias e inconfundibles. (...) ¿Estarán equivocados esos artistas que no se conforman con esa paralización y que raramente concurren a esas exposiciones [los salones de fotoclubes] justamente por la incompreensión de sus jueces en relación con los nuevos caminos de la fotografía y que, por ello mismo, fueron llevados a formar grupos independientes de los viejos clubes fotográficos, como el Groupe deux XV en Francia, Fotoform en Alemania, Bússola en Italia?” (Salvatore, 1951)¹⁰⁹

Tomando en consideración el tipo de fotografía “pictórica” que Salvatore identifica como tradicionalmente encauzada dentro de los fotoclubes en tanto modelo institucional, su postura significaba un rechazo a los rezagos pictorialistas que en aún sobrevivían, así como una convocatoria a la asimilación de las lecciones más radicales que configuran lo que en Brasil comenzaría a denominarse como “fotografía moderna”. A lo largo de todo el artículo de Salvatore resuenan las palabras de Heinrich que abrieron el capítulo segundo de esta tesis y que hacen referencia a la transición o crisis que ella enunciara en el mismo medio gráfico tan solo un mes antes. Allí también especifica:

“en todas partes se percibe hoy un notorio estancamiento o retroceso en el nivel de expresión, en las investigaciones y en la creación, por mucho que se le disimule bajo una técnica brillante, y una desorientación general sobre las posibles salidas, más allá

¹⁰⁹ Salvatore, E. (Noviembre de 1951). Consideraciones sobre el momento fotográfico. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 67, 10-15.

de que las investigaciones técnicas permanezcan paralizadas en todo aquello que ya se conocía” (Heinrich, 1951)¹¹⁰

Un año antes, pero en Buenos Aires, el director de *Correo Fotográfico Sudamericano*, Alejandro Del Conte, también había expuesto en un artículo de opinión algunas reflexiones sobre el surgimiento de grupos experimentales en Europa y la ausencia de espacios similares por entonces en Latinoamérica:

“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” (Del Conte, 1950)¹¹¹

Del Conte señala en este apartado, y en otras secciones de su escrito, la necesidad de crear grupos diferenciados de “*la rutina de los fotoclubes*” que generen “*algo más*” de lo conocido en el ámbito fotográfico, y afirma más adelante que este tipo de conjuntos independientes “*existen en todos los países donde la fotografía ha alcanzado amplio desarrollo y son, para la misma, una necesidad*”. En el mismo artículo hace referencia al grupo *Fotoform* y afirma que los grupos de fotógrafos cumplen la misión de aportar nuevos elementos a los ecosistemas fotográficos de cada país, colaborando a mantener el interés por el medio. A partir de esta nota de opinión, como así también mediante otras menciones que fueron incluidas en la revista que dirigía, Del Conte convocó abiertamente a la asimilación de las lecciones de la nueva fotografía de la época, incluyendo sus propuestas más radicales como las desplegadas por el conjunto alemán.

Como las tres opiniones citadas permiten entrever, tanto en Brasil como en Argentina los ecos de los cambios que se daban en la fotografía de posguerra fueron escuchados. Algunas de las principales iniciativas que surgieron en los años siguientes se dieron gracias a los vínculos que en ambos países se establecieron de diversas maneras con *Fotoform* y, especialmente, con su fundador Otto Steinert. En efecto, esta iniciativa alemana fue la agrupación que más repercusión tuvo en su época en diferentes puntos

¹¹⁰ Heinrich, A. (octubre de 1951). Incentivar a expressão creadora na fotografia. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 66, pp.8-13. Traducción al español de NAVARRETE, J.A. (2018). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

¹¹¹ Del Conte, A. (1º de septiembre de 1950). Grupos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°643, pp. 22 y 38.

del mundo y funcionó como catalizador de otras agrupaciones en regiones muy diversas, desde Latinoamérica, como se verá en capítulos posteriores en esta tesis, a Japón.

Fotoform surgió en el extendido proceso de restauración que se dio en Alemania al finalizar la guerra, del cual la fotografía no fue ajena. El profundo camino de experimentación y desarrollo expresivo de las vanguardias en el medio fotográfico alemán había sido interrumpido por el ascenso del nazismo, que impuso nuevos parámetros que incluían el desprecio por las búsquedas e innovaciones experimentales (Costa, 1995). Con el anhelo de retomar dichas exploraciones expresivas en y para el medio fotográfico, el médico y fotógrafo Otto Steinert fundó en 1949 *Fotoform* bajo la propuesta de desarrollar un tipo de fotografía que alentara la búsqueda personal, definida por él mismo como la “creación fotográfica representativa y absoluta”. El grupo estuvo conformado en sus inicios por los alemanes Peter Keetman, Ludwig Windstosser, Wolfgang Reisewitz, Siegfried Lauterwasser, Toni Schneiders y Steinert, a quienes más tarde se les sumaría Christer Christian de Suecia y Heinz Hajek-Halke también de Alemania. *Fotoform* propuso una revalorización de las vanguardias de las décadas del ‘20 y ‘30, las expresiones del Nuevo Objetivismo y las experiencias de la Bauhaus y la Nueva Visión, junto a un empleo más experimental de los recursos fotográficos con una mayor libertad creativa. Ya desde su nombre el grupo apuntaba hacia los experimentos fotográficos formales, obtenidos a través de marcos o puntos de vista inusuales, subvirtiendo aspectos técnicos como el enfoque y la exposición, o la manipulación de los procesos de laboratorio (Valentin, 2016).

Los miembros de *Fotoform* buscaron realizar imágenes que expresaran una subjetividad privilegiada a través de recursos puramente fotográficos con el objetivo de lograr un medio expresivo específico para y con la fotografía. Para ello, hicieron uso de diversos procedimientos técnicos desplegados tanto al momento de toma como en el posterior trabajo en el cuarto oscuro. Por un lado, gran parte de sus imágenes presentan un asiduo uso de manipulaciones posteriores a la toma obtenidas en laboratorio como fotomontajes, solarizaciones, fotogramas, altos contrastes y múltiples exposiciones, entre otros. Pero, además, la fotografía subjetiva también validaba la utilización de ciertos recursos compositivos y técnicas que debían desplegarse al momento de tomar las fotos, como la utilización de encuadres radicales experimentales, múltiples y largas exposiciones y manipulaciones de la luz. De esta

manera, lo que primaba en esta propuesta era la idea o sensación que deseaba transmitir el fotógrafo, su expresión personal.



Fotografías realizadas mediante diversas técnicas de manipulación en laboratorio: *Abrazo* (s/f) de Heinz Hajek Halke (fotograma realizado con humo y doble exposición); *Schwarzer Akt* (1958) de Otto Steinert (desnudo solarizado) y *Oscilación de luz* [*Lichtpendel-Schwingung*] (1950) de Peter Keetman (luminograma con larga exposición de péndulo de luz).



Fotografías consideradas subjetivas realizadas con diversos recursos compositivos desplegados al momento de la toma. *Movimiento sobre textura* (s/f) de Otto Steinert; *Muerte en vacaciones* (c.1950) de Sten Didrik Bellander y *Gotas especulares* (1950) de Peter Keetman.

Las fotografías subjetivas se enmarcan dentro del abstraccionismo que caracterizó a gran parte a la fotografía de la década del cincuenta. De hecho, en 1951 el MoMA realizó la exposición *Abstraction in Photography*, organizada por Edward Steichen. Lejos de conformarse como un movimiento acabado, la “abstracción” de esta exposición se podía encontrar en diferentes tipos de fotografía y en la producción de fotógrafos de diversas tradiciones, reuniendo fotos tanto de László Moholy-Nagy y Man Ray como de Cartier-Bresson. Sin bien participaron 103 fotógrafos de diversas nacionalidades, ningún miembro de *Fotoform* formó parte de la muestra¹¹², lo cual puede pensarse como un motor para la realización de la primera exposición de *subjektive fotografie* poco tiempo después en aquel mismo año.

¹¹² Un listado completo de todos los fotógrafos participantes en esta exposición puede ser consultado online en el sitio web del museo: https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325775.pdf

Aquella primera muestra tuvo lugar en la Escuela de Arte y Artesanía de Saarbrücken, donde Steinert trabajaba como profesor, y reunió 725 fotos seleccionadas especialmente según sus propios criterios sobre qué sería fotografía subjetiva. El listado de participantes, compuesto por fotógrafos europeos y estadounidenses, incluía autores con habían tenido una intensa actividad durante las primeras vanguardias y que habían tenido que emigrar durante la guerra, como László Moholy-Nagy, Raoul Haussman y Herbert Bayer, junto a nuevas generaciones de fotógrafos europeos. La exposición fue acompañada por un catálogo, circuló posteriormente por otras ciudades de Alemania y viajó tres años más tarde a Nueva York, siendo la itinerancia un rasgo distintivo de la difusión de la fotografía subjetiva como así también de *Fotoform*, que comenzó hacer circular sus fotografías por medios especializados alemanes e internacionales, así como en salones y exposiciones de todo el mundo.¹¹³

En 1952 y 1954 Steinert publicó los libros *subjektive fotografie 1 y 2*, en donde se establecieron las bases teóricas de la fotografía subjetiva y se incluyeron sus imágenes más representativas. El primero de ellos contó con textos en alemán e inglés autoría de Steinert, del historiador del arte J. A. Schmoll, alias Eisenwerth, entonces director del Instituto de Historia del Arte de la Universidad del Sarre, y de Franz Roh, fotógrafo e historiador del arte de la Universidad de Munich. Este libro establece las bases teóricas de la fotografía subjetiva y especifica las “*etapas de perfección en la creación fotográfica*”¹¹⁴ según “*factores técnicos y subjetivos efectivos*” que suponen una progresiva pérdida del referente fotografiado, llegando a una última etapa en la que las formas propias de los objetos no se reproducen en absoluto. Mediante esta clasificación, Steinert explica que considera fotografías propiamente subjetivas a aquellas que podrían incluirse en la tercera y cuarta etapas, “*imágenes que no pueden agruparse bajo el estereotipo habitual de categorías de concepción fotográfica*” (Valentin, 2016, p.15). De esta manera, el fotógrafo mismo es el verdadero tema de las fotografías subjetivas, las cuales se caracterizan generalmente en una fuerte

¹¹³ En mayo de 1950 se realizó en Colonia la primera feria Photokina, concebida específicamente para la industria fotográfica, abarcando todos los aspectos de la fotografía profesional y amateur celebrando el renacimiento de la fotografía alemana después de la guerra. La feria albergó diversas exposiciones, entre ellas la primera muestra de *Fotoform* con 29 fotografías. En 1951 el grupo participó también de la segunda edición de Photokina y en 1953 mostró su trabajo por primera vez en Bélgica, en la ciudad de Charleroi, entre otras participaciones alrededor del mundo.

¹¹⁴ 1) la ilustración fotográfica reproductiva; 2) la ilustración fotográfica representativa; 3) la creación fotográfica representativa; y 4) la creación fotográfica absoluta (Steinert, 1952).

formalidad a partir de la ultimación simultánea de diversos recursos técnicos expresivos. Todas las experimentaciones con técnicas puramente fotográficas son utilizadas al servicio de la expresión personal, en búsqueda de una supresión de la dimensión icónica de la fotografía en pos de una abstracción completa de la imagen. Por otra parte, pero de manera complementaria a las etapas de creación fotográficas, en su texto “Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía” (1961), Steinert postuló los cinco elementos de la creación fotográfica:

- 1º La elección del objeto (motivo) y el acto de aislarlo de la naturaleza.
 - 2º Su visión en perspectiva fotográfica.
 - 3º Su visión en la reproducción foto-óptica.
 - 4º Su transposición a la escala de los tonos o matices fotográficos del negro y del blanco (y a la de los colores).
 - 5º El aislamiento de la idea de temporalidad, por medio de la exposición fotográfica.
- (Steinert, 1961)¹¹⁵



subjektive fotografie 1 (1952) y *subjektive fotografie 2* (1954)

En 1958 tuvo lugar la tercera y última muestra y, llegando casi a la década del '60, al igual que *La Carpeta de los Diez*, se disolvió *Fotoform*. En búsqueda de visibilidad e intercambio internacional, sus libros se publicaron en tres idiomas y las exposiciones, o partes de ellas, circularon por varios países. Estas participaciones en el extranjero, junto con su difusión en diferentes medios gráficos, llevaron el concepto de fotografía subjetiva a toda una red de artistas en diversas partes del mundo. Otto Steinert ocupó un rol central a nivel mundial en la fotografía de posguerra, constituyéndose en una personalidad notable cuyo trabajo y juicio eran respetados en diversos círculos, tanto por fotógrafos artísticos y experimentales como por fotógrafos profesionales. La fotografía subjetiva se conformó durante la década del cincuenta en un nuevo lenguaje fotográfico transnacional, que, como afirma Valentin (2016), mientras dialogaba con los diversos movimientos de renovación en las artes, también buscaba la afirmación de su propio estatus artístico autónomo. Su influencia se expandió a otros rincones de Europa con principales resonancias en Suecia, Bélgica y España, un considerable

¹¹⁵ Steinert, O. (septiembre-octubre de 1961). Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía. *Revista Afal*, N°32, pp. 27-34.

desarrollo en Japón y en Estados Unidos¹¹⁶ y ecos en Latinoamérica, como en Brasil y Argentina.

Desde otras latitudes, el surgimiento de una serie de agrupaciones en el norte de Italia también deja en evidencia las posiciones y búsquedas que zanjaban a la fotografía de la época. Por un lado, en 1947 surgió el grupo *La Bussola* [*La Brújula*] en la ciudad de Milán, enfocado en defender la condición artística de la fotografía por oposición a la fotografía como documento, proclamando su búsqueda a partir de la experimentación y proponiendo la forma por encima del contenido.¹¹⁷ Tras su fundación, el grupo publicó un extenso manifiesto en abril de 1947 en la revista *Ferrania*, una importante publicación periódica del medio fotográfico no sólo en Italia, en donde afirman “no acreditamos en la fotografía como arte” pero también la “necesidad de alejar la fotografía, que aspira a ser arte, de la vía muerta de la crónica documental”.¹¹⁸ En contraposición, el surgimiento de este emprendimiento enfocado en lo formal dio lugar a la aparición al año siguiente de *La Góndola Circolo Fotografico* en Venecia, impulsado por Paolo Monti y con un contrapuesto interés explícito por la realidad social.¹¹⁹ Estos intereses serían recogidos algunos años después por el *Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia*¹²⁰, el cual funcionó entre 1955 y 1959, con una importante referencia al neorrealismo proveniente del ámbito cinematográfico local.

La ola agrupacionista también tuvo repercusiones en Francia, en donde se creó en marzo de 1946 el *Groupe des XV*, un grupo fotográfico surgido con el objetivo de promover la fotografía como arte y ámbito laboral al tiempo que reclamaba la

¹¹⁶ En Estados Unidos, en particular el Instituto de Diseño de Chicago, conocido como la Nueva Bauhaus a partir de su fundación en 1937 y dirigido por László Moholy-Nagy, fue fundamental en el cultivo de esta sensibilidad subjetiva, junto con Minor White y su dirección de la revista *Aperture* a partir de 1952, considerada para Chevrier (2007, p.110) como “la principal tribuna de la fotografía subjetiva, que privilegiaba sistemáticamente la contemplación y la elaboración poética en detrimento del testimonio y compromiso social”. En efecto, Chevrier incluye a la fotografía subjetiva alemana dentro de lo que él denomina “fotografía creativa”, y establece que durante la posguerra adquirió un carácter internacional, con Steinert a la cabeza en Europa y White en Estados Unidos (p.113).

¹¹⁷ *La Bussola* fue fundado por Giuseppe Cavalli y lo integraron Mario Finazzi, Federico Vender, Ferruccio Leiss, Vincenzo Balocchi, Fosco Maraini y Luigi Veronesi (Sougez, 2007, pp. 223-226).

¹¹⁸ S/a. (abril de 1947). El grupo fotográfico “La Bussola”. Revista *Ferrania*, s/n, p.5.

¹¹⁹ *La Góndola Circolo Fotografico* sigue existiendo actualmente, su sitio oficial es <http://www.cflagondola.it/index.html>

¹²⁰ Según las diversas fuentes consultadas, el grupo surgió en torno a Italo Zannier y Fulvio Roiter, quienes habían pertenecido a *La Góndola*, y se fueron sumando en diferentes momentos Gianni y Giuliano Borghesan, Aldo, Toni Del Tin, Carlo Bevilacqua, Nino Migliori, Luciano Ferri, Gianni Berengo Gardin y Bepi Bruno.

preservación del patrimonio fotográfico francés (Sougez, 2003, p. 367). *Les XV* se constituyó como una continuación del grupo *Le Rectangle*, el cual se había visto obligado a suspender sus actividades tras la ocupación de Francia durante la guerra. El nombre del grupo daba cuenta de la cantidad fija de fotógrafos que lo conformaban, lo cual demandaba que al retirarse algunos miembros se incorporaran otros nuevos reemplazantes.¹²¹ Al igual que *Le Rectangle*, el *Groupe des XV* se encontró conformado por fotógrafos profesionales con énfasis en la labor editorial, quienes defendían el dominio técnico. Sus fotografías tienen en común escenas callejeras que dan testimonio de la vida cotidiana de los franceses, acercando al grupo a la fotografía humanista de la época. Este emprendimiento cesó su funcionamiento en 1957, tras haber organizado exposiciones anuales en diversos espacios de París.¹²²

Asimismo, en 1952 y también en París, el fotógrafo Roger Doloy fundó el *Club Photographique de París* o *Les 30x40*, una asociación de fotógrafos más próxima a los planteamientos de la fotografía subjetiva y a la fotografía autoral de creación libre.¹²³ El nombre del grupo *Les 30x40* provendría de las dimensiones, en centímetros, que debían tener las copias fotográficas potencialmente elegibles para las exposiciones que organizaban regularmente en el vestíbulo del cine parisino Studio 28. Este grupo también realizaba reuniones semanales en las cuales sus miembros presentaban trabajos propios para que se realizase una valoración de los mismos y se discutían exposiciones fotográficas que se encontraban sucediendo.¹²⁴ Casi todas las semanas se presentaba el trabajo de un reconocido fotógrafo europeo o americano, a quienes

¹²¹ Los 15 miembros principales fueron Robert Doisneau, Marcel Bovis, Yvonne Chevallier, Jean Dieuzaide, Edith Gérin, René-Jacques, Pierre Jahan, Henri Lacheroy, Lucien Lorelle, Daniel Masplet (también miembro durante los mismos años del grupo español *Afal*), Philippe Pottier, Willy Ronis, Jean Séeberger y René Sirviente, bajo la dirección de André Garban.

¹²² Diversas exposiciones fueron organizadas en la galería Pascaud, el boulevard Haussmann, el Cercle de la librairie, el boulevard Saint-Germain, y la galería Mirador. En 1982 realizaron una exposición retrospectiva titulada *Paris 1950 photographié par le Groupe des XV* que recogió una visión de la ciudad ofrecida por los fotógrafos que formaron parte del grupo.

¹²³ Al momento de su fundación Roger Doloy fue su presidente, Jean-Claude Gautrand vicepresidente y Jean-Pierre Sudre presidente honorario.

¹²⁴ Si bien la lista de integrantes es extensa, se destacan algunos fotógrafos que recibieron el premio Niépce en diversos momentos como Robert Doisneau, Jean Dieuzaide, Jean-Pierre Ducatez, Léon Herschtritt, Jean-Louis Swiners y Patrick Zachmann. Según una nota publicada en uno de los boletines de la *Société Française de Photographie* de 1999, firmada por Emmanuelle Michaud y publicada tras la donación de los archivos y colecciones del grupo luego de su disolución, los miembros del grupo incluyeron “*personalidades de todos los ámbitos de la vida preocupados por la fotografía. Podemos conocer a los galeristas Agathe Gaillard y Jean-Pierre Lambert, los curadores Jean-Claude Lemagny y Michel Quélin, los fotógrafos Francis Richard, Arnaud Claass, John Batho, Jean-Philippe Charbonnier, Jean-Claude Gautrand, Emmanuel Sougez, Robert Doisneau, Jean Dieuzaide, Willy Ronis, Jean-Pierre Sudre, Yvette Troipoux, etc.*”.

incluso se los invitaba personalmente para participar de los encuentros, comentar las novedades fotográficas del momento y discutir los trabajos de los miembros. Según una nota publicada en uno de los boletines de la *Société Française de Photographie* asistieron a encuentros de este grupo Man Ray, Brassai y Harry Callahan, entre otros. El grupo también editó durante algunos años la revista *Ciné-Photo-Magazine*.¹²⁵ Con el tiempo, *Les 30x40* comenzó a contar con un gran prestigio y los grandes fotógrafos en su paso por París asistían a sus encuentros, de manera tal que muchos fotógrafos profesionales han reconocido la influencia de estas reuniones en el desarrollo de su carrera. Tras una significativa labor en la fotografía francesa y mundial durante cincuenta años, la agrupación fue disuelta en 1998.

En la dinámica de *Les 30x40*, con la realización de reuniones regulares para la discusión y el intercambio de opiniones sobre sus propias fotos a partir de las cuales organizar exposiciones periódicas, podemos encontrar una referencia directa para el tipo de funcionamiento que determinó *La Carpeta de los Diez*. Si bien ninguno de los grupos analizados desarrolló un funcionamiento mediante carpetas con comentarios críticos asentados por escrito, esta experiencia francesa es la que más se acerca a los propósitos y modos de la iniciativa argentina, ya que supone una primera instancia de estudio y debate interno con circulación de fotografías a partir de la cual generar otra etapa de circulación hacia fuera del grupo a través de sus exposiciones. En efecto, es probable que Heinrich haya asistido en la *Société Française de Photographie* en 1950 a una reunión similar de lo que luego derivó en *Les 30x40* y no se puede descartar que los fotógrafos de Argentina hayan conocido a la iniciativa francesa desde sus orígenes a partir de los múltiples vínculos que unían ambos lados del océano o incluso a través de la prensa especializada.

Además de los casos italianos y franceses, también existieron grupos en otros países en respuesta a los diversos procesos del período. Un ejemplo es el caso inglés *Combined Society (C.S.)* un grupo de sociedades fotográficas regionales (de las localidades Hereford, Wolverhampton y Bristol) que en 1945 se separó de la *Royal Photographic Society* y el Salón de Londres por oposición a su continuidad

¹²⁵ A partir de 1978 comenzó la publicación de *Cahiers des 30 x 40*, en la cual se otorgó un importante espacio no sólo a las imágenes sino también a los textos de diversos autores relacionados con la fotografía.

pictorialista, en búsqueda de nuevos desafíos para la fotografía como arte creativo.¹²⁶ Algo similar ocurrió con el caso sueco *Tio fotografer* [*Diez fotógrafos*], que se trató principalmente de una cooperativa de trabajo inspirada en la agencia Magnum, formada en Estocolmo en 1958 por diez fotógrafos.¹²⁷ Al igual que experiencias ya nombradas, el grupo surgió tras ciertas exposiciones locales que buscaron renovar la fotografía sueca de posguerra, en especial disputa con el *Stockholm Camera Club*, compuesto por fotógrafos profesionales y aficionados que abogaban por un estilo acorde con los tradicionales salones fotográficos. Dichas exposiciones dieron lugar a un animado debate entre los partidarios de la nueva percepción y los representantes de una actitud más tradicional hacia la fotografía. Para Tellgren (1997), fue crucial que uno de los principales referentes de *Tio fotografer*, Rune Hassner, hubiese pasado varios años previamente en París y formase parte de una “hermandad internacional de fotógrafos que incluía a Helmut Gernsheim, Beaumont Newhall, Cornell Capa, Otto Steinert y Fritz Gruber” (p. 281), lo cual acercó al grupo al panorama dominante en la fotografía europea y norteamericana del momento. Asimismo, alguno de los fotógrafos que formaron parte del emprendimiento -Winqvist, Olson y Hammarskiöld- habían constituido en 1949 el grupo *Ugglan*, el cual participó de la segunda exposición de fotografía subjetiva organizada por Steinert (Sougez, 2007, p.517).

Un movimiento similar se ve también en España, durante el franquismo, en donde se conformó un grupo de fotógrafos con intenciones rupturistas y renovadoras dentro de la *Agrupación Fotográfica Almeriense (Afal)*. Por aquel entonces la fotografía española, imposibilitada a la llegada de nuevas tendencias y movimientos fotográficos, se encontraba encallada en salones pictorialistas, género que se había constituido en el estilo fotográfico del régimen franquista, “una expresión artística concebida como algo meramente ceremonial al servicio del Estado” (Peralta Barrios, 2018, p.2). En este contexto, *Afal* surgió en 1950 como una asociación para la difusión y renovación de la fotografía española tras la posguerra (Terré Alonso, 2016). Si bien la agrupación

¹²⁶ Según una nota publicada en el BFCCB, C.S. se desarrolló bajo la dirección del crítico y fotógrafo Hugo Van Wadenoyen y formaron parte de esta entidad J. B. Lanmann, Harriet Crowder, David Moore, Derick Evans, T. S. Stewart, W. Suschitzky, Eric de Maré, G. L. Tredwell, Nigel Henderson, G. R. Jones, Douglas F. Lawson, Roger Mayne, Brian Hubble Gordon Guyfrin-Evans, Douglas Fulford, Alex Rowland-King, Malcolm G. Cooper, T. H. Holloway y G. A. Cadman. Ver S/a. (octubre-diciembre de 1954). Exposição da “C.S.”. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°93, pp 26-28.

¹²⁷ El grupo estuvo formado por Sten Didrik Bellander, Harry Dittmer, Sven Gillsäter, Hans Hammarskiöld, Rune Hassner, Tore Johnson, Hans Malmberg, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner och Lennart Olson.

comenzó en Almería, una de las zonas más aisladas y deprimidas de España en aquel momento, sus miembros se encontraban dispersos por toda la región española, reuniendo tanto fotógrafos amateurs como profesionales.¹²⁸ Para Terré Alonso (2016), *Afal* se conformó como un grupo heterogéneo en el que tuvieron lugar distintos planteamientos fotográficos, pues no existía un estilo específico asumido por sus miembros, situación en la cual encontraremos un punto en común con *La Carpeta de los Diez* al analizar sus imágenes más adelante en esta tesis. La agrupación de Almería se trató así de un colectivo diverso en sus propuestas fotográficas pero coincidente en el deseo de realizar una fotografía innovadora y diferente respecto de la que se realizaba en España en aquel momento.

El punto de quiebre de *Afal* sucedió en 1955 tras la elección de nuevos directivos, con José María Artero como presidente y Carlos Pérez Siquier como secretario, cuando la agrupación rompió con la tradición pictorialista y buscó ofrecer nuevos planteamientos fotográficos inspirados en otras corrientes existentes en el extranjero. A partir de este cambio comenzó una nueva etapa de apogeo de su revista homónima, abierta a formas fotográficas renovadas con una línea editorial dirigida a la fotografía documental y humanista en la que existía una preocupación por la imagen como instrumento de cultura y comunicación. La revista *Afal* permitió difundir al interior de España nuevas propuestas fotográficas y nuevos aspectos teóricos, incluyendo en gran parte de sus números importantes textos de la literatura fotográfica de la época traducidos al español (Terré Alonso, 2016).¹²⁹

Carlos Pérez Siquier, uno de los principales exponentes de *Afal*, reconoce haber cambiado su forma de hacer fotografía a partir de la llegada a sus manos de un ejemplar de la revista *Cine-Photo Magazine* de *Les 30x40*, cuando se encontraba dando sus

¹²⁸ “En *Afal* se dio cita un grupo variado de fotógrafos documentalistas y subjetivistas que compartían un interés por la función social del fotógrafo y su implicación en la realidad de su tiempo (...) Sus procedencias y ambiciones fueron bien distintas: fotógrafos amateurs como Gabriel Cualladó, Francisco, Joan Colom, y Ricard Terré; algunos de ellos ligados a la cultura y las artes plásticas, como Gonzalo Juanes, y Josep Maria Casademont, y muchos que iniciaban su carrera profesional en la fotografía como Alberto Schommer, Xavier Miserachs, Ramón Masats, Julio Ubiña, Francisco Ontañón, Jesús Aguirre y Joan Cubaró” (Terré Alonso, 2016, p. 3).

¹²⁹ La revista abarcó otros espacios culturales como el cine o la poesía, y publicó un total de 36 ejemplares de un modo discontinuo hasta 1963, a pesar de la censura establecida sobre los medios gráficos durante aquellos años del franquismo y los diversos problemas económicos que atravesó en particular la publicación. Al año siguiente la agrupación *Afal* cesó su actividad. El trabajo de Terré Alonso (2006) contiene un estudio detallado de la historia de la revista *Afal* y las negociaciones y estrategias utilizadas para sortear la censura.

primeros pasos en el medio fotográfico a los diecisiete años. Tiempo después, en 1956, los miembros de *Les 30x40* encontrarían en la revista *Afal* un fuerte discurso de combate hacia el “salonismo”, el funcionamiento de salones competitivos temáticos de las entidades fotográficas surgidas a inicios de siglo XX en donde en muchos casos aún reinaba el pictorialismo. Las ideas en común entre *Afal* y *Les 30x40* daría inicio a una fructífera relación que alcanzaría su punto más álgido en la exposición conjunta de ambas organizaciones en 1959 en París.¹³⁰ Por otra parte, las conexiones de *Afal* con Steinert y *Fotoform* fueron también varias y profundas. Por un lado, el fotógrafo alemán promocionó a la fotografía española en su última muestra de *subjektive fotografie*, incluyendo algunas de las imágenes publicadas en el anuario que había publicado la agrupación española de 1958. En 1961 *Afal* dedica el número 32 de su revista a Otto Steinert, con notas alusivas como “Fotografía Subjetiva” y “La obra de Otto Steinert por primera vez en España”, ilustrada con cincuenta y siete fotografías de su autoría. Asimismo, se incluyó allí el texto de Steinert *Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía* traducido al español. Algunos años después, durante 1962 y 1963, se realizó una exposición de Steinert itinerante por España, la cual contó con una nota especial en el número 36 de la revista *Afal*. Según afirma Terré Alonso (2016), a partir de sus contactos con Steinert *Afal* defendió la fotografía abstracta como signo de modernidad y su revista emprendió una labor pedagógica para acercar el arte abstracto al público

La influencia de *Fotoform* y la propuesta subjetiva tuvo ecos en otros países de Europa, por ejemplo en Bélgica, en donde Steinert organizó la exposición *Images Inventées* en 1957 y entabló una estrecha relación con fotógrafos jóvenes que intentaron renovar el panorama fotográfico belga.¹³¹ *Les 30x40*, *Afal* y *La Bussola* tomaron las proclamas de Steinert, no sólo ejerciendo los principios de este tipo de fotografía sino también participando, tanto los grupos como sus fotógrafos, en las diversas exposiciones de *subjektive fotografie*.

¹³⁰ Para un análisis detallado sobre esta exposición en diciembre de 1959 en París de *Afal* y *Les 30x40* ver el apartado dedicado a tal temática en Terré Alonso (2006, pp.153-172).

¹³¹ Un estudio puntual sobre la relación de *Fotoform*, Otto Steinert y la *fotografía subjetiva* especialmente con la fotografía en Bélgica se encuentra en BERGHMANS, T. (2011). *Images Inventées in Brussels and The Hague: The emergence of photography as an art form in Belgium, 1950-1965*, *Depth of Field*, vol.1, nº1.

En conclusión, y según con lo planteado por una de las hipótesis que guía a esta tesis, *Fotoform* y las exposiciones de fotografía subjetiva funcionaron como catalizador del fenómeno agrupacionista de posguerra al retomar el guante de las anteriores vanguardias y replantear nuevamente los términos de la disputa sobre las posibilidades creadoras de la fotografía. Los aportes de Steinert y su grupo fueron, principalmente, dos: por un lado, reivindicar a la fotografía como medio de expresión autónomo, liberándolo –una vez más– de las funciones documentales y científicas; pero también constituyéndose colectiva y autogestionadamente, para llevar aquellos preceptos más lejos y con más fuerza.

No sólo surgieron diversos tipos de emprendimientos grupales en diferentes países sino también que las conexiones entre todos estos ellos fueron estrechas, conformando de una red de grupos, publicaciones y fotógrafos que moldearon el espíritu de la época en el que se enmarca *La Carpeta de los Diez*. Además, también surgieron otros grupos en América Latina, como el argentino *Fórum* y el mexicano *La Ventana*, así como también la *Escola Paulista* en Brasil¹³². Las manifestaciones de trabajo colectivo que se dieron de este lado del océano durante los años '50 se inscriben dentro del proceso de expansión y diversificación que vivenció la fotografía, y considero que también operaron según una dinámica de ruptura definitiva con la estética pictorialista a partir de la validación de otros tipos de propuestas y prácticas fotográficas. Si bien las dinámicas que dieron origen a los emprendimientos latinoamericanos son complejas e incluyen factores específicos para cada caso, todos ellos dan cuenta, de una u otra manera, tanto de la ola grupal como de los aires subjetivos que circulaban por el viejo continente, aunque con variantes y agregados locales.

En plano local, en 1956, cuando *La Carpeta de los Diez*, ya tenía al menos tres años de existencia, se creó el grupo de fotógrafos *Fórum* por iniciativa de Sameer Makarius,

¹³² La Escola Paulista no se trató de un grupo propiamente dicho sino de un movimiento abierto de fotografía moderna que se tuvo lugar en el Foto Cine Clube Banderirante durante la década del '50. Sus principales representantes fueron Geraldo de Barros, José Yalenti, Thomaz Farkas y German Lorca, entre otros, promovidos principalmente por Eduardo Salvatore, quien fuera presidente del FCCB por entonces. Esta institución, Salvatore y los fotógrafos del período tendieron estrechos lazos con *La Carpeta de los Diez*, que serán abordados en el capítulo sexto de esta tesis. Para un estudio puntual sobre la Escola Paulista ver COSTA, H. y RODRIGUES DA SILVA, R. ([1995], 2004). *A fotografia moderna no Brasil*. San Pablo: Cosac Naify.

fotógrafo y pintor egipcio que se había radicado en Buenos Aires pocos años atrás.¹³³ Alonso (2018) afirma que este grupo se conformó impulsando los postulados de la fotografía subjetiva, mientras que González (2011b) sostiene que, si bien se reconoce en este grupo un perfil más radical que *La Carpeta de los Diez*, por entonces la experimentación y subjetividad no podían traspasar los límites de la ética documental, dando lugar a lo que el propio Makarius denominaría luego como “documentalismo subjetivo”. Efectivamente Makarius tenía un interés manifiesto por la corriente alemana, a la cual probablemente conoció de primera mano en Europa antes de instalarse en Buenos Aires.¹³⁴ Este grupo se constituyó como el ámbito en donde sus postulados y su estética tuvo una mayor puesta en práctica en Argentina, presentando fotografías con novedosas búsquedas compositivas, en algunos casos cercanas a la abstracción. *Fórum* tuvo cuatro años de existencia y realizó varias exposiciones, tanto en Buenos Aires como en otras ciudades del país. A lo largo de estos años sus integrantes fueron cambiando, y formaron parte del grupo dos anteriores miembros de *La Carpeta de los Diez*, Max Jacoby y Pinéldes Fusco, como así también Juan Enrique Bechis, Rodolfo Ostermann, José Costa, Julio Maubecin, Juan Enrique Bechis, Rodolfo Ostermann, Humberto Rivas, Lisl Steiner (única mujer que pasó por el grupo) y Ricardo Sansó, además del fotógrafo egipcio ya nombrado.

Siguiendo la tradición que impulsaba a la formación de grupos artísticos por entonces, *Fórum* redactó un manifiesto que postulaba sus principios rectores y propósitos, en donde se localizan algunos indicios de su interés por los fundamentos básicos de la fotografía subjetiva. Allí se autodenominan como un “grupo de fotógrafos contemporáneos” y reivindican a la fotografía como “el más importante medio de expresión gráfica del siglo XX”. Sin embargo, el medio fotográfico ya no se contentaba “con ser la observadora objetiva de nuestros actos” y quería “influir creativamente”, permitiéndole al fotógrafo expresarse a sí mismo para poner de manifiesto su “individualidad subjetiva”. Las palabras de *Fórum* nos dejan saber que el grupo se propuso despejar cualquier duda sobre el estatuto de arte de la fotografía y

¹³³ Según la biografía de Makarius que se publicó en el *Boletín Arte Nuevo* N°6 en 1958, nació en El Cairo en 1924. Estudió en Egipto, Alemania y Hungría y antes de establecerse en Argentina viajó por Francia, Italia y Suiza, en donde expuso pinturas no-figurativas y fotografías en diversas oportunidades.

¹³⁴ Makarius aplicó los postulados de la fotografía subjetiva en su propia producción. En 2013 y 2014 fotos de su autoría fueron incluidas en exposiciones realizadas en Alemania sobre esta corriente: *Subjektive Fotografie, Adventures in the visual field* (2013) y *Subjektive Fotografie 2: More Adventures in the Visual Field* (2014), ambas en la galería Kicken de Berlín.

del fotógrafo como artista. No sólo afirman que “*la fotografía puede ser y es arte*” sino que suponen que el fotógrafo enfrenta desafíos específicos del medio para responder a las mismas inquietudes generales que atraviesa a la puesta en práctica de otras disciplinas.

“Reflejar nítida y simbólicamente nuestra forma de vivir, de sentir, y de pensar, fijándola con claridad cristalina e inequívocamente por medio de la fotografía es pues la meta, la meta de todos los fotógrafos que aspiran a este título que en su sentido más cabal es tan difícil de lograr como el de poeta, pintor, escultor o actor” (Manifiesto de *Fórum*, 1956)¹³⁵

Tal vez la trayectoria de Makarius como pintor y su participación previa en otros grupos multidisciplinarios de artistas, como la *Asociación Arte Nuevo* en la cual también había participado Bechis, les permitía no sólo creer en el estatuto de la fotografía como arte sino también haber tenido la comprobación empírica de las etapas, las inquietudes y los desafíos que el crear una obra, cualquiera sea su soporte o medio, supone. De hecho, Makarius en particular tenía una considerable formación y trayectoria no sólo en fotografía sino también, y especialmente, en artes visuales, ya que antes de establecerse en Argentina había formado parte de lo que él denominaba como “Escuela Europea” del movimiento de arte moderno húngaro en 1946 y había sido miembro fundador del *Grupo húngaro de arte concreto*, desarrollando un tipo de pintura no-figurativa.¹³⁶

Sin embargo, ¿con quiénes disputaba *Fórum* el debate de la entidad de la fotografía como arte? Con los fotógrafos no, pues entre ellos ya fue especificado que “*el tema de si la fotografía es arte o no, ya está agotado*”¹³⁷; sino que se daba específicamente ante el resto del campo de las artes visuales del país que aún no consideraban esta posibilidad, al menos no para todos los casos. Un ejemplo del descrédito del que aún era objeto la fotografía local lo conforma el artículo de opinión “¿Son los fotógrafos artistas?” publicado un año antes de la formación de *Fórum* en la por entonces prestigiosa revista de arte *Ver y Estimar*, en donde se afirma que la fotografía no puede estar a la altura de la pintura con argumentos arcaicos que muy poco tiempo después

¹³⁵ El manifiesto completo fue publicado en ALONSO, R. (2018). *La unión hace la fuerza. Los grupos fotográficos y el reconocimiento institucional de la fotografía argentina*. Buenos Aires: Arte x Arte, p.49.

¹³⁶ Para un análisis específico sobre la formación europea en artes visuales de Makarius y sus *proyectogramas* ver el artículo ROBLES DE LA PAVA, J. (2021). Superficies proyectadas, migraciones estéticas y abstracción fotográfica en la obra de Sameer Makarius. *Artelogie* (16), 1-13.

¹³⁷ En S/a. (1958). El Fondo Nacional de las Artes. *Enfoques* N°141, p.11.

quedarían caducos, concentrados en que las fotos son realizaciones mecánicas en contraposición a la destreza de la mano del artista, junto al descrédito que supondría la posibilidad infinita de su reproducción.¹³⁸ De hecho, este es uno de los pocos artículos sobre fotografía que fue publicado durante la década del '50 en las principales revistas de crítica de artes visuales; que en sus páginas se omitiera por completo al medio fotográfico –el cual estaba atravesado por una intensa y plural actividad– es el principal indicador del descrédito del que era objeto.

No obstante, *Fórum* logró tener desde su primera exposición un relacionamiento con actores e instituciones del arte mucho más cercano que *La Carpeta de los Diez*, que, como ya fue especificado en capítulos anteriores, no tenía el mismo objetivo ya que buscaban operar hacia dentro del medio fotográfico mismo. El grupo de Makarius desarrolló tres exposiciones en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, –“Fórum: grupo de fotógrafos contemporáneos” (1956); “Nuestro Buenos Aires” (1957) y “Trabajos recientes” (1960)– y participó en los II, III, IV y V salones anuales de *Arte Nuevo* (entre 1956 y 1959).¹³⁹ Asimismo, desplegó exposiciones en otras ciudades del país, puntualmente en Concordia (1956), Rosario (1957) y Mar del Plata (1958)¹⁴⁰. Ninguno de estos eventos se realizó en fotoclubes o espacios propiamente fotográficos. Además, la primera muestra que forjó el grupo contó con el apoyo y presentación de un crítico de arte, Aldo Pellegrini. Este primer evento tuvo lugar en julio de 1956 en el Museo Sívori con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y estuvo conformado por los cinco fotógrafos fundadores de la agrupación –Makarius, Jacoby, Fusco, Bechis y Ostermann– junto con la participación como invitados de Grete Stern, Horacio Coppola y Boleslaw Senderowicz.

¹³⁸ Nagel, E. (mayo de 1955). ¿Son los fotógrafos artistas? *Ver y Estimar*, serie II, N°7, p.11.

¹³⁹ Sin bien *Fórum* continúa a la espera de un estudio puntual, datos sobre sus exposiciones y algunas aproximaciones más detalladas están disponibles en el catálogo de la exposición *La unión hace la fuerza* (2018). Ver ALONSO, R. (2018). *La unión hace la fuerza. Los grupos fotográficos y el reconocimiento institucional de la fotografía argentina*. Buenos Aires: Arte x Arte.

¹⁴⁰ Según breves menciones publicadas en *Correo Fotográfico Sudamericano*, las exposiciones se realizaron en el Museo Municipal de Bellas Artes de Concordia, la Galería Córdoba de Rosario y el Hotel Provincial de Mar del Plata. Ver S/a. (15 de diciembre de 1956). Fórum en Concordia. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°790. S/a. (15 de septiembre de 1957). Fórum en Rosario. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°808, p.15. S/a. (1° de diciembre de 1958). Fórum en Mar del Plata. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°837, p.12.

Pellegrini escribió un texto especialmente para esta muestra, que se incluyó en el catálogo que fuera publicado *ad hoc* y algunos años más tarde en una carpeta de fotografías que editó el grupo.¹⁴¹ El crítico comienza aquel texto sosteniendo tajantemente que “*La luz encierra el secreto de la belleza visual de la realidad y ese secreto es solo accesible al artista*” y en su desarrollo busca justificar cómo y por qué estos fotógrafos crean arte al generar fotos. “*El fotógrafo analizó la propiedad de las cosas que las hacían más bellas al ser reproducidas y la denominó fotogenia, descubriendo que la luz hábilmente manejada, constituye el factor primordial de esta cualidad de los objetos*”, afirma el Pellegrini, para luego explicar por qué entonces la fotografía sí constituía un medio para crear utilizando sus propias cualidades técnicas, ya que

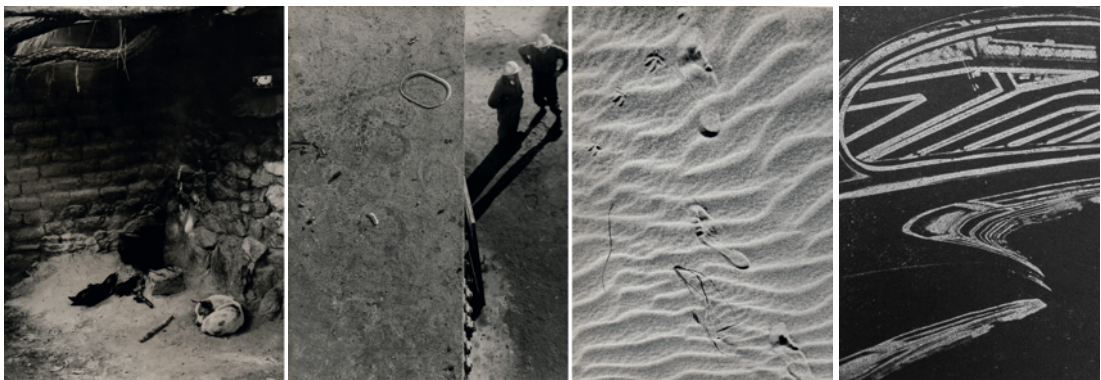
“(…) mediante los innumerables recursos que le procura la técnica moderna, el artista fotógrafo se ha lanzado a transformar la fotografía, de simple documento en verdadera obra de creación. Manejando La Luz en sus sutiles graduaciones, en sus matices, en sus intensidades, utilizando los recursos del revelado, el artista fotógrafo nos ofrece una creación plástica en la que la composición, el uso de los valores tonales, de las calidades, armonías y contrastes, de las distribuciones apropiadas de masas, logra producir una obra de jerarquía similar a la del artista plástico.

Los artistas fotógrafos que aquí se presentan son exponentes avanzados de este nuevo camino a la fotografía que deja de ser mero documento para convertirse en arte” (Pellegrini, 1956)

Como se puede apreciar en sus palabras, la nueva fotografía que presenta el crítico en términos de “moderna” al fin es considerada arte según los parámetros validadores de las artes plásticas. Se liberó, ahora sí, del yugo de ser mero documento a partir de la exploración de sus propios mecanismos como el manejo de la luz y los recursos del revelado, como si todos estos elementos no fuesen constitutivos de la fotografía en sí misma desde sus comienzos. Para Pellegrini, las imágenes experimentales de *Fórum* son evidencia de este nuevo camino de la fotografía, valiéndoles a sus realizadores la categoría de “fotógrafos artistas”. Lo que este texto deja sobre todo en evidencia es que este crítico escribe desde y para la tribuna de las artes plásticas, intentando explicar a su propio campo con sus propios términos por qué estas fotos sí podían ser objeto exclusivo de una muestra en un museo.

¹⁴¹ Agradezco a Francisco Medail que me permitió tener acceso a reproducciones de una de las carpetas originales de *Fórum*.

De hecho, las conexiones de *Fórum* con el ámbito de las artes visuales parecieran ser más profundas que con el fotográfico, ya que, en comparación con *La Carpeta de los Diez*, los medios especializados en fotografía no hicieron prácticamente eco de esta primera exposición ni de las subsiguientes más que a través de simples menciones, sin dedicar artículos específicos ni habiendo publicado fotos de este grupo en sus páginas.¹⁴² De igual modo *Fórum* no pareció estar tan relacionado como *La Carpeta* con otros grupos y espacios fotográficos de su época. Por ejemplo, el grupo de Makarius nunca fue siquiera nombrado en el BFCCB, medio que funcionaba a nivel regional como vidriera y termómetro de lo que sucedía fotográficamente no solo en la región sino también en otras partes del mundo. Sin embargo, como ya fue dicho, sí existieron cruces de participantes entre las dos agrupaciones argentinas: entre sus nombres fundadores había dos ex miembros de *La Carpeta*, Pinérides Fusco y Max Jacoby, y en la primera muestra del grupo también participó Boleslaw Senderowicz. De hecho, este último expuso en la muestra de *Fórum* de 1956 una fotografía –de dos niñas tocando instrumentos de viento– que repetiría en el panel “niños” de la muestra en el Teatro Ópera de *La Carpeta de los Diez* en 1959.



Fotografías que formaron parte de las exposiciones de *Fórum*, de Juan Bechis, Julio Maubecin, Rodolfo Ostermann y Max Jacoby.

Las fotos que formaron parte de *Fórum* se ubican, en efecto, entre la fotografía subjetiva más radical y el documentalismo subjetivo que planteara Makarius. Mientras que una gran parte de las fotos de los diferentes autores del grupo proponen búsquedas de efectos mediante líneas, luces y texturas con ángulos de toma descentrados y juegos de perspectivas, otras hacen uso de estos mismos recursos incluyendo figuras humanas en diversas situaciones, poniendo el foco en cierta acción sucediendo, pero sin dejar

¹⁴² *Correo Fotográfico Sudamericano* le dedicó una única tapa a una fotografía participante en una exposición de *Fórum*, una foto de Juan E. Bechis en su N°816 de 1958.

de lado la búsqueda expresiva, cumpliendo así también con los grados de creación fotográfica propuestos por Steinert. En términos de Rouillé (2017) estas fotografías serían más próximas a una fotografía-expresión que a un tipo de fotografía-documento. La coexistencia de una búsqueda expresiva formal y una más ligada a diversos grados de lo documental y lo documental expresivo fue una convivencia usual en la fotografía de la época, a través de las cuales toman forma las múltiples visibilidades en las que es capaz de operar lo fotográfico.

En el extremo opuesto de Latinoamérica, en México, se conformó también en 1956, el *Grupo Fotográfico La Ventana*, surgido como un desprendimiento disidente del pictorialista *Club Fotográfico de México*. Grecco (2016) afirma que el grupo surgió por iniciativa de la fotógrafa austríaca Ruth Lechuga, radicada hacia casi dos décadas en aquel país,¹⁴³ aunque también durante sus primeros años tuvo una distinguida participación Esteban de Varona, fotógrafo cubano radicado en México. *La Ventana* estuvo conformada por varios fotógrafos que fueron sumándose y dejando el grupo a lo largo de los años¹⁴⁴, tendió lazos con las principales agrupaciones e instituciones fotográficas del mundo y realizó exposiciones anuales hasta 1961.

Durante el primer año de su formación el grupo realizó su primera exposición en la Ciudad de México, en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. Con motivo de esta muestra el grupo publicó un manifiesto que deja en claro sus intenciones renovadoras dentro del panorama fotográfico mexicano mediante la reivindicación de los postulados de la fotografía subjetiva:

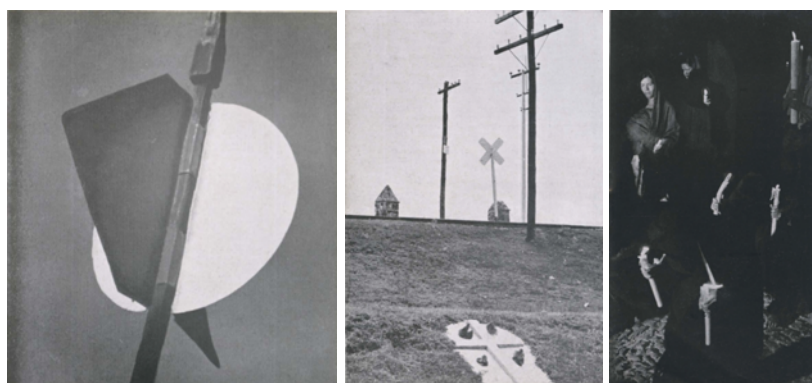
“El Grupo Fotográfico “La Ventana”, nacido bajo el ímpetu de las preocupaciones y aspiraciones propias de nuestra época, pretender contribuir, en la medida de sus modestas posibilidades, para que se conozca mejor, en México, la fotografía contemporánea y se comprenda el significado de su nueva estética (...). Las características sin precedentes de nuestro tiempo exigen, en lo que respecta a la fotografía, un lenguaje actual capaz de “expresarlo” de manera completa, veraz y entusiasta. Este lenguaje parece ser el de la fotografía subjetiva, que concilia la razón

¹⁴³ Ruth Deutsch nació en Viena en 1920 y llegó a México en 1939 junto a su familia escapando del nazismo. Estudió medicina en la UNAM y se dedicó a investigaciones arqueológicas y etnográficas interesada por las artes populares de México, generando un registro fotográfico antropológico de enorme valía, hoy resguardado por la Fundación Ajaraca A. C. - Artes de México (Rodríguez, 2002, p. 66). La fotógrafa adoptó el apellido de su marido, Carlos Lechuga.

¹⁴⁴ Alguno de los primeros fotógrafos que formaron parte de *La Ventana* fueron Ruth Lechuga, Ricardo Calderón, Mario Nader Márquez, Víctor M. Noriega, Estevan A. de Varona, Emilio R. Mata, Juan P. Deutsch (hermano de Ruth) y Armando Meyer (Grecco, 2016, p.204). Durante los siguientes años se sumarían otros fotógrafos, como Alice Reiner, Ernesto Deutsch, Octavio Obregón y Guillermo Smursz.

con el instinto, le da protagonismo a la personalidad del fotógrafo y le lleva a la esencia de las cosas” (*Grupo Fotográfico La Ventana*, 1956)¹⁴⁵

En este texto de presentación se exponen, aunque sin nombrarlo de manera directa, las razones del distanciamiento de estos fotógrafos del *Club Fotográfico de México*, a través de la búsqueda de una fotografía con “*preocupaciones y aspiraciones propias de nuestra época*”, “*contemporánea*” y con una “*nueva estética*”, todo lo cual estaría representado justamente por la fotografía subjetiva. La enunciación desde su manifiesto de adhesión al movimiento subjetivo los acerca considerablemente a *Fórum*, aunque la agrupación mexicana tuvo una mayor vinculación con otros grupos e instituciones de la región. Su primera exposición fue exhibida algunos meses después en el Foto Cine Clube Bandeirante, lo cual le valió la publicación de una nota ilustrada de varias páginas en el boletín de la institución, en el cual se reprodujo su manifiesto citado previamente. Aquella nota del BFCCB determinó al origen del grupo mexicano en oposición a la estética pictorialista imperante en su ámbito fotográfico, especificando que sus integrantes se reunieron “*(...) como tantos otros en tantos otros países, descontentos con la monotonía en la que caía el arte fotográfico (...) solo como una servil imitación de la pintura*”¹⁴⁶. Como se puede observar una vez más, la creación de un grupo como espacio para poner en práctica otra concepción de la fotografía distanciada del pictorialismo fue la dinámica que tuvo lugar también en México.



Fotografías *Señal* de Esteban A. de Varona, *Cruces* de Mario Nader Márquez y *La Procepción* de Víctor M. Noriega participantes en la primera exposición de *La Ventana* y publicadas en el N°103 del *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante*.

Particularmente en Brasil, el FCCB cumplió un importante rol en difundir en su país y la región las ideas de la fotografía subjetiva y las de otros grupos y movimientos

¹⁴⁵ El manifiesto completo del grupo traducido al portugués fue publicado en el BFCCB. S/a. (1956). Grupo fotográfico “La ventana”. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°103, pp. 30-32.

¹⁴⁶ *Ibid.*

renovadores.¹⁴⁷ En 1951 Steinert participó con algunas fotografías suyas en el 10º Salón Internacional de Arte Fotográfico de San Pablo y en 1954, con motivo de conmemorar el IV Centenario de la ciudad de San Pablo y el 15º aniversario del FCCB, se sucedieron en esta institución una serie de exposiciones de agrupaciones europeas. Primero tuvo lugar una muestra del *Groupe des XV* junto a otros reconocidos nombres de la fotografía francesa y algunos meses fue el turno del emprendimiento inglés *Combined Society (C.S.)*. Como extensión de los eventos conmemorativos, en 1955 el FCCB presentó la exposición *Otto Steinert y sus alumnos* en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Todas estas exhibiciones tuvieron como correlato notas ilustradas y de opinión en el BFFCB que permitieron hacer circular las fotos de estos grupos y sus fundamentos por toda la región.¹⁴⁸ Como se expone a lo largo de toda la tesis, esta publicación que tenía una gran llegada por entonces entre los fotógrafos de Buenos Aires, quienes seguían de cerca las novedades de lo que sucedía en el país vecino. En sus notas críticas se señala lo tradicional de las fotografías presentada por el *Groupe des XV* al afirmar que la mayor parte de sus producciones “*todavía está en esa etapa del “jardín de infantes” del Arte-Fotográfico, que, pensámos, había pasado hacía mucho tiempo*”, mientras que se celebra la propuesta y la producción presentada por Steinert y sus alumnos sosteniendo que

“El primero de los méritos de la fotografía creada por el grupo de Otto Steinert es, sin duda, el de la toma de una posición. Adoptar una posición intencionada y definitiva que no solo colocó el concepto de fotografía de nuestro tiempo en sus exactos límites, sino que también tuvo el mérito de devolver la conciencia de sí misma, restituirla a sus verdaderas matrices. (...) Este es el camino de la fotografía de nuestro tiempo, del que el grupo de Steinert es un ejemplo elocuente” (Teixeira Scavone, 1955).

El FCCB mantuvo vínculos aún más estrechos con *La Carpeta de los Diez* y con *La Ventana*. De las dos iniciativas se publicaron en su boletín notas extensas con fotografías y textos escritos por ambos grupos y se realizaron exposiciones de ambos grupos en su sede.¹⁴⁹ Los cruces entre todas las agrupaciones nombradas, tanto entre las europeas como con las latinoamericanas, fueron muchos y tomaron diversas

¹⁴⁷ Para un estudio específico sobre la relación de la fotografía subjetiva y Otto Steinert con Brasil ver VALENTIN, A. (2016) *Light and Form: Brazilian and German Photography in the 1950s. Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, Alemania.

¹⁴⁸ Teixeira Scavone, R. (agosto de 1954). A exposição fotográfica francesa. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°91, pp. 20-22; Carneiro, D. G. (agosto de 1954). Arte fotográfica francesa – Grupo dos XV. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°91, pp. 23-25; S/a. (octubre diciembre de 1954). Exposição da “C.S.”. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°93, pp 26-28; Teixeira Scavone, R. (1955). Diagnostico do subjetivo [Diagnóstico de lo subjetivo]. *Boletín Foto-Cine*, N°97, pp. 8-13.

¹⁴⁹ Para más detalles sobre los intercambios entre el FCBB y *La Carpeta de los Diez* ver capítulo seis.

formas, configurando una red de intercambios y conexiones internacionales y regionales que caracteriza a la trama cultural en la que se insertó *La Carpeta de los Diez*.

En efecto, del lado argentino el surgimiento de *Fotoform* y los desarrollos de la fotografía subjetiva tampoco resultaron indiferentes en las publicaciones especializadas locales. Especialmente *Correo Fotográfico Sudamericano* publicó tempranamente una serie de artículos y notas en relación a la conformación de la agrupación alemana incluyendo varias de sus imágenes. Puntualmente, en septiembre de 1950 se publicó un número que incluyó varias fotografías de miembros de *Fotoform* ilustrando tanto la tapa como diversas secciones, junto con el extenso y acalorado artículo “Grupos”, ya citado previamente, escrito por Alejandro Del Conte. El director de la revista expuso allí algunas ideas sobre la iniciativa de Otto Steinert junto a los principales lineamientos de *Fotoform*, especificando que consideraba a la propuesta del grupo alemán especialmente provocadora, ya que sus imágenes proponían al observador una serie de incógnitas sobre las obras mediante las cuales los autores intentaban “*revolucionar el ambiente*”. Para Del Conte, el corrimiento de la fotografía más allá del simple reflejo de la realidad que proponía este grupo permitiría desafiar los usos y alcances del medio, en contraposición a “*la obra común*” que “*por bella que sea no provoca esas consecuencias y no ‘trabaja’ para la fotografía*”.¹⁵⁰

Insistentemente, un apartado aún más detallado sobre el funcionamiento de *Fotoform* fue publicado en el mismo medio pocos meses después bajo el título de “Por qué y para qué se ha formado un grupo de jóvenes intérpretes”¹⁵¹ junto a una fotografía autoría de Steinert. En él se detallan especialmente cuestiones técnicas sobre la propuesta del grupo y se definen a sus fotografías como imágenes que “*reflejan la variedad de interés: estructura y materia de los cuerpos, fotogramas abstractos, escenas de la vida intensiva, exploración del mundo de las pequeñas y grandes cosas*”. En relación con las innovaciones y nuevas propuestas que planteaba *Fotoform*, la revista argentina se lamentaba en ambas notas previamente citadas por la ausencia de inquietudes similares en los autores latinoamericanos. Del Conte no dudaba en afirmar

¹⁵⁰ Del Conte, A. (1° de septiembre de 1950). Grupos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°643, pp. 22 y 38.

¹⁵¹ S/a. (1° noviembre de 1950) Por qué y para qué se ha formado un grupo de jóvenes intérpretes. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°647.

que los fotógrafos de la región “*prefieren mantenerse aislados*” y abogó fuertemente por la necesidad de creación de grupos locales. Sin embargo, falleció en 1952 y no llegó a conocer el surgimiento de *La Carpeta de los Diez*.

“Tenemos la esperanza, sin embargo, de que alguien rompa el fuego en Latinoamérica dando cuerpo a un grupo de que hablar no sólo al propio ambiente sino, con igual interés, en todos los círculos fotográficos del mundo. Aunque parezca mentira, es esa la única manera de que nuestra fotografía pase al campo de la actualidad” (Del Conte, 1950)¹⁵²

Asimismo, *Correo Fotográfico Sudamericano* también hizo eco del primer libro *subjektive fotografie* (1952) poco tiempo después de su publicación, incluyendo una reseña del mismo en su columna periódica dedicada a novedades bibliográficas, en donde lo califica como “*un documento de extraordinario interés*” que da cuenta de la “*historia de la evolución de las manifestaciones subjetivas en la fotografía*”.¹⁵³ En la revista se incluyeron a lo largo de toda la década diversos artículos y publicaciones en relación con nuevas concepciones en fotografía, denominadas tanto como subjetiva como abstracta o moderna. Por ejemplo, el artículo “Una nueva tendencia estética. Fotografía abstracta”¹⁵⁴ –acompañado por dos fotografías de Heinz Hajek-Halke, miembro de *Fotoform*, junto a imágenes de otros dos fotógrafos alemanes– habla de las “*modernas concepciones artístico-fotográficas*” y se propone el lema “*la fotografía es sinónimo de la realidad, como de la irrealidad creada por el artista*”, a la vez que utiliza los términos fotografía abstracta y fotografía subjetiva indistintamente.

Por otro lado, *Fotocámara*, otra de las revistas más destacadas dentro del medio fotográfico por entonces en Argentina, publicó en diferentes momentos dos artículos escritos uno por Franz Roh y otro por Otto Steinert. Esta revista daba usualmente lugar en sus páginas a notas provenientes de otros medios internacionales traducidas al español. Si bien esta operación es notable de por sí ya que permitía difundir de manera local las ideas que circulaban en otras latitudes, el medio argentino nunca agregaba información sobre cuál había sido la publicación original de los artículos ni dato alguno sobre los autores. Bajo esta lógica, descontextualizada, *Fotocámara* publicó en

¹⁵² Del Conte, A. (1º de septiembre de 1950). Grupos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°643, pp. 22 y 38.

¹⁵³ S/a. (15 de marzo de 1953). Bibliografía. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°700, s/p.

¹⁵⁴ Cristóforo, A. N. (15 de abril de 1953). Una nueva tendencia estética. Fotografía abstracta. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°702, pp. 18 y 19. Este artículo constituye uno de los pocos casos escrito por una mujer, Ada Nelly de Cristóforo.

marzo de 1952 un artículo titulado “Nuevas tendencias ante la ortodoxia fotográfica” de Franz Roh, en donde el autor postula conceptos primarios en relación a la fotografía subjetiva y las posibilidades del medio frente a la reproducción del mundo circundante

“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) ¹⁵⁵

Algunos años después, en 1957, la misma revista publicó el artículo “A propósito de los salones” de Otto Steinert.¹⁵⁶ Si bien no se explicitan datos sobre la procedencia de este artículo, su inclusión no deja de ser destacable ya que en esta ocasión el fotógrafo alemán no discurre sobre la corriente subjetiva en sí sino sobre el ámbito contra el cual ésta surge como reacción, analizando el funcionamiento global estandarizado de los “salones internacionales de arte fotográfico”, dato no menor si tenemos en cuenta que *Fotocámara* era órgano oficial de la Federación Argentina de Fotografía que nucleaba a todos los fotoclubes del país, los cuales acobijaban justamente a dichos salones internacionales.

En relación con el tipo de propuesta fotográfica desarrollada por *Fotoform*, es posible localizar ciertas referencias, tanto explícitas como implícitas, a las búsquedas formales y conceptuales de la fotografía subjetiva tanto en *Fórum*, como fue especificado previamente, como en *La Carpeta de los Diez*. Particularmente en este grupo diversos integrantes retomaron los preceptos de Steinert, en especial a través del vínculo que estableció Annemarie Heinrich con él. La fotógrafa estaba al tanto de lo que sucedía en el ámbito fotográfico de su país natal, principalmente a través de la circulación de revistas en las cuales tanto *Fotoform* como sus integrantes y sus repercusiones europeas tuvieron una considerable difusión, como *Camera* editada en Suiza, *International Review of Photography* en Bélgica, *Photo Magazine* publicada mensualmente en Munich o la italiana *Ferrania*, entre otras. En 1954 Heinrich conoció en Colonia personalmente a Otto Steinert, en el marco de un viaje de formación y perfeccionamiento que realizó por Alemania. En aquella oportunidad tuvo entrevistas con el creador del concepto de fotografía subjetiva, para luego mantener cierto

¹⁵⁵ Roh, F. (marzo de 1952). Nuevas tendencias ante la ortodoxia fotográfica. *Revista Fotocámara*, N°85, pp. 20-22; 40 y 42.

¹⁵⁶ Steinert, O. (mayo-junio de 1957). A propósito de los salones. *Revista Fotocámara*, N°108, pp. 56, 57, 86 y 88.

intercambio de correspondencia durante los siguientes años.¹⁵⁷ Pero sin dudas, la referencia más explícita y directa que realizó *La Carpeta de los Diez* a los preceptos de Steinert la constituye el panel conjunto de fotos que los integrantes del grupo expusieron en su muestra de 1956 bajo el rótulo de “fotografía subjetiva”, como así también podríamos pensar en esta línea el panel grupal “abstracto” expuesto en 1959.¹⁵⁸

Si bien la fotografía de la década del cincuenta estuvo preocupada por lo formal de sus imágenes, indefectiblemente esto también transformó el contenido de las mismas. Luego de los atroces crímenes de la Segunda Guerra Mundial, en el marco de la Guerra Fría y con la Guerra de Corea sucediendo, la fotografía tuvo una gran promoción no sólo como medio expresivo individual sino también como medio de comunicación y denuncia. Se afianzó y expandió así la llamada fotografía humanista, desarrollada principalmente por fotógrafos y medios de comunicación de Estados Unidos y Francia, pero con una gran expansión y adhesión mundial que también podemos localizar en ciertas fotos exhibidas en el marco de *La Carpeta de los Diez*. Ambas vertientes, la fotografía subjetiva y la fotografía humanista, constituyen dos ejes propios de la práctica fotográfica que para Frizot (2009) atraviesan su historia. A primera vista quizás parecerían opuestos entre sí, pero no lo son, sino que condensan las complejas y ambiguas posibilidades de la fotografía, dejando entrever las principales preocupaciones de los fotógrafos de mediados de siglo XX y, consecuentemente, las concepciones y alcances de lo fotográfico que estaban operando por entonces.

3.2.2. Fotografía humanista

La fotografía humanista constituye una rama de la fotografía entendida como documento, según su posibilidad de registro de la realidad para generar imágenes a partir de un referente que efectivamente existió, operando dentro de lo que Rouillé (2017) denomina como régimen documental.¹⁵⁹ En efecto, para este autor el valor

¹⁵⁷ Según atestiguan los hijos de Heinrich en entrevistas para esta investigación.

¹⁵⁸ Ambos paneles serán presentados en el capítulo cuarto y algunas de sus fotografías se analizarán en el quinto.

¹⁵⁹ Existe cierto consenso para afirmar que el término “documental” proviene del uso acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson en 1926. En fotografía comenzó a aplicarse, retrospectivamente, al tipo de fotografía desarrollada por fotoperiodistas reformistas norteamericanos de principios del siglo XX como Jacob Riis y Lewis Hine. Para Ribalta (2018), este surgimiento confirma que el documental

documental de la fotografía estuvo basado, desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, en los mecanismos, las prácticas y las formas de la “fotografía-documento” (Rouillé, 2017, p.88). A partir de esta idea, Barthes ([1980], 2008) acuñó la fórmula del “esto ha sido” para pensar la ligazón de las fotografías con los referentes fotografiados mediante una conexión material directa.¹⁶⁰ Esta conexión lineal con lo material se sustenta, para Dubois (1986), en la condición de la fotografía como índice y huella, lo cual le permite funcionar como testimonio cumpliendo, más fácilmente, con la exigencia de verdad en el ámbito de la prensa (Gamarnik, 2020). Sin embargo, el mismo Dubois reconoce que el principio de la huella sólo indica un momento determinado localizado en el instante de la exposición mientras que antes y después, durante la preparación de la toma y durante la circulación de la foto, hay “gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas” (p. 49).

Otros desarrollos teóricos posteriores continuaron complejizando las concepciones que operan en la fotografía como documento y la idea de registro innato de la realidad pronto sería superada. La crítica de la representación cuestionó el realismo de la imagen poniendo en evidencia su carácter ficticio y las estrategias de poder implícitas en este. La fotografía no representa tal cual una cosa pre-existente, sino que produce una imagen durante un proceso que pone a dicha cosa en contacto y en variaciones con otros elementos materiales e inmateriales; actualiza acontecimientos (Rouillé, 2017, p.99). Para Tagg (2005), esta función de la fotografía ha sido sistemáticamente articulada a dispositivos que la adecúan al desarrollo de estrategias institucionales y de representación y regulación que sirvieron para consolidar un Estado local y nacional en las sociedades industrializadas. Así, las relaciones de la fotografía documental con los valores estéticos que se le asignan dependen de las funciones políticas y sociales que las imágenes han tenido a lo largo del siglo pasado. Rosler (2007) sostiene que, si bien en sus inicios la idea de documental no tenía necesariamente que ver con un valor

fotográfico está ligado a tradiciones políticas del reformismo liberal, conformando un “género indisociable de posiciones políticas a favor del cambio y el progreso social de las clases subalternas” (p.20).

¹⁶⁰ De hecho para Rouillé (2017) la fotografía-documento estuvo marcada en Francia (país en el que tuvo uno de los mayores desarrollos) por la publicación de dos libros nodales: *El instante decisivo* en 1952 de Henri Cartier-Bresson y *La cámara lúcida* en 1980 de Roland Barthes; “ambas publicaciones animadas por una misma fe en el valor referencial de la fotografía e igualmente devotas del referente y la representación” (p.179).

aislado de verdad positiva, su peso se entretejió con el patrón general de la cultura del siglo XX, en la que los medios de comunicación iban a tener un papel clave, aunque entrarían en decadencia luego de la década del cincuenta. Todavía en este período la idea de representación directa de la realidad era extendida y los medios gráficos de comunicación, sobre todo las grandes revistas ilustradas, hicieron uso de ella para imponer una difusión masiva de la fotografía y ciertos discursos sociopolíticos específicos. Esto sucede porque los principios formales de la transparencia documental regulan las formas de lo verdadero y definen una estética que busca lograr invisibilidad para crear el efecto de verdad (Rouillé, 2017, p.119). De hecho, para Ribalta (2018, p.21) la corriente que aquí nos concierne se configuró como un “humanismo paternalista del documentalismo moderno” que generó un tipo de representación piadosa y victimista.

Es necesario señalar que la fotografía humanista surgió como heredera directa de lo documental fotográfico desarrollado durante la década del treinta y sus crisis económicas, con proyectos como la *Farm Security Administration* (FSA). Para Tagg (2005, p.16) el discurso de lo documental constituyó en los años ‘30 una compleja respuesta estratégica a un momento concreto de crisis en Europa occidental y Estados Unidos, que en el caso de la FSA se trataría de una estrategia discursiva cuya realización dotaría al método documental de una posición central en el programa reformista del *New Deal* de Franklin Roosevelt. Después de la Segunda Guerra Mundial los principios fotográficos derivados de este documentalismo se constituyeron en una suerte de inconsciente fotográfico. Luego de años de guerra, genocidios y desplazamientos forzados, muchos fotógrafos dejaron de buscar los momentos “históricos” para ocuparse de imágenes que transmitieran “esperanza en la humanidad y favorecieran un camino pacífico, más interesado en reponer heridas que en juzgar” (Sougez, 2007, p.495), acentuando el interés por lo esencialmente humano, por las formas de vida, la cultura y el conocimiento de otros pueblos.

Según algunos de los autores que definieron a la fotografía humanista (Tausk, 1978; Chevrier, 2007; Sougez, 2007; Stimson, 2009; Ribalta, 2018) –la cual también puede ser denominada como *human interest*, fotografía *live*, reportaje humanista o *concerned photography*–, esta corriente se encuentra articulada sobre una concepción de la fotografía como lenguaje y medio de comunicación universal esencialmente realista. Esta universalidad sobre la cual se apoyó dicha propuesta fotográfica documental se

basaba en el nuevo globalismo que desde el ámbito social y político se proponía como reemplazo de los viejos nacionalismos previos a la Segunda Guerra Mundial. Para el investigador norteamericano Stimpson (2009), la fotografía se conceptualizó en aquel momento histórico como el medio con el cual desarrollar el componente afectivo de la relación cambiante del mundo tras una guerra que había involucrado a una gran cantidad de comunidades diferentes entre sí. Una muy extendida concepción de la fotografía como reflejo incuestionado de la realidad –puesta muy en debate por entonces– permitía explorar nuevas formas de subjetividad política y reasentar la identidad individual como “una fuerza capaz de generar una satisfactoria forma psicosocial para el ser político del mundo de posguerra” (p.33). Para el autor, en el contexto de comienzos de la Guerra Fría, la fotografía encarnaba una expresión cultural que permitía una “respuesta existencial al mundo de posguerra, la expresión más profunda de la subjetividad política globalizada ante la perspectiva de una III Guerra Mundial nuclear” (p. 28). En este sentido, las imágenes documentales propias de la fotografía humanista se basan en una concepción esencialista de la humanidad, fundamentada en una condición humana genérica y universal, independiente de cualquier diferencia de género, clase o raza, sobre la cual sería posible sostener nociones de solidaridad y compasión. Ribalta (2018) afirma que este concepto de universalidad de la humanidad descansa sobre los presupuestos ideológicos del cristianismo occidental, con la familia como base, en una retórica sentimental, integradora y compasiva. Este tipo de imágenes constituyen, entonces, un tipo de ejemplo muy concreto sobre cómo la fotografía es una técnica que no sólo reproduce, sino que produce la realidad social de modo performativo, en términos de Rouillé (2017).

De esta manera, una de las características propias de la fotografía humanista de posguerra es su pretensión de universalidad a partir de la preocupación por problemáticas y temas cotidianos abordados desde el sacrificio y la buena voluntad, con una máxima difusión a través de las grandes revistas ilustradas que constituyeron el espacio discursivo público fotográfico dominante previo a la llegada de la televisión. A través de sus páginas se podía acceder a todo tipo de problemáticas y situaciones, en ellas el mundo devenía en imágenes. Las revistas semanales como *Life* contaban con numerosos planteles de fotógrafos fijos y contratados para generar tanto coberturas de actualidad como así también vastos reportajes fotográficos sobre temas cotidianos,

a partir de lo cual podemos entender la denominación de “realismo poético” aplicado a esta corriente fotográfica que encauzaría la rama poética del fotoperiodismo. Newhall (2002) señala que un ejemplo destacado de este tipo de aproximación y trabajo fotográfico de inmersión es el reportaje “Spanish Village” realizado por Eugene Smith para *Life* en 1951, para el cual el fotógrafo pasó dos meses en pequeños pueblos de la España franquista retratando de cerca el transcurso de la vida cotidiana.¹⁶¹ Para Ribalta (2018), Smith ejemplifica justamente la representación victimista que generó el humanismo paternalista. Otros reconocidos exponentes de la fotografía humanista fueron Henri Cartier-Bresson, Berenice Abbot, Werner Bischof y Robert Doisneau, entre otros.¹⁶² A su vez, podemos incorporar en la misma línea a la corriente del neorrealismo italiano aplicado a la fotografía, movimiento principalmente narrativo y cinematográfico que surgió en Italia a partir de 1945 con el objetivo mostrar condiciones sociales auténticas, alejándose del estilo histórico que hasta entonces había impuesto la Italia fascista.¹⁶³

Además del tipo de selección y aproximación a las problemáticas de la realidad que eran abordadas fotográficamente, estas corrientes documentales también tenían en común su difusión a través de medios gráficos masivos con gran tirada –quincenal o semanal– que por entonces existían en todo el mundo. En el caso local, algunos miembros de *La Carpetta de los Diez* trabajaban como reporteros gráficos para diversas

¹⁶¹ Este reportaje fotográfico ha sido extensamente retomado en las páginas escritas sobre historia de la fotografía documental, tal vez justamente porque Newhall hace alusión a él en su difundida *Historia de la fotografía* (2002, p.263). De hecho, algunas de las fotografías que fueron publicadas en 1951 en *Life* se encuentran actualmente exhibidas en la colección permanente Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. El comentario crítico realizado por Horacio Fernández para esta institución ilustra el extenso trabajo llevado adelante por Smith en España y sus intenciones con estas fotos: “La mitad del proyecto se realiza en Deleitosa, «un pueblo sin nombre» y casi sin contacto con el progreso (...) Las intenciones de Smith son «capturar la acción de la vida, la vida del mundo, su lado cómico, sus tragedias, en otras palabras, la vida tal como es. Una imagen auténtica, inmediata y real». (...) De los 45 carretes de Deleitosa, Smith escoge 113 fotos, que Quint [editor de *Life*] reduce a 17, atendiendo más a la belleza y los significados emocionales que a la información y el comentario político. La recepción es extraordinaria, tanto de la crítica como del público. Spanish Village es considerada desde entonces una de las obras maestras de la fotografía documental humanista”. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/spanish-wake-velatorio-espanol>

¹⁶² Una descripción detallada sobre algunos de estos autores y su producción humanista se encuentra en De los Santos García Felguera, M. (2007). De la posguerra a los años 60. En Sougez, M.L. [et al], *Historia general de la fotografía* (pp. 493-533). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

¹⁶³ El exponente más renombrado dentro del cine fue Roberto Rossellini. La fotografía italiana de entonces se inscribió también en este movimiento documental de descubrimiento y denuncia de las condiciones en las que se encontraba Italia durante aquellos años, en el marco de la modalidad de trabajo de reportajes fotográficos sobre temáticas e historias de vidas puntuales para medios gráficos con el estilo de la revista norteamericana *Life*. Para un estudio puntual sobre este movimiento ver Viganò, E. (2007). *NeoRealismo. La nueva imagen de Italia 1936-1960*. Madrid, España: La Fábrica.

revistas de Argentina y de otros países, para las cuales desarrollaban exhaustivas coberturas fotográficas en clara aproximación a la estética humanista, tanto mediante viajes exploratorios por otros pueblos y culturas como realizando notas sobre pequeñas historias que abordan detalles cotidianos de la existencia diaria. Un ejemplo que ilustra ambas modalidades lo constituyen las notas que Ilse Mayer realizó para la revista *Life* de Estados Unidos como corresponsal desde Argentina, a través de, por ejemplo, la detallada cobertura fotográfica que realizó sobre la primera comunión que tomaron en la Catedral Metropolitana de Buenos Aires los quintillizos Diligenti o “The cat that won’t come down”, la pequeña historia de una gata que vive arriba un árbol de un barrio porteño.¹⁶⁴



Reportaje fotográfico sobre la comunión de los quintillizos Diligenti de Argentina publicado en la revista *Life* vol.34 N°2, del 12 de enero de 1953.

Asimismo, podemos pensar dentro de esta órbita a las series fotográficas realizadas por Eduardo Colombo, quien hacía largos viajes por diferentes regiones de Argentina y otros países de América Latina en búsqueda de situaciones e historias para fotografiar con un tipo de aproximación muy cercana y, por momentos, ensayística. Un ejemplo de esta metodología lo constituye una numerosa serie de fotos que realizó en 1959 en conventillos y *quilombos* de Montevideo y en su carnaval, para la “nota gráfica” que publicó en la revista argentina *El Hogar* como enviado especial.¹⁶⁵ En gran parte de los casos Colombo viajaba, fotografiaba y luego buscaba medios en donde poder publicar sus trabajos, aunque a veces la situación era a la inversa y ciertas revistas lo contrataba para cubrir eventos específicos. En el caso de las fotos de Montevideo, Colombo publicó diez fotos del carnaval pocos días después de que hubiera sucedido (la revista se publicó el 27 de febrero de 1959 y los festejos de carnaval tuvieron lugar a principios de ese mismo mes) en la nota “Montevideo:

¹⁶⁴ S/a. (12 de enero de 1953). Public sees argentine quints. *Life* vol.34, N°2, pp. 11-15 y S/a. (2 de febrero de 1953). The cat that won’t come down. *Life* vol.34, N°5, p. 53.

¹⁶⁵ Colombo, E. (27 de febrero de 1959). Montevideo: máscaras, ritmo y color. *El Hogar* N°2569, pp. 29-33.

máscaras, ritmo y color”. A finales de aquel año una de las fotos allí publicadas participó, junto a otras dos fotos obtenidas en la misma ciudad, de la sexta y última exposición de *La Carpeta de los Diez*.



Fotografías de Eduardo Colombo tomadas en Montevideo participantes en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1959.



Nota gráfica autoría de Eduardo Colombo publicada en *El Hogar* N°2569 en 1959.

Si bien autores como Sougez (2007, p.497) sostienen que el centro de la fotografía humanista y sus protagonistas radicó en la ciudad de París debido a la cantidad de fotógrafos que se concentraron allí tras la guerra, otros como Ribalta (2007, 2009, 2018) afirman que la gran expresión de la fotografía humanista fue la exposición colectiva *The Family of Man*. Organizada en 1955 por Edward Steichen en el MoMA, su principal objetivo consistió en representar la vida cotidiana de la gente común de todas las latitudes del mundo a través de aspectos básicos inherentes al ser humano organizados en ejes temáticos que estructuraron la exposición, como el amor, la infancia y el trabajo, entre otros, con el objetivo último de mostrar la igualdad de las personas de diversas culturas.¹⁶⁶ Pero, además la temática tratada y de una metodología de trabajo particular a través de convocatorias abiertas, uno de sus rasgos más distintivos fue su particular diseño expositivo, desarrollado por el arquitecto Paul Rudolph.

¹⁶⁶ El propósito de Steichen en esta exposición fue apelar a la universalidad, para lo cual reunió 503 fotografías de 273 fotógrafos provenientes de 68 países. La selección de sus imágenes se esforzó por combinar los efectos de las diversas fotos de tal forma que reforzaran mutuamente el impacto en el espectador para ofrecer sólo a base de fotos una epopeya de la humanidad (Tausk, 1978, p.113).

The Family of Man itineró por sesenta y nueve países¹⁶⁷ hasta 1964.¹⁶⁸ Esta exposición constituye hasta la actualidad un hito de la historia de la fotografía y a la vez una instancia controversial sobre la cual se elaboraron críticas que abarcan diversos aspectos. Por un lado, Tagg (2005, p.23) afirma que tras la segunda posguerra “los vestigios del estilo documental subsistieron solamente como parodia en las mercantilizaciones pictóricas de *Life* y *National Geographic* (...) y en el humanismo multinacional de la exposición *The Family of Man*”; mientras que para Ribalta (2018, p.92) esta muestra se constituyó en la máxima expresión del nuevo orden geopolítico surgido tras la Segunda Guerra Mundial y del nuevo papel del arte y la alta cultura en la Guerra Fría cultural, en el marco político de las grandes instituciones como la ONU y la UNESCO. En efecto, Phillips (1997, p.76) afirma que la elección de Steichen para dirigir el Departamento de Fotografía del MoMA tras la guerra tuvo el objetivo de sacar provecho del papel central de la fotografía como medio de masas que “interpretaba” dramáticamente al mundo, constituyéndose así este museo en uno de los actores principales en la guerra fría cultural. El autor localiza al Departamento de Fotografía del MoMA como la institución específica en donde sucede el restablecimiento gradual de la fotografía como arte y como objeto de museos, en un paso de “la multiplicidad, la ubicuidad, la equivalencia a la singularidad, la rareza y la autenticidad” (Phillips, 1997, p.60), envolviendo a la fotografía con el aura del arte tradicional, mediante una trasposición de las categorías de la historia del arte y con la conformación del fotógrafo como artista creativo.

Si bien no se tiene registro de alguna visita de miembros de *La Carpeta de los Diez* personalmente a la exposición *The Family of Man*, sus fotógrafos debieron conocer tanto a esta muestra como a los autores más destacados de la corriente humanista. Particularmente el catálogo de la exposición formaba parte de la biblioteca de Boleslaw Senderowicz, quien realizaba frecuentes viajes a Estados Unidos para mantener su equipamiento actualizado. Además, todos los fotógrafos del grupo tenían regularmente acceso a revistas internacionales que se hacían circular entre ellos, como la norteamericana *Popular Photography*. En este tipo de medios gráficos la difusión de fotos de corte humanista era destacada, como así también en medios de actualidad

¹⁶⁷ En Latinoamérica *The Family of Man* se expuso en La Habana (1957), Caracas (1957), Bogotá (1957), Santiago de Chile (1958) y Montevideo (1958).

¹⁶⁸ Teniendo en cuenta el número de personas que la visitaron o compraron su catálogo, esta exposición fue en su momento la muestra más exitosa en la historia de la fotografía.

como *Life*, con gran circulación por entonces en Argentina. Sin embargo, debe destacarse que la exposición del MoMA no tuvo una repercusión importante en el medio fotográfico local ya que no se han localizado menciones a esta muestra en las revistas especializadas de la época como *Correo Fotográfico Sudamericano*, *Fotocámara* o el *BFCCB*.

Cada fotógrafo que formó parte de *La Carpeta de los Diez* tenía una forma personal y diferente de ejercer la fotografía, y tal vez justamente por esa cualidad profesional y reflexiva sobre el medio eran invitados a formar parte del grupo. Muchos de ellos no generaban fotos documentales ni imágenes que pudiesen inscribirse dentro del humanismo, pero otros se dedicaron casi exclusivamente a ello, como Eduardo Colombo. En las exposiciones del grupo no se desarrolló ningún panel que se llamase “fotografía humanista” como tal, pero sí podemos incluir en esta corriente a varias de las fotografías propuestas por Colombo y, particularmente como fotografías documentales, al panel conjunto que se realizó en 1959 bajo la temática de “niños”, un tópico humanista por definición, aunque con un enfoque más expresivo que de documento. Estas fotografías serán consideradas especialmente en el capítulo siguiente.

3.3. El cisma olvidado: concepciones fotográficas de posguerra

Como fue expuesto hasta aquí, la fotografía subjetiva y humanista estuvieron presentes de diversas maneras en la época en general, y consecuentemente en los grupos que surgieron tanto a través de sus prácticas como en sus fotografías. Siguiendo a Chevrier (2007), sostengo que entre estos dos polos se debatían las concepciones fotográficas del período que aquí se aborda, tanto a nivel global como regional. Si comparamos las propuestas de ambas corrientes podemos identificar fácilmente una tensión entre estas dos concepciones: mientras en una la fotografía era tomada como una herramienta de registro innato –y a veces de denuncia– de la realidad, en la otra constituía un medio de expresión individual. Justamente a través de la conceptualización de estas tramas podemos identificar las prácticas constructivas del mundo social en el sentido que plantea Chartier (1992) y que es aquí retomado como herramienta de análisis para comprender los debates a partir de los cuales creaban imágenes y sentidos los integrantes de *La Carpeta de los Diez*.

Si nos enfocamos en la perspectiva de algunos de los fotógrafos más destacados de la fotografía humanista, pareciera que ambas concepciones eran incompatibles entre sí, tanto en el modo de hacer fotos como en las preocupaciones y búsquedas personales. En muchos casos la guerra se constituyó como un divisor de aguas a partir del cual ciertos fotógrafos, como el caso paradigmático de Henri Cartier-Bresson, cambiaron su percepción del medio, ponderando una función social para la fotografía por sobre sus posibilidades artísticas. Las líneas de división pasaban por las cuestiones de la abstracción y del realismo, oponiéndose compromiso a expresión subjetiva –como pasaba también en las artes plásticas– y testimonio social a fotografía creativa.¹⁶⁹

En un período con supremacía de lo que se llamaría “fotografía directa”, los experimentos y manipulaciones en el cuarto oscuro eran considerados por algunos sectores impropios de la fotografía al extremo de ser condenados como “una perversión del proceso fotográfico” (Hacking, 2015, p.335).¹⁷⁰ Sin embargo, esta fotografía humanista sería también desacreditada algunas décadas más tarde por su silenciosa funcionalidad política. En una revisión posterior, la constatación de los mecanismos culturales implicados en la elaboración, circulación y recepción de las imágenes conllevó una comprensión crítica de la condición culturalmente construida de veracidad fotográfica, poniendo en jaque a la idea de fotografía documental humanista tal como era entendida en la década del '50. Caracterizada como humanismo paternalista del documentalismo moderno (Ribalta, 2018) o como los inicios del documental liberal por Rosler (2004), esta última autora afirma que constituye un tipo de fotografía documental cuya finalidad consta en que “transmite información sobre un grupo de gente sin poder a otro considerado socialmente poderoso” para “mitigar los cargos de conciencia de quien lo contempla” (pp.74-75).

¹⁶⁹ Por ejemplo, la trayectoria del fotógrafo norteamericano Aaron Siskind se constituye en un ejemplo ilustrativo de los conflictos entre ambas vertientes. Miembro de la *Photo League* desde sus comienzos, mientras aún pertenecía a la agrupación comenzó a realizar investigaciones que, según Chevrier (2007, p.103), se asimilan al expresionismo abstracto, produciendo diversos ensayos fotográficos que ahondaron en una vertiente estética de la fotografía. La mayor parte de los miembros de la *League* rechazaron su trabajo considerándolo demasiado artístico, a partir de lo cual Siskind abandonó la agrupación.

¹⁷⁰ Cita tomada de la *Aspen Photographic Conference* de 1951. Otro ejemplo puede encontrarse en algunas ideas elaboradas por la fotógrafa estadounidense Berenice Abbot, quien el mismo año publicó un texto titulado “La fotografía en la encrucijada” en donde habla de la “*rancia moda de zambullirse en la técnica e ignorar el contenido*” y afirma que “*la fotografía puede presentarse tan artísticamente y tan finamente como se quiera; pero para merecer ser seriamente considerada tiene que estar conectada con el mundo en que vivimos. Lo que necesitamos es volver a la gran tradición del realismo*” ([1951] 2003, pp.218-220).

La fotografía subjetiva como propuesta y como movimiento no despertó tan acaloradas críticas. Aún peor, pareciera que pasó casi inadvertida ante los críticos futuros, quienes canalizaron la construcción de sus paradigmas en la crítica al documental y la fotografía humanista y liberal proveniente de sus mismos países, Estados Unidos y Francia. Este debate teórico logró un efecto colateral –resultado de una combinación multifactorial, los críticos posmodernos de la representación no son los únicos responsables–, ya que la disputa que atravesó a la década del cincuenta se diluyó y fue fagocitada por la crítica al realismo, dejando casi en el olvido a una época de experimentaciones y redefiniciones del medio.

Ribalta (2007) retoma esta referencia simultánea tanto a la fotografía humanista como a la subjetiva en *Afal*, especificando que es entendida por como una “ambivalencia al cuadrado”. Para el historiador español, la fotografía humanista es de por sí un movimiento de signo político ambivalente porque, si bien surge de una tradición revolucionaria, se desplaza tras la guerra a un proceso de integración en la socialdemocracia, visualizando la incorporación de las clases populares al capitalismo de la posguerra. Pero, además, caracteriza a la fotografía subjetiva de estar “ambiguamente lastrada por el legado nacionalsocialista”, contrarrestando la influencia del programa del realismo humanista con un discurso formalista sobre la abstracción. “La dialéctica o ambivalencia entre realismo y formalismo, tanto de la *Subjektive Fotografie* como de *Afal*, podrían verse como vinculados a los legados del fascismo, a diferencia de los realismos de izquierda italiano y francés” (p.86), afirma el autor atacando duramente al estudio realizado por Terré Alonso. No obstante, para la autora el gran mérito de *Afal* había sido la introducción de sus fotógrafos en certámenes y muestras colectivas en el extranjero¹⁷¹, como así también acercar al ámbito fotográfico español de entonces las nuevas corrientes y propuestas fotográficas que sucedían en otros países.

Sin embargo, durante aquellos mismos años hubo puntos en común entre ambas vertientes, no sólo desde lo formal de las imágenes en sí sino también desde los principales ejes organizadores del campo fotográfico del momento. La primera

¹⁷¹ Entre las que destacan la participación en el Salón Albert I de Charleroi (Bélgica) y en la Bienal de Pescara (Italia) en 1958; la exposición colectiva en París en 1959 junto con el *Club Photographique Les 30 x 40*, que itineró por Berlín, Moscú y Milán; y la inclusión que hizo Edward Steichen de varias fotografías del *Anuario de la Fotografía Española* de 1958 en una exposición en el MoMA en 1959 (Terré Alonso, 2016, pp.5-6).

exposición de fotografía subjetiva de 1951 incluyó nombres característicos del humanismo como Brassai, Robert Doisneau, Werner Bischof y el mismo Cartier-Bresson, y fue acogida en Estados Unidos por Beaumont Newhall en la George Eastman House. De igual modo, las siguientes exposiciones de fotografía subjetiva de 1954 y 1958 volvieron a incluir fotógrafos considerados *a priori* estandartes del humanismo. Por otra parte, en 1953 el MoMA inauguró la exposición *Postwar European Photography*¹⁷², en la cual se mostraron fotografías tanto de Werner Bischof y Robert Frank como de Otto Steinert y varios de sus adeptos suecos, como Tore Johnson. Desde la óptica estadounidense, la política de reconstrucción y unificación llevada adelante en la Europa de posguerra favoreció el agrupamiento de lo que allí sucedía dentro de un recorte regionalista denominado como “fotografía europea”. En este sentido, el MoMA jugó un papel legitimador fundamental en el nuevo orden marcando el ritmo con las tres exposiciones señaladas en este capítulo del ’51, ’53 y ’55. Para Ribalta (2018, p.92) la actuación de esta institución norteamericana en torno al documental tiene dos fases: una primera de alineamiento con las políticas de la UNESCO bajo la dirección de Steichen con su punto álgido en *The family of man*, y una segunda, a partir de la década siguiente, encabezada por John Szarkowski que supone la canonización de los grandes autores modernos y el establecimiento definitivo del documental supuestamente apolítico a partir de la *straight photography* [fotografía directa].¹⁷³

Como resultado, mientras que la fotografía humanista contó con una gran propaganda y difusión en su época que perdura hasta la actualidad¹⁷⁴, la fotografía subjetiva no sólo no tuvo una continuidad directa, sino que muchas veces ni siquiera es mencionada

¹⁷² Exposición curada por Edward Steichen que se desarrolló entre el 26 de mayo al 23 de agosto de 1953. Contó con 178 fotografías de unos sesenta autores. Información y fotografías disponibles en <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/exhibitions/3923/>

¹⁷³ La línea adoptada por el documentalismo de la *straight photography* desarrollada bajo la tutela de John Szarkowski en el MoMA a partir de la segunda mitad de la década del sesenta es encarnada por los nuevos fotógrafos que él impulsa desde esta institución: Gary Winogrand, Diane Arbus y Lee Friedlander. Para Rosler (2004, p.88) esta fotografía supone la estetización del significado y la negación del contenido y de la existencia de una dimensión política. Para una crítica al documental liberal ver ROSLER, M. (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. En Ribalta, J. (Ed), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (70-125). Barcelona: Gustavo Gili.

¹⁷⁴ El humanismo ha permanecido vigente hasta nuestros días a través de iniciativas como, por ejemplo, el premio *W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography* de la *W. Eugene Smith Memorial Fund*, que otorga anualmente “un fondo para fotógrafos capaces de demostrar un compromiso ejemplar en la documentación de la condición humana”, según lo especifica el sitio web del premio, <https://cymbals-mayflower-emhr.squarespace.com/eugene-smith-grant/>.

en los grandes relatos de la historia fotográfica. Sin embargo, el cisma olvidado de los '50 volverá a resurgir una y otra vez en tanto pone en evidencia la complejidad estructural del medio fotográfico, encauzado aquí en la dicotomía entre medio para la expresión y para la documentación. Si hay algo que la fotografía ha dejado en claro a través de estos debates –que se han dado desde sus orígenes a lo largo de todas sus etapas y formas– es que no consiste en una única forma de producción, sino que constituye objetos e imágenes diversos, imposibles de reducir a un carácter único que diferencie la expresión de la documentación. Como afirma Rouillé (2017), la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural, es un devenir que adopta una multiplicidad de funciones y formas a lo largo de su historia.

Dentro de este contexto, el presente estudio incorpora una dificultad y desafío extras. Si bien es posible acceder a una gran cantidad de trabajos que indagan qué y cómo acontecía en la fotografía de los llamados países centrales a mediados del siglo XX (concentrados para los casos de Europa y Estados Unidos), la situación en América Latina continúa siendo un área de gran vacancia que ha sido poco analizada desde la óptica de esta tesis, especialmente para la década del cincuenta. Los aspectos abordados en este capítulo como fotografía subjetiva y fotografía humanista tomaron de este lado del mundo formas específicas según condiciones y posibilidades locales, desplazando a la fotografía pictorialista y sentando bases para lo que sería considerado –poco tiempo después– como fotografía moderna. Para Navarrete (2018, pp.27-28), de este lado del Atlántico la vertiente de la fotografía “en tanto registro directo” convivió en paralelo con una larga línea de defensa de la experimentación en la práctica fotográfica y del avance sobre los propios límites del medio. Fotogramas, solarizaciones, exposiciones múltiples, superposiciones de negativos y otras modalidades del fotomontaje eran concebidos como parte del arsenal de recursos que se podían utilizar como procedimientos específicos del juego con luz, propio de lo que Frizot (2009) caracteriza como régimen fotográfico.

Entonces, en América Latina no encontraremos tales divisiones tajantes ya que ambas vertientes convivieron y serían utilizadas según fuese necesario. Este vaivén, esta oscilación, puede apreciarse tanto dentro de los grupos que aquí existieron como dentro de la producción desarrollada por muchos fotógrafos. Es en esta posibilidad y conveniencia de usos y estilos en donde toma forma la heterocronía propuesta por

Moxey (2016), que nos permite reconsiderar las relaciones entre los supuestos centros y periferias, en sintonía con lo propuesto por las tesis de la historia de Benjamin. Esta heterogeneidad de las temporalidades permite pensar que las historias de la fotografía que fueran estimadas como subalternas no son repeticiones de las dominantes y que no hubo un centro como tal simplemente imitado, sino reconfigurado y adaptado, como se indaga en las siguientes páginas, a través de las fotografías de *La Carpeta de los Diez*.

CAPÍTULO 4: Carpetas y exposiciones de fotografías de *La Carpeta de los Diez*

La Carpeta de los Diez desarrolló dos prácticas de circulación de fotografías, una hacia el interior del grupo y otra hacia el exterior. Como fue profundizado en otras secciones de esta misma tesis, la circulación interior se caracterizó por la conformación de carpetas con fotografías de todos los miembros, sobre las cuales cada uno realizaba comentarios críticos que luego eran compartidos en reuniones de estudio conjunta. Por su parte, la circulación exterior se llevó adelante a través las seis exposiciones que el grupo generó, permitiéndoles difundir aún más sus imágenes mediante la replicación de algunas de esas fotos expuestas en diversos medios gráficos y, con ellas, disputar, al interior del campo fotográfico del momento, las luchas de representación (Chartier, 1992).

En este capítulo se reconstruyen dichas prácticas de circulación de fotografías con el objetivo de descifrar su lógica bajo la hipótesis de que **el grupo *La Carpeta de los Diez* operó como un ámbito para la innovación gracias a la particular metodología de trabajo que desplegó y las exposiciones que desarrolló, en las cuales se exploraron renovadoras maneras de mostrar fotografías en nuevos espacios.**

La historia de las exposiciones fotográficas argentinas constituye un área de estudio que prácticamente aún no ha sido abordado¹⁷⁵ y considero que una mirada focalizada en las exhibiciones a través de una comparación con las estrategias paralelas del período ofrece, en concordancia con lo expresado por Flaherty y Giunta (2017), una importante vía para plantear una revisión histórica. Si bien algunos autores de la crítica posmoderna centraron sus debates entorno al espacio discursivo de la exposición fotográfica (Bluchloh, [1984], 2009; Krauss, 2002; Phillips [1982], 1997), sólo se enfocaron en la hegemónica y conflictiva incorporación de este medio a los museos y al mercado del arte, sin tener en cuenta a las prácticas autogestionadas de los propios fotógrafos y, mucho menos aún, aquello que sucedía por fuera de los centros de poder. Las historias de las grandes exposiciones fotográficas sirven para pensar cómo se vivenciaron aquí algunos de sus aspectos, pero no dan cuenta, ni siquiera

¹⁷⁵ Una de las pocas exposiciones de fotografía argentina sobre las que se ha investigado es la que realizaron Grete Stern y Horacio Coppola en 1935 en la redacción de *Sur*, ya citada.

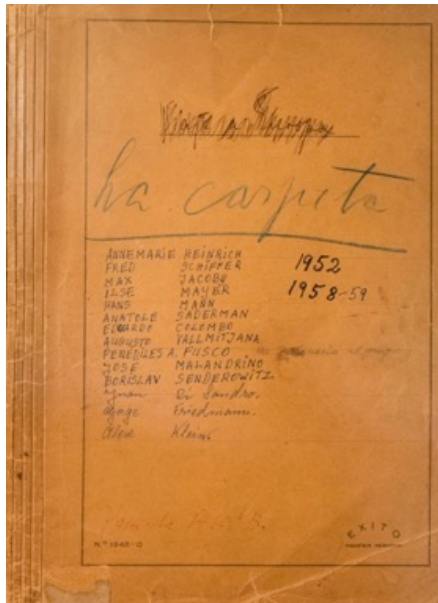
cercanamente, de los procesos que atravesó la fotografía latinoamericana, por lo cual el desafío de este capítulo se incrementa.

4.1. La carpeta de *La Carpeta de los Diez*

Entre los documentos pertenecientes a *La Carpeta de los Diez* conservados en el archivo de Annemarie Heinrich se localiza una carpeta oficina, de solapas color naranja que correspondería al grupo: sería la carpeta de *La Carpeta*. En este objeto, principalmente a través de su portada, se da cuenta de ciertos aspectos de la historia del grupo y, específicamente, de la experiencia de Heinrich en su paso por el mismo. Los restantes fotógrafos que pasaron por *La Carpeta* y de quienes fue posible entrevistar familiares y/o consultar sus archivos, guardaron escaso material relacionado con este emprendimiento.¹⁷⁶ En contraposición, Heinrich atesoró durante toda su vida documentos relacionados con diversos aspectos del grupo: las hojas con comentarios críticos de sus compañeros sobre sus fotografías junto con las respectivas copias de las fotos, todas las invitaciones a las exposiciones que organizaron, correspondencia relacionada con el desempeño de la agrupación, recortes de artículos y apariciones en la prensa, anotaciones internas sobre la organización de las muestras, entre otros. Fiel a las estrategias de ordenamiento que utilizó en su archivo personal, este material está en gran parte fechado y con cierta organización.¹⁷⁷ Como han afirmado diversos trabajos etnográficos que profundizan sobre la conservación de fotografías y la transmisión de la memoria a partir de éstas (Triquell, 2012; Moreno Andrés, 2018), son usualmente las mujeres quienes se encargan de la tarea de organizar y conservar las imágenes y las memorias familiares, casi como una prolongación del trabajo doméstico. Lo mismo sucedió al interior de este grupo de fotógrafos colegas y amigos.

¹⁷⁶ Se pudieron consultar, de manera directa o indirecta, los archivos de Pinérides Fusco, Anatole Saderman, Eduardo Colombo, Boleslaw Senderowicz, George Friedman, Fred Schiffer y Alex Klein. En todos ellos sólo se conservan los programas, o pequeños catálogos, de las exposiciones de *La Carpeta de los Diez*. Lamentablemente no guardaron notas, carpetas de trabajo, ni otras documentaciones relacionadas con su experiencia en el grupo.

¹⁷⁷ Es probable que el orden original dado Heinrich pueda haber cambiado al pasar todo este material a otra carpeta contendora que organizaron los hijos de la fotógrafa junto con la galería Vasari durante los preparativos de la exposición sobre el grupo de 2010.



Carpeta conservada en el archivo de Annemarie Heinrich.

Tomando en consideración los métodos utilizados por Annemarie para ordenar sus propias fotos y documentos, considero que la carpeta naranja de *La Carpeta* no fue utilizada por el grupo en su momento, sino que probablemente la fotógrafa la asignó con este fin bastante tiempo después y destinándola para contener el material producido entonces. En el espacio que el diseño de la portada de esta carpeta predetermina para el título se lee “viaje a Europa”, pero este título se encuentra tachado y debajo, escrito en un tamaño aún mayor, se consigna en letra cursiva y subrayado “*La Carpeta*”. Tal vez fue una mera coincidencia, pero ese viaje por el viejo continente fue posible de realizar en las reuniones del grupo, aunque sin salir de Buenos Aires. Por un lado, debido a la nacionalidad de los integrantes, quienes dejaban comentarios escritos con expresiones en diferentes idiomas, por el otro debido al intercambio de revistas, libros e informaciones provenientes de diferentes países que se realizaban en dichos encuentros según sus testimonios previamente citados.

Debajo del nuevo título “*La Carpeta*” se enumeran los catorce integrantes que conocemos, empezando por Heinrich y en un orden que no refleja la cronología que tuvo el grupo y según se postula en esta tesis. Por ejemplo, George Friedman y Alex Klein están últimos en la lista, agregados posteriormente con otro tipo de tinta y tipografía, a pesar de haber formado parte de la agrupación desde su primera exposición. Otro indicio de que esta carpeta fue realizada posteriormente, y no durante la existencia del grupo, es la anotación de los años: a la derecha de la lista de nombres se consignó “1952 1958-59”. Como fue aclarado al comienzo de este capítulo, la primera nota de prensa que se localizó enunciando la creación de *La Carpeta* data de

mediados de 1953 y el grupo estuvo en funcionamiento hasta 1959 como mínimo, por lo cual la inexactitud de estas fechas da cuenta de que probablemente estas anotaciones pueden haber sido realizadas tiempo después, sin que ello indique una precisión absoluta en las fechas.¹⁷⁸ Por último, al lado del nombre de Pinéldes Fusco se consigna en lápiz “no perteneció al grupo”, aunque este fotógrafo sí formó parte del primer año de *La Carpeta de los Diez* como lo indican todos los documentos y notas de prensa que dan cuenta de su primera exposición ¿Por qué se agregó esta frase? No lo sabremos nunca, pero a través de los testimonios de los familiares entrevistados sabemos que Heinrich y Fusco no tenían afinidad.

La fotógrafa fue el único miembro del grupo que conservó hojas de los comentarios escritos que realizaron sus colegas sobre trece fotografías de su autoría, constituyéndose este en el único material relativo a la vertiente crítica del grupo que es posible analizar. A estas hojas sueltas, sin fechas, ajadas por el paso del tiempo, Heinrich les escribió en letras de imprenta mayúscula azules el nombre de cada fotógrafo al lado de su firma. A partir de estos nombres podemos saber que las hojas pertenecen a los primeros años de existencia del grupo, hasta aproximadamente 1955, ya que contienen comentarios de fotógrafos que sólo participaron de las primeras dos exposiciones, pero que luego se fueron del país o se alejaron del grupo: Ilse Mayer, Giuseppe Malandrino, Pinéldes Fusco y Max Jacoby. De los integrantes que se sumaron a la experiencia durante los últimos años –Vallmitjana, Colombo y Senderowicz– no hay comentarios escritos. Esto puede deberse o bien a que Heinrich sólo guardó las hojas de comentarios críticos de las reuniones de los primeros años del grupo -lo cual sería extraño, conociendo cómo esta fotógrafa organizaba su archivo y siendo que sí guardó otros materiales posteriores de *La Carpeta-*, o bien que después de 1955 no se realizaron más los ejercicios de escritura crítica y el grupo se dedicó sólo a llevar adelante reuniones de intercambio oral y exposiciones, opción por la que me inclino.

A través de la investigación de archivo desarrollada fueron posibles de identificar diez fotografías de Heinrich participantes en las carpetas de comentarios críticos, las cuales

¹⁷⁸ Tal vez de aquí surge la fecha de fundación de *La Carpeta de los Diez* de 1952, a la cual hacen referencia gran parte de los artículos, exposiciones y escritos que nombran al grupo.

recibieron la opinión escrita de los primeros nueve integrantes del grupo.¹⁷⁹ Los comentarios que realizaron los demás miembros sobre las fotografías de Heinrich son de similar naturaleza, enfocándose prácticamente todos en cuestiones técnicas como el encuadre, la luz, la composición de los elementos de la foto, el revelado y trabajo en laboratorio o expresando su apreciación personal de la foto. Las opiniones abarcan desde una breve y sincera frase, como “Sencillamente magnífico. Felicitaciones” (George Friedman sobre *Joven solarizado*) o “Un gran trabajo, Annemarie” (Max Jacoby y Giuseppe Malandrino sobre *Aire, luz, sol*), hasta varios párrafos. En general, todos los comentarios señalan aciertos o sugieren cambios y en todos ellos vemos una búsqueda de intercambio de pareceres, sobre todo técnicos o compositivos, a través del uso de una terminología muy específica. En este sentido, podemos retomar algunos de los postulados de Burgin (1997), quien afirma que no existe un “lenguaje” fotográfico como tal, ni un único sistema de significación del que dependan todas las fotos, sino de un complejo de códigos, a menudo heterogéneo

Cada fotografía significa en función de esa pluralidad de códigos, cuyo número y tipología varía de una imagen a otra. Algunos de ellos son propios de la fotografía (por ejemplo, los diversos códigos construidos en torno a “lo enfocado” y “lo borroso”), y otros claramente no lo son (Burgin, 1997, p.32-33).

Para centrarnos en el análisis de un caso puntual nos detendremos en los comentarios realizados sobre la foto titulada *Jean Wallace* que ofrece un ejemplo apropiado del tipo de intercambios realizado por escrito. La foto en cuestión se compone de dos retratos de la actriz norteamericana¹⁸⁰ que se miran entre sí, intercambiando miradas. La imagen final fue realizada mediante un proceso de sobreimpresión de negativos en laboratorio, evidenciando una técnica de posproducción muy prolija que caracterizó a todo el corpus de obra de Heinrich. En su hoja de comentarios críticos participaron seis fotógrafos plasmando sus opiniones. La primera de ellas es la de Anatole Saderman quien elogia el montaje, pero afirma que “*el procedimiento de puro linaje fotográfico no fue aprovechado en su totalidad*” ya que considera que ambas imágenes deberían fusionarse, y además se pregunta “¿*Es un negativo o son dos?*”.¹⁸¹ A

¹⁷⁹ Entre las hojas de comentarios críticos que fueron identificadas sólo hay firmas de Alex Klein, Max Jacoby, Pinérides Fusco, George Frieman, Giuseppe Malandrino, Ilse Mayer, Anatole Saderman, Hans Mann y Fred Schiffer.

¹⁸⁰ La actriz se encontró en Argentina durante 1950 filmando la película *Sangre negra*, dirigida por Pierre Chenal y producida por Argentina Sono Film.

¹⁸¹ Esta pregunta refiere a si la foto final fue producida con una doble exposición en el mismo negativo durante la sesión de fotos o posteriormente mediante una doble exposición de dos negativos diferentes sobre una misma hoja de papel fotosensible en el laboratorio.

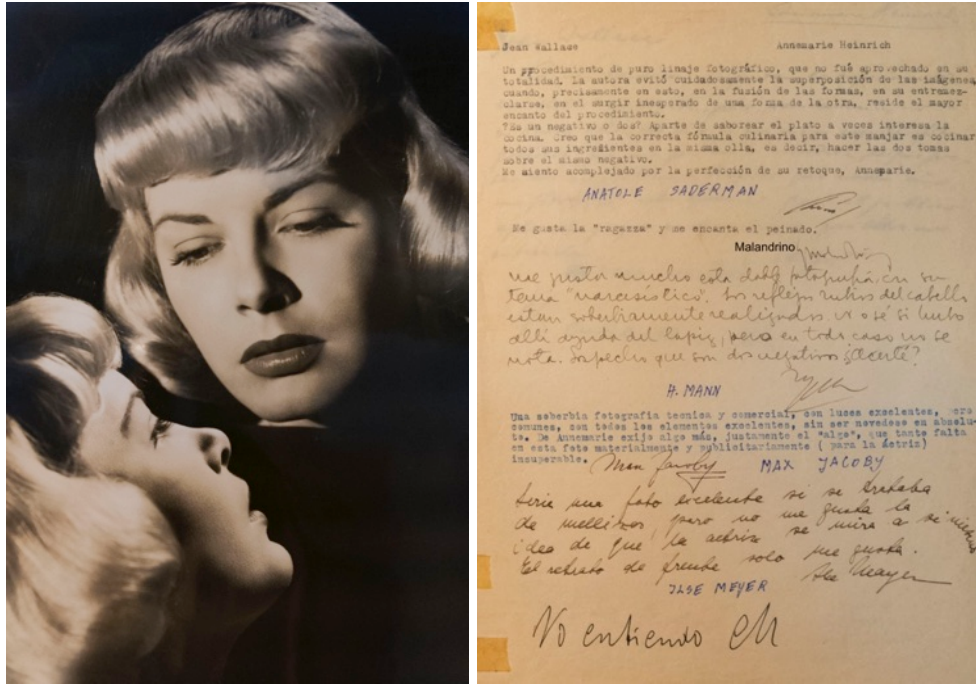
continuación, Giuseppe Malandrino sólo afirmó “*Me gusta la ‘regazza’ y me encanta el peinado*” y, luego, Hans Mann escribió un párrafo opinando que los reflejos rubios del cabello están “*sobresalientemente realizados*” y se pregunta cómo pudieron haber sido hechos y cómo fue realizada la doble exposición, aunque desliza “*sospecho que son dos negativos, ¿acerté?*”. Sin embargo, Jacoby escribe debajo de Mann un breve párrafo muy crítico sobre la foto y su técnica que se transcribe completamente a continuación con el fin de dar cuenta del nivel de intercambio de opiniones que efectivamente tenía lugar en estos ejercicios de *La Carpeta de los Diez* y que además confirma que más allá de ellos, no afectaban las relaciones de amistad entre los miembros, como es el caso justamente de Jacoby y Heinrich.

“Una soberbia fotografía técnica y comercial, con luces excelentes, pero comunes, con todos los elementos excelentes, sin ser novedosa en absoluto. De Annemarie exijo algo más, justamente el “algo”, que tanto falta en esta foto materialmente y publicitariamente (para la actriz) insuperable.” (Max Jacoby sobre *Jean Wallace*)

Este tipo de comentarios permite pensar en la búsqueda de un “algo más” en las fotos que se inscribían en el ámbito de trabajo de *La Carpeta*, buscando alejarse de los parámetros convencionales del momento. Sin embargo, otro tipo de fotos mucho más tradicionales que esta, por ejemplo, el retrato en estudio de una niña que no presenta ninguna propuesta novedosa, ni desde la toma, ni desde el posterior trabajo de la copia, cosecha comentarios elogiosos de la mayor parte de los miembros y una felicitación del mismo Jacoby que en el caso de *Jean Wallace* exigía más de la fotógrafa.

Volviendo al caso del retrato de la actriz norteamericana, Ilse Mayer elabora una crítica desde lo conceptual de la foto, afirmando que el recurso utilizado por Heinrich sería interesante si se tratase de personas mellizas ya que “*no me gusta la idea de la actriz que se mira a sí misma*”. Por último, Fred Schiffer enuncia una reflexión sobre las dobles exposiciones que, sin mencionar a la fotografía en cuestión, pone en duda el uso del recurso y desliza una sutil opinión negativa sobre esta imagen de Heinrich:

“A mi también me encantan los experimentos con doble exposición, pero, francamente, no sé si tienen valor en sí o si con meros caprichos fotográficos que nos gustan a nosotros porque presentan un problema técnico que nadie sino un fotógrafo sabe apreciar, y que el público aplaude porque es algo nuevo que ellos no entienden...” (Fred Schiffer sobre *Jean Wallace*)



Jean Wallace y una de las caras de su respectiva hoja de comentarios escritos en *La Carpeta de los Diez*.

El ejercicio comentarista de esta carpeta dejaba espacio también para la crítica con opiniones duras, como muchas de las breves ideas expresadas por Alex Klein hacia las fotos de Annemarie, como “*Muy agradable pero ya muy visto*” sobre la foto de una mujer flotando en una piscina, “*Excelente calidad pero algo estático, el borde de la silla molesta*” sobre *Aire, luz, sol* o “*Perdoname, no me gusta!*” sobre *Los Unicornios*. Por último, los únicos tres comentarios que hallamos registrados en estas páginas de Pinérides Fusco apuntan, como casi todos los demás, a sugerir mejoras técnicas. Para el caso de la fotografía de la niña ya citada específica “*Excelente retrato por su ingenuidad. Del ojo izquierdo sería necesario eliminar los dos puntos de luces inferiores para ganar volumen*”.

Como es posible apreciar a través de los fragmentos aquí citados, la mayor parte de los comentarios escritos que se realizaban entre sí estos colegas fotógrafos sobre sus fotos refieren a cuestiones técnicas, aunque en algunos casos también compositivas, y en mucha menor frecuencia, figuran algunos conceptuales. Debemos destacar que ninguna de las fotografías que Heinrich sometió al juicio grupal y que pudieron ser identificadas participaron luego de las exposiciones de *La Carpeta*, aunque sí de otras exposiciones por fuera del grupo. Este tipo de comentarios críticos se diferencia del concepto de crítica que aborda, por ejemplo, Krauss (2002) más ligado a la crítica de arte o de obras inscriptas en lógicas expositivas y museísticas, que para la autora “es la reacción escrita a la presencia de las obras en un contexto específico y, por otro lado,

es el lugar de la elección implícita –inclusión/exclusión– donde todo aquello que se excluye del espacio de exposición se halla marginado en el plano del estatuto artístico” (p.41). La legitimación de la que habla Krauss será buscada posteriormente por *La Carpeta de los Diez* al realizar exposiciones. La idea de grupo que discute sobre sus propias fotos, primero por escrito para luego compartir dichas reflexiones en reuniones presenciales, está más relacionada con la necesidad de estar inscripto en una comunidad de interlocutores pares que posibilite un intercambio con otros pensamientos a partir de los cuales obtener nuevas herramientas y pareceres, tal vez incluso incómodos y disruptivos pero que, justamente por ello, motoricen cambios y consecuentes avances.

En este sentido, ciertos fotógrafos que decidían no someterse a los parámetros imperantes en los salones de los fotoclubes, como Fusco o Friedman, sí eligieron participar de un emprendimiento de crítica mutua como *La Carpeta de los Diez*. La experiencia de grupo volvía comunal una práctica como la del fotógrafo, caracterizada por un quehacer muchas veces individual con largas horas de trabajo a solas en el laboratorio decidiendo el encuadre final de una foto, la exposición de sus luces o, en el caso de los fotógrafos de *La Carpeta*, qué tipo de proceso de sobreimpresión se utilizaría. Sin embargo, y por esto mismo, los espacios de sociabilización son cruciales en el medio fotográfico y podemos hallarlos a lo largo de toda su historia hasta la actualidad.

El establecimiento de un grupo de estudio para la crítica constructiva y colaborativa como éste da cuenta de la necesidad de un espacio de intercambio entre pares por fuera de otras instituciones ya establecidas, como los fotoclubes, que funcionaban mayormente bajo una lógica competitiva de concursos y puntajes a través de los cuales ascender de categoría, y asociaciones profesionales que se constituían, sobre todo, como espacios para velar por los intereses del gremio. Entre estos dos polos, el aficionado y el comercial, podemos ubicar una tercera vía de la fotografía que intenta adentrarse en el campo de las artes visuales no sólo desde las imágenes en sí, sino también desde las prácticas de intercambio –a través de los comentarios críticos y reuniones periódicas– y las de circulación externa –exposiciones–.

4.2.1. Exposiciones de *La Carpeta de los Diez*: del grupo de crítica al de la autogestión

Como ya fue dicho previamente, *La Carpeta de los Diez* realizó seis exposiciones entre 1953 y 1959, con excepción de 1955.¹⁸² A través de la correspondencia que mantuvo el grupo con los espacios en donde expuso y de las notas organizativas que se localizaron es posible confirmar que estas instancias eran producidas por completo por sus miembros, desde la elección de los espacios y la realización de las gestiones para exponer en cada uno de ellos hasta la selección de las fotografías que formarían parte, el diseño de montaje, la diagramación de invitaciones y afiches, entre otros. Grupalmente se fijaban ciertos parámetros para delinear cada exposición en conjunto y cada integrante aportaba una cantidad consensuada de dinero para pagar todos los gastos. Para cada una de estas muestras se determinó un número fijo de fotografías de temática libre a ser exhibidas por cada fotógrafo, generalmente alrededor de cinco, y en algunas se establecieron conjuntos grupales temáticos para los cuales cada uno aportaba una imagen acorde a la consigna escogida. Así, la propia exposición se transformó en un espacio de creación y de puesta en práctica de nuevas estrategias, un ámbito capaz de crear por sí mismo nuevas relaciones entre las fotos, la percepción del espacio y los espectadores.

Especialmente el modo en que eligieron mostrar sus fotografías fue particular, ya que eran exhibidas en un tamaño de aproximadamente 50x60cm, grandes dimensiones para una época en la que en otros espacios, como salones de fotoclubes, las fotos se copiaban 30x40cm o en tamaños menores. Además, a partir de 1956 las imágenes comenzaron a ser montadas sobre bastidores, sin marco ni *passepertout*, lo cual también las diferenció de las demás exposiciones fotográficas que se realizaban en aquel entonces en Buenos Aires. Asimismo, el grupo diseñaba la disposición de los trabajos en las paredes del espacio exhibitivo con la intención de inducir una lectura determinada de la muestra. Todos estos factores, que irán siendo analizados a continuación para cada una de las exposiciones, nos permiten pensar sobre la intención

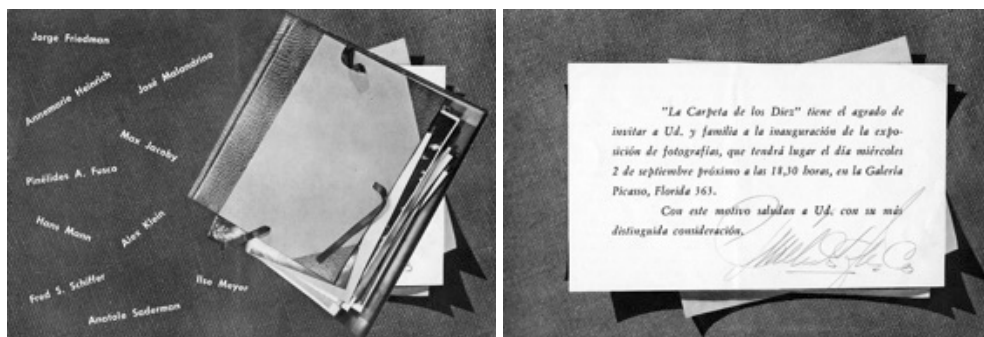
¹⁸² En septiembre de 1955 un golpe militar derrocó al presidente Juan Domingo Perón del poder e instauró lo que se denominó como “Revolución Libertadora”. Considerando que las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* se desarrollaron siempre en la segunda mitad del año, probablemente la de 1955 se haya cancelado debido a las inestabilidades políticas.

de generar un quiebre con los tipos de propuestas exhibitivas hasta entonces utilizadas, generando un ámbito para la puesta a prueba de otras maneras de mostrar fotografías. Cada exposición del grupo era comunicada a través de diversos medios gráficos y contó con una invitación impresa en donde se especificaba los nombres de los miembros que la integrarían. Todas recibieron una destacada cobertura por parte de los medios gráficos de la época, por lo cual es posible encontrar notas de diferentes extensiones y profundidad de análisis que ponen de manifiesto la importancia que tomaron dichas exhibiciones en el ambiente fotográfico del momento. Estas publicaciones se encuentran con frecuencia ilustradas con fotografías que habían sido exhibidas en las muestras, constituyéndose en una de las fuentes principales con las que contamos para reconstruir un listado tentativo de las obras que efectivamente fueron exhibidas. Asimismo, se localizaron algunas fotos de registro de sala conservadas en el archivo de Heinrich que aportan una idea general sobre cómo fueron algunos de estos seis eventos.

El análisis minucioso y el cruce de datos de las fotografías de sala, los documentos y la prensa de la época analizados en esta tesis persiguieron dos objetivos centrales. Por un lado, reconstruir los modos en que se desarrollaron las exposiciones del grupo, para determinar cómo mostraron sus fotos y cómo fueron evolucionando estos dispositivos de montaje a lo largo de la década, en pos de verificar en qué medida las muestras de *La Carpeta de los Diez* funcionaron como espacios culturales para la innovación en la fotografía argentina. Este trabajo supuso, también, la comparación de estas exposiciones con otras muestras locales e internacionales de los mismos años. Por otro lado, se intentó determinar de la manera más aproximada posible qué fotografía de cada fotógrafo participó en cada exposición. Estas operaciones de estudio son relevantes a la tesis porque, como alega Usubiaga (2015), las modalidades y circunstancias de exhibición de un conjunto de obras nos permite discernir los tipos de interacción que suponen esas puestas en escena entre los artistas, sus producciones, las instituciones, los públicos y las políticas culturales en diferentes escenas y épocas.

La primera exposición de *La Carpeta de los Diez* se realizó el 2 de septiembre de 1953, en el sótano de la librería “Picasso”, en donde funcionaba la galería homónima, en la calle Florida. Se trató de la presentación oficial del grupo y única muestra en la que participaron exactamente diez miembros: George Friedman, Annemarie Heinrich, Giuseppe Malandrino, Max Jacoby, Pinéldes Fusco, Hans Mann, Alex Klein, Fred S.

Schiffer, Anatole Saderman e Ilse Mayer. En la invitación diseñada especialmente para la ocasión se incluyó un breve texto de presentación del grupo, ya analizado previamente. La exposición contó con cuatro obras de cada uno de sus integrantes, conformando una muestra de cuarenta fotografías en total.



Invitación a la primera exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1953 en la librería Picasso.



Nota sobre la primera muestra de *La Carpeta de los Diez* en 1953 en *Correo Fotográfico Sudamericano* N°712.

La librería Picasso tenía una galería de artes visuales la cual era mencionada por sus actividades en las secciones de artes de la prensa de la época. Esta primera exposición del grupo tuvo una considerable difusión en medios gráficos. *Correo Fotográfico Sudamericano* publicó el discurso inaugural que brindó su director, Estanislao Del Conte, junto con varias fotografías exhibidas en la muestra como así también de la inauguración en un artículo titulado “Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de ‘los diez’”¹⁸³. Además, se incluyó el apartado “La primera muestra de ‘La Carpeta de los Diez’ inicióse con numeroso público”¹⁸⁴ con tres pequeñas fotografías que dan cuenta del evento social de la inauguración, aunque no permiten apreciar cómo fue la exposición en sí. *Fotocámara* publicó la nota “De grupos estamos”¹⁸⁵ y el *Boletín del*

¹⁸³ Del Conte, E. (15 de setiembre de 1953). Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de ‘los diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°712, pp. 16-17.

¹⁸⁴ S/a. (15 de setiembre de 1953). La primera muestra de ‘La Carpeta de los Diez’ inicióse con numeroso público. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°712, p. 24.

¹⁸⁵ S/a. (noviembre de 1953). De grupos estamos. *Revista Fotocámara*, N°8 (90), pp. 30-33 y 56.

*Foco Cine Clube Bandeirante*¹⁸⁶ y *Noticioso FIFA*¹⁸⁷ hicieron eco del nuevo emprendimiento. A partir de estas publicaciones fue posible identificar catorce de las fotografías de esta primera exposición pertenecientes a ocho de los diez miembros del grupo.

La segunda exposición de *La Carpeta* se realizó del 5 al 20 de noviembre de 1954 en Salón Kraft y contó con nueve fotógrafos participantes y el auspicio de Amigos del Libro. Si bien no formaban más parte del grupo Pinéldes Fusco ni Giuseppe Malandrino, se había sumado a la agrupación el reportero gráfico Juan Di Sandro. El artículo “Manos en ‘La Carpeta de los Diez’” publicado en la revista *Esto Es*¹⁸⁸ explicita que estuvo conformada por seis fotografías de cada uno de los integrantes: al número de cuatro fotografías individuales exhibidas en el año anterior se les sumaron dos fotografías por autor pertenecientes a una misma temática, en esta ocasión “manos”. Asimismo, cada miembro debió realizar también un afiche publicitario de la muestra, los cuales fueron distribuidos en diferentes comercios.¹⁸⁹ Gracias a las reproducciones publicadas en la prensa y otros documentos, fue posible reconocer veinte fotografías participantes de la exposición.

De esta exposición fue posible localizar tres imágenes de la situación expositiva que fueron publicadas en la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* con motivo de la inauguración de la muestra¹⁹⁰. Estas fotos tuvieron el propósito de dar cuenta de la faceta social del evento, registrando principalmente a los asistentes y no las fotografías y la muestra en sí. Sin embargo, nos dan una idea del tipo de montaje utilizado, con fotos de tamaño mediano montadas sobre algún material, tipo *passepapier* de color claro, con un gran borde, adheridas directamente sobre la pared. La distribución de las fotos se ve alineada, formando filas y columnas con medidas precisas, generando una suerte de grilla. Como veremos a lo largo de este capítulo, las demás exposiciones de *La Carpeta* ya no utilizarán este sistema de montaje.

¹⁸⁶ S/a. (diciembre de 1953). *La Carpeta de los Diez*. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, N°85, pp. 20-21.

¹⁸⁷ S/a. (septiembre-octubre 1953). *La Carpeta de los Diez* ha sido exhibida en la Galería Picasso. *Noticioso FIFA*, N°5.

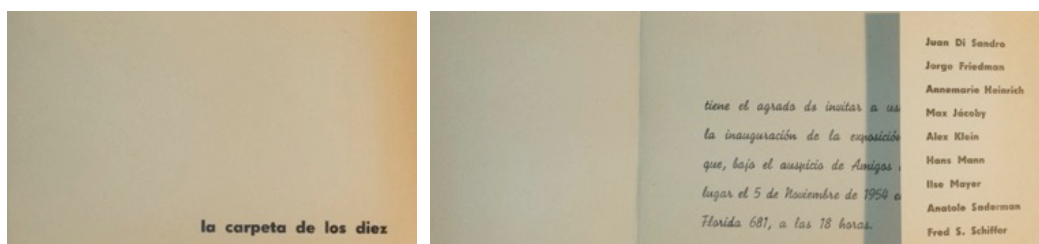
¹⁸⁸ S/a. (16 de noviembre de 1954). *Manos en ‘La Carpeta de los Diez’*. *Revista Esto Es* año II, N°51, pp. 32-33.

¹⁸⁹ Sólo se conserva el afiche realizado por Annemarie Heinrich.

¹⁹⁰ S/a. (15 de octubre de 1954). Segunda muestra de *La Carpeta de los Diez*. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 738, p. 26 y S/a. (1 de diciembre de 1954). Realizó con amplio éxito su segunda exposición ‘*La Carpeta de los Diez*’. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 741.



Afiche de la segunda exposición de *La Carpeta de los Diez* realizado por Heinrich y fotografía de miembros del grupo el día de la inauguración, en s/a, “Realizó con amplio éxito su segunda exposición ‘La Carpeta de los Diez’” en *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 741.



Invitación a la segunda exposición de *La Carpeta de los Diez* en 1954 en Salón Kraft.

Por otra parte, el espacio que albergó esta segunda exposición, Salón Kraft, se constituía por entonces como un importante ámbito para muestras de artes visuales y actividades culturales en general, entre las que se pueden citar exposiciones de artes plásticas de artistas como Ramón Gómez Cornet –quien fuera retratado varias veces por Anatole Saderman–, otras muestras grupales o de conjuntos de artistas como las de *Arte Nuevo* de 1945 y 1947, la de “Pintores Argentinos Contemporáneos” en 1949¹⁹¹, la “Obras de 30 pintores argentinos” en 1951 o “Pintores del Grupo Litoral” en 1953, entre otras. Además, este espacio albergaba las actividades culturales organizadas por Amigos del Libro, tales como recitales, conferencias, presentaciones de libros y películas.¹⁹² Bermejo (2011b, p. 315) señala en su estudio sobre consumo y mercado artístico en Buenos Aires entre 1920 y 1960, que en la década del cuarenta el protagonismo estuvo repartido entre nuevas galerías como Peuser o Kraft que conjugaron las funciones de librería y salón de arte. En esta lógica también podríamos

¹⁹¹ Un trabajo puntual que hace referencia a esta exposición de pintura es SUÁREZ GUERRINI, F. (2012). *Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción. Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte*, 10.

¹⁹² En las secciones de artes visuales y actividades culturales de la prensa de la época Salón Kraft era usualmente nombrado. Uno ejemplo es el apartado “Nuevos actos de Amigos del libro”, publicado el domingo 10 de noviembre de 1957 en *La Nación*, en el cual se detalla una serie de actividades para los siguientes días que van desde un recital de folklore andino y español de Leda Valladares y María Elena Walsh, una conferencia sobre “la verdad en Otelo”, el estreno de la obra de teatro *En medio de la noche* de Paddy Chavetsky y el anticipo del estreno de la película *Rosaura a las diez*.

incluir a la librería y galería Picasso, en la cual también se pudieron localizar exposiciones de artes visuales posteriores a la de *La Carpeta*. De esta manera, se puede afirmar que el grupo buscó desde sus inicios realizar sus exposiciones en espacios propios del circuito de las artes visuales, aunque no sería la primera vez para varios de sus integrantes que, como fue dicho anteriormente, ya habían mostrado sus fotos en galerías como Müller (Mann, 1944), Viau (Schiffer, 1949) y Peuser (Heinrich, 1952), entre otras.¹⁹³

En octubre de 1956 tuvo lugar la tercera exposición de *La Carpeta de los Diez* en el Salón Siam, local de la renombrada empresa argentina. Ya no participaron más del grupo a partir de este año Max Jacoby, Hans Mann e Ilse Mayer, quienes habían regresado a su país natal, Alemania. En efecto, luego de la Revolución Libertadora y según dan cuenta los familiares entrevistados, muchos de los integrantes del grupo fundador que eran inmigrantes comenzaron a irse de Argentina debido a las inestabilidades políticas y económicas. Solo permanecieron cinco de los diez fotógrafos de la formación de 1953, aunque en 1956 se sumaría al grupo Eduardo Colombo.

La Carpeta ya contaba con cierto renombre para entonces y esta exposición fue una de las más comentadas en la prensa local, contando con coberturas ilustradas en medios especializados como *Correo Fotográfico Sudamericano* con “El salón de ‘Los Diez’”¹⁹⁴, *Fotocámara*¹⁹⁵, el *Boletín del Foco Cine Clube Bandeirante*¹⁹⁶ y *Noticioso FIFA*¹⁹⁷, como así también en la sección de artes visuales del diario *La Nación*¹⁹⁸ y en *El Hogar*¹⁹⁹. A partir de la información publicada en estos espacios podemos saber que cada autor expuso un conjunto de siete fotografías, conformado por cinco fotos personales de tema libre junto con otras dos, organizadas en dos grupos mixtos. Uno

¹⁹³ Estudios sobre diversos aspectos de espacios y galerías de arte en la década de 1950 se encuentran en los trabajos incluidos en BALDESARRE, M.I. y DOLINKO, S. (2011). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: EDUNTREF ya nombrados anteriormente.

¹⁹⁴ Del Conte, E. (15 de noviembre de 1956). El salón de ‘Los Diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°35, pp. 24-25.

¹⁹⁵ S/a. (diciembre de 1956). La Carpeta de los Diez. *Revista Fotocámara* N°9 (105), pp. 74-75.

¹⁹⁶ S/a. (1957). La Carpeta de los Diez. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°103, pp.20-21.

¹⁹⁷ S/a. (junio-diciembre de 1956). Repercusión artística ha logrado la exhibición de “La Carpeta de los Diez”. *Noticioso FIFA* N° 23 y 24.

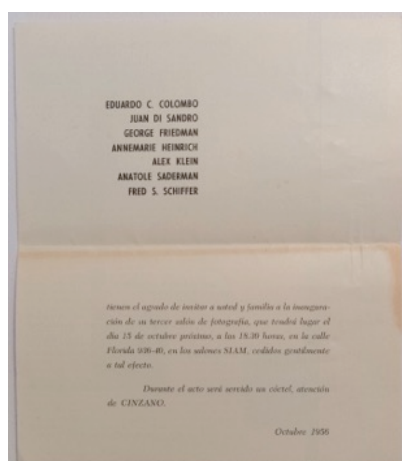
¹⁹⁸ S/a. (28 de octubre de 1956). La Carpeta de los Diez. *La Nación*.

¹⁹⁹ S/a. (18 de enero de 1957). La Carpeta de los Diez. *El Hogar*.

de estos conjuntos tuvo como título “fotografía subjetiva”, mientras que el otro conjunto fue llamado “Lo vi así”, compuesto por diferentes interpretaciones fotográficas de una misma modelo según la visión de cada autor, y profundizada en esta misma tesis.

En el archivo de Heinrich se encuentran una serie de fotografías que reconstruyen la exposición en general y el día de la inauguración, las cuales nos permiten apreciar que el evento fue muy exitoso en cantidad de visitantes. A través del cruce de dichas fotos con las imágenes reproducidas en las notas publicadas en los diversos medios fue posible identificar los conjuntos fotográficos de cada autor, como así también ambos conjuntos temáticos con sus siete respectivas fotografías. Mediante en estas fotos podemos conocer el nuevo tipo de montaje utilizado en esta exposición que se repetiría en las siguientes: copias de 50x60cm montadas sobre bastidores sin borde. Se destaca también la altura a la que se encuentran colgadas las fotografías y, especialmente, el sistema de colgado utilizado para separarlas de la pared. Este sistema de montaje y la disposición de las fotos fue una especial novedad para el momento dentro del ámbito fotográfico porteño, como lo corrobora la nota que publicó *Fotocámara* al especificar

“Por primera vez vimos la exhibición de fotografías suspendidas delante de las paredes del salón que favorece su contemplación pues las “despega” del fondo y da la sensación de cercanía. Sin duda, este grupo de creadores constituye una avanzada en la fotografía artística argentina. (...) Felicitamos 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” (“La Carpeta de los Diez” en *Fotocámara*, 1956)²⁰⁰



Invitación a la tercera exposición en Siam y fotografía de la inauguración.

²⁰⁰ S/a. (diciembre de 1956). La Carpeta de los Diez. *Revista Fotocámara* N°9 (105), pp. 74-75.



Detalle del sistema utilizado para colgar y separar las imágenes de la pared en fotografía tomada por Heinrich durante la exposición.

El Salón Siam de la calle Florida 936-940 en donde se realizó esta muestra era por entonces un local de “Siambretta”, la popular motoneta argentina que había comenzado a fabricarse pocos años atrás. Si bien no contamos con datos sobre otras exposiciones artísticas previas a la muestra de *La Carpeta* en aquel mismo local comercial, es relevante nombrar que exactamente en el mismo espacio se inauguraría dos años más tarde el *Instituto Di Tella*.²⁰¹ Al consultar al actual archivo del ITDT ubicado en la Universidad Torcuato Di Tella sobre las actividades culturales desarrolladas en el local Siam -previa apertura del ITDT- y en particular sobre la exposición de *La Carpeta*, verifiqué que la institución desconocía tanto que hubiera sucedido esta actividad en particular como el hecho de que el mismo espacio en el que tendría lugar el ITDT hubiera funcionado un local de Siam. Tal vez esta exposición fue el inicio de las actividades artísticas que sucederían en Florida 936.

²⁰¹ Las conexiones de los Di Tella con el arte se remontan a la colección que comenzó Torcuato Di Tella en los años cuarenta y que luego continuó su hijo Guido Di Tella bajo la responsabilidad de conformar un agente de cambio capaz de colaborar en la transformación del país, según Andrea Giunta (2000). Con este mismo objetivo Guido fundó la Fundación Torcuato Di Tella en 1958 “a partir de la certeza de que era posible trasladar al plano cultural los objetivos del desarrollismo en el terreno económico” (p. 81), en palabras de la autora. Para una cronología detallada sobre su colección ver Giunta, A. (2000). “Poseer y usar la belleza: crónica de una colección”. *Block* (5), 78-87; Herrera, M. J. (2009). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Para más información sobre diferentes facetas del Instituto Torcuato Di Tella ver Romero Brest, J. (1992). *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*. Buenos Aires, Argentina: Emecé; King, J. (2007). *El Di Tella*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso; Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba; Kostzer, K. (2016). *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba; Fernández Vega, J. Y Jacoby, R. (2017). *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa; Fontana, R. y Jallu, Z. (2017). *Historia gráfica del Di Tella*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual; entre otros.

La cuarta exposición de *La Carpeta de los Diez* tuvo lugar durante el mes de noviembre de 1957 en el Salón Blanco de la tienda Harrod's, la emblemática tienda inglesa ubicada también sobre la calle Florida. Exhibieron su trabajo en esta ocasión los entonces ocho miembros del grupo, con la nueva incorporación aquel año del fotógrafo Augusto Vallmitjana, nacido en Barcelona pero radicado desde pequeño en Bariloche. Según una carta enviada por los integrantes del grupo solicitando formalmente el uso de las instalaciones del Salón Harrod's para su cuarta exposición, esta ocasión contó con aproximadamente cincuenta fotografías de 50x60cm cada una, manteniéndose las proporciones y cantidades de imágenes de las muestras anteriores.

En las fotos de Heinrich que registraron la exposición podemos ver que se utilizó el mismo tipo de presentación que en 1956, con copias de grandes medidas sobre bastidores, sin marco ni borde. No obstante, el diseño de colgado que se realizó en 1957 fue diferente. Mientras que en la edición de Siam las fotografías se habían mostrado en núcleos por autores dispuestas en una especie de cuadrícula o grilla simétrica, en Harrod's se utilizaron también agrupamientos por autores, pero presentados con diferentes tipos de montajes. Por ejemplo, las fotografías de Heinrich fueron dispuestas en un colgado escalonado irregular, todas a diferentes alturas, mientras que las de Friedman y Di Sandro fueron ordenadas en dos hileras superpuestas e intercaladas a modo de mosaico regular. Eduardo Colombo realizó un montaje con disposición irregular al igual que Fred Schiffer, quien sumó la novedad de colocar algunas fotografías de manera perpendicular a la pared. Estas fotos también nos permiten apreciar que se utilizó un dispositivo de rieles y tanzas para sostener las fotografías sin perforar las paredes.



Fotografías de Annemarie Heinrich en Harrod's, 1957.



Montaje escalonado con las fotografías de George Friedman y Juan Di Sandro.



Fotografías de Fred Schiffer con montaje irregular y fotografías perpendiculares a la pared.

Como fue especificado previamente, en Harrod's ya había expuesto sus retratos Fred Schiffer el mismo año de su llegada a Argentina, en 1948. En estas tiendas se sucedieron importantes expresiones artísticas de la época, siendo uno de los antecedentes más destacables el ciclo "El arte en las calles", que convocaba artistas visuales para que diseñaran los interiores de sus vidrieras. Este ciclo se constituye en un episodio sumamente interesante que manifiesta la estrecha relación entre arte, cultura de masas y espacio público que tuvieron lugar hacia mediados de siglo XX en la vida cultural de Buenos Aires (Bertúa, 2016, p. 2). Las intervenciones fueron realizadas por algunos de los artistas visuales más destacados del momento, como Juan Castagnino, Juan Del Prete, Raquel Forner, Raúl Soldi, Horacio Butler, Lucio Fontana

y Emilio Pettoruti, entre otros,²⁰² todos ellos fotografiados por Anatole Saderman para su serie de “Plásticos argentinos”.

Según la correspondencia atesorada por Heinrich, en 1958 los integrantes de *La Carpeta* realizaron gestiones con el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto - puntualmente con la Dirección General de Relaciones Culturales entonces a cargo del escritor Ernesto Sábato-, y la Organizaciones de los Estados Americanos (OEA) para realizar una exposición en el salón de esta última entidad. En una carta enviada el 10 de junio de 1958, firmada por “La Carpeta de los Diez” sin individualidades explicitadas, el grupo afirma haber sido invitado a realizar una exposición en las oficinas de la OEA que luego itineraría por diversos países. En efecto, en el número del 1º de noviembre de 1958 de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* se publicó una pequeña nota sobre dicha exposición titulada “Los Diez por América”, en donde se especifica que “una notable exposición de fotografías sobre temas argentinos” se llevó a cabo y que la misma “circulará en el futuro próximo en los diversos países de nuestro continente”.²⁰³

El programa impreso de la exposición localizado no especifica fechas exactas ni espacio físico determinado, aunque podríamos deducir que al menos una versión de esta muestra puede haber tenido lugar en la Oficina de Información en Buenos Aires de la OEA. En su interior se indican los siete fotógrafos que mostraron sus trabajos, incluyéndose una breve biografía y un retrato de cada uno: Heinrich, Colombo, Di Sandro, Friedman, Klein, Saderman y Vallmitjana. Como se puede observar en estos nombres, en 1958 no tuvo lugar ninguna incorporación nueva respecto de los participantes de la exposición anterior, por el contrario, presenta una baja ya que Fred Schiffer se encontraba viviendo en Canadá para entonces.

²⁰² Vidriera “Sports” creada por Juan Carlos Castagnino; “Perfumes” por Orlando Pierri; “Lencería” por Juan del Prete; “Fiesta” por Jorge Soto Acebal; “Accesorios” por Raquel Forner; “Ropa de punto” por Raúl Soldi; “Telas” por P. Domínguez Neyra; “Tapados y trajes de calle” por Horacio Butler; “Pielés” por Lucio Fontana y “Modas” por Antonio Berni según S/a. (mayo de 1946). *Saber Vivir* Vol. 6, no.62, p. 60. Para un estudio puntual sobre las vidrieras de Harrod’s a partir de las intervenciones de Raquel Forner ver BERTÚA, P. (2016) Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrod’s. *Boletín de Arte* (16), pp. 1-11 y BERMEJO, T. (2020). El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods (1940-1950). *Revista Estudios Curatoriales* 7(10), pp. 61-87.

²⁰³ S/a. (1º de noviembre de 1958). Los Diez por América. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 835, pp.16-17.



Programa de invitación y de la exposición de 1958 de *La Carpeta* con el apoyo de la Dirección General de Relaciones Culturales y la OEA.

Por otra parte, en 1958 tuvo lugar en Buenos Aires el *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía* del 13 de septiembre al 12 de octubre en el Salón de Invierno de “Les Ambassadeurs”, abarcando la denominada “Semana de la fotografía” del 5 al 11 de octubre. Este evento fue definido por *Correo Fotográfico Sudamericano* como una “gran exposición fotográfica, artística e industrial”, en el cual convergieron exposiciones, conferencias, actos públicos y *stands* con importantes firmas del área conformando una “gran exposición de artículos fotográficos, que por primera vez reunirá en nuestro país a los últimos productos de la industria fotográfica mundial, tal como ahora sólo se había hecho en Alemania y Estados Unidos”.²⁰⁴ Asimismo, el Congreso contaba con “ambientes especiales en los cuales, sin salir de la exposición, los aficionados podrán fotografiar lugares típicos de Nueva York, París, Tokio, Londres, Río de Janeiro, etc.” junto con un “vasto plan de festejos con intervención de artistas de cine, radio, teatro y televisión a los cuales podrá fotografiar también el público”. Si bien no se ha hallado hasta el momento una organización o entidad específica responsable del evento, en las diferentes notas relacionadas publicadas en

²⁰⁴ S/a. (15 de agosto de 1958). Promete ser un gran suceso el próximo Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 830, p. 21. Según se especifica en dicha nota algunas de las firmas participantes fueron Agfa Argentina, Alvión, Argen, Brunori (Etra), Cetea, Clarich & Cía., Femistal, Ferrarnia Argentina, Fifa, Fotimport, Gavaert Argentina, Imfasa, Sanifa, Dieter Specht, entre otros; “así como las distintas cámaras que agrupan a los industriales y comerciantes respectivos”. Los debates públicos y conferencias se desarrollaron en el salón de actos de la Cámara Argentina de Comercio. Otras apariciones relacionadas con el Congreso en la misma revista son S/a. (1° de mayo de 1958). Fijose local para el Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 823, p. 22; S/a. (1° de septiembre de 1958). Debates en el Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°831, p. 20; S/a. (15 de septiembre de 1958). Inaugurose con todo éxito el I Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 832, p. 12.

Correo Fotográfico Sudamericano se especifica como contacto al Sr. Alberto Tritsmans, quien era entonces el Director General de Gevaert Argentina.²⁰⁵

El Congreso contó también con clases prácticas de fotografía, la elección de “Miss Fotogénica Argentina” y un Gran Concurso Fotográfico. Este último fue una de “las notables atracciones del magno acontecimiento fotográfico”, dividido en tres categorías en cada una de las cuales se otorgaron cinco premios y menciones especiales. Una de las grandes ganadoras fue Annemarie Heinrich, quien obtuvo el primer premio y una mención especial en la categoría “Retrato”, dos menciones especiales en la categoría “Paisaje” y el segundo y cuarto premio en la categoría “Tema libre”.²⁰⁶ Una de las atracciones principales del Congreso fue la muestra de fotografías en la cual se exhibieron las 137 fotos admitidas en el Gran Concurso Fotográfico, las aceptadas para conformar el Salón Internacional y, además, la exposición de *La Carpeta de los Diez*.

Nuevamente en el archivo de Heinrich se localizan unas pequeñas fotografías, contactos de 6x6cm, que registraron la participación de *La Carpeta* en el *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía*. A partir de la comparación de estas imágenes con las fotografías participantes en las exposiciones previas y de los archivos de algunos de los miembros del grupo²⁰⁷ fue posible identificar ciertas fotos participantes de esta muestra, entre las cuales se ve una predominancia de imágenes de paisajes y personas tomadas en diferentes puntos del país, sin encontrarse los retratos de estudio de celebridades, artistas o intelectuales participantes en todas las exposiciones anteriores. En estas imágenes se puede percibir que nuevamente se utilizaron copias de gran tamaño, probablemente también 50x60cm, exhibidas en unas particulares estructuras articuladas verticales, propias del congreso.

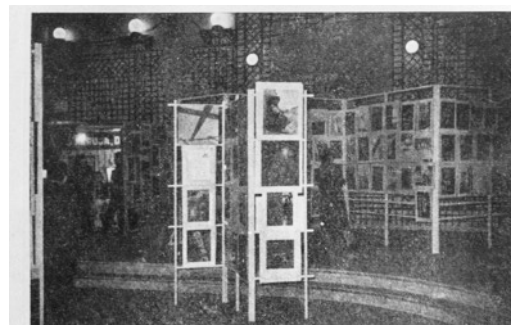
²⁰⁵ Amberes Photo Produits Gevaert era una importante firma belga productora de insumos fotográficos. En 1964 se formalizó la unión con la compañía Agfa, creando Agfa-Gevaert, empresa que tiene hasta la actualidad una filial en Argentina.

²⁰⁶ Según se especifica en el apartado “Los premiados en el concurso” de la nota S/a. (15 de septiembre de 1958). Inaugurose con todo éxito el I Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 832, p. 12.

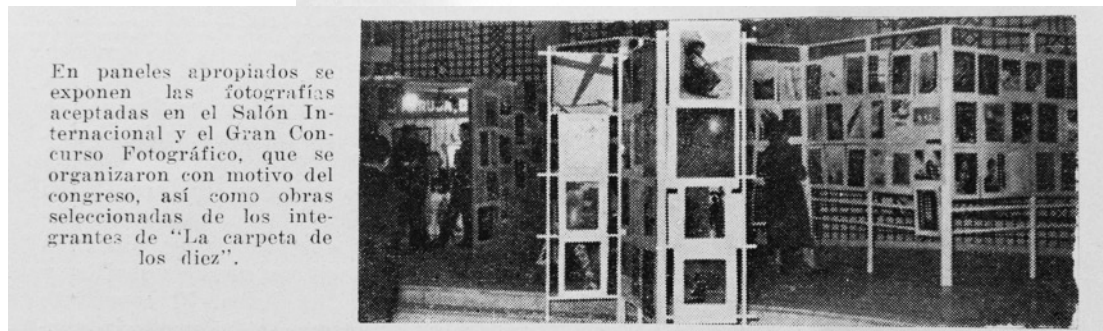
²⁰⁷ Agradezco la colaboración de Alicia y Ricardo Sanguinetti, Martín Colombo y de Alejandro Saderman quienes me ayudaron a identificar las fotos de sus padres en estas fotografías por momentos borrosas e imperceptibles.



La Carpeta de los Diez en la exposición del *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía* en “Les Ambassadeurs”, en septiembre y octubre de 1958. Fotografías de Annemarie Heinrich.



LOS DIEZ - Llamó poderosamente la atención de los concurrentes el lugar donde fueron expuestas las fotografías del salón internacional y carpeta de los diez.



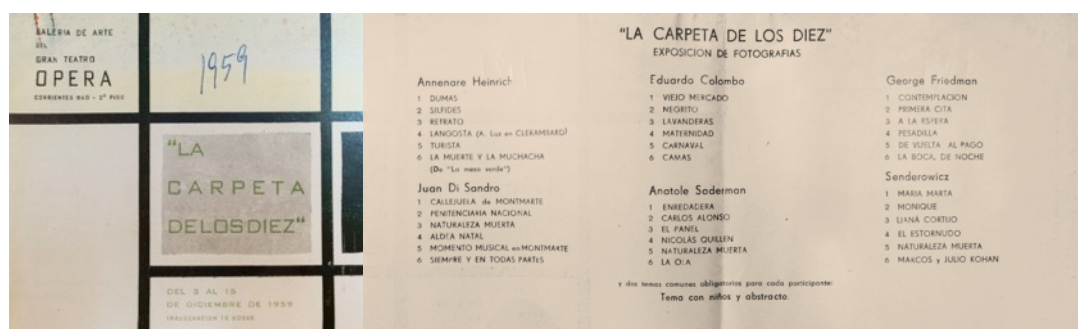
En paneles apropiados se exponen las fotografías aceptadas en el Salón Internacional y el Gran Concurso Fotográfico, que se organizaron con motivo del congreso, así como obras seleccionadas de los integrantes de “La carpeta de los diez”.

Detalle de la exposición de *La Carpeta de los Diez* en el *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía* en publicaciones de la prensa.

En 1959 *La Carpeta* realizó su última exposición como tal, en la Galería de arte del Gran Teatro Ópera del 3 al 15 de diciembre. La invitación impresa a esta última muestra nos permite saber que en ella participaron sólo seis miembros, siendo ésta la ocasión en que menos integrantes del grupo mostraron su trabajo. Respecto al año anterior ya no se encuentran representados Alex Klein, quien se había relocalizado en México, ni Augusto Vallmitjana. En cambio, esta última muestra presenta una nueva incorporación, la del fotógrafo Boleslaw Senderowicz. Cada fotógrafo presentó seis fotografías identificadas con su respectivo título, lo cual constituye una novedad ya que los años anteriores las fotos no fueron tituladas desde la invitación de la

exposición.²⁰⁸ La muestra contó con dos grupos temáticos, al igual las exposiciones de 1954 y 1956, en esta ocasión bajo las consignas “tema con niños” y “abstracto”, quedando conformada por un total de cuarenta y ocho fotos.

Según las fotos que registraron su interior, podemos apreciar que algunas de las imágenes expuestas continuaron teniendo una medida de aproximadamente 50x60cm montadas sobre bastidores sin bordes. Sin embargo, no todas las fotos tuvieron las mismas medidas, combinándose algunas más chicas junto con otras más grandes. El montaje se realizó de manera escalonada e irregular conformando mosaicos ordenados por autor. Además, en esta exposición se colocaron carteles en la entrada del teatro que anunciaban el evento listando el nombre de todos los fotógrafos participantes. La disposición de estos carteles en la puerta del Teatro Ópera sobre Avenida Corrientes da cuenta del considerable renombre a la que había llegado el grupo luego de siete años de trabajo.



Invitación a la última exposición de *La Carpeta* en 1959 en el Gran Teatro Ópera. En interior, listado de fotografías con títulos de cada uno de los seis participantes. Archivo A. Heinrich.



Espectadora observando el conjunto de imágenes de George Friedman y conjunto de Boleslaw Senderowicz. Fotografías de A. Heinrich.

²⁰⁸ Sin embargo, sabemos que los autores ponían títulos a sus fotos ya que el mismo era consignado al momento de ser reproducidas en medios gráficos.



Señalizaciones exteriores en las marquesinas del Gran Teatro Ópera informando la exposición de *La Carpeta*. Fotografías de A. Heinrich.

4.2.2. Montaje de las exposiciones

Si comparamos las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* entre sí podemos notar que a partir de 1956 el grupo comenzó a utilizar un modo de presentación y un sistema de colgado de sus fotos diferente a sus propias muestras anteriores y a otras que sucedieron durante esos mismos años, empezando a utilizar una propuesta más dinámica y moderna que se profundizó en las muestras del '57 y '59. Si bien de la exposición de 1953 no fue posible hallar registros de sala, en las fotografías de la exposición del año siguiente podemos apreciar una disposición clásica, en concordancia con el modo usual de exhibir fotos de otras exposiciones que fueron publicadas anterior y posteriormente en medios especializados. Este montaje corresponde a fotografías de un tamaño pequeño sobre alguna superficie tipo cartón o *paspartout* con un gran reborde claro pegadas directamente sobre la pared. Dicho tipo de presentación lo podemos ver también en las muestras individuales de Heinrich de 1953 en Gente de Arte y de 1958 en la Galería FIFA, como así también en la muestra individual de Saderman de 1956 en la Casa de la Cultura de Buenos Aires.



Inauguración de muestra individual de Annemarie Heinrich en Gente de Arte, de Avellaneda, en septiembre de 1953.²⁰⁹

²⁰⁹ Fotografía perteneciente a la nota S/a. (1º de octubre de 1953). Con todo éxito expuso Annemarie en Avellaneda. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°713.



Inauguración de muestra individual de Anatole Saderman en la Casa de la Cultura de Buenos Aires, en septiembre de 1956.²¹⁰



Inauguración de muestra individual de Annemarie Heinrich en la Galería FIFA, de la Federación Argentina de Fotografía, del 5 al 24 de mayo de 1958.²¹¹

Sin embargo, como fue dicho anteriormente, a partir de la exposición realizada en el Salón Siam en 1956, *La Carpeta de los Diez* comenzó a utilizar otro tipo de presentación para sus fotografías. Las imágenes fueron impresas, en general y como se detalló previamente, en una medida de 50x60cm y presentadas en bastidores sin bordes, colgadas con mecanismos que las separaban de la pared. El colgado, en los casos de 1956, 1957 y 1959, se trató de agrupamientos de fotografías no lineales de tipo escalonado o formando mosaicos irregulares, incluyendo en algunos casos imágenes en perpendicular con la pared. Si comparamos las imágenes de estas muestras de *La Carpeta* con otras exposiciones fotográficas de los mismos años, podemos comprobar que las exposiciones del grupo se diferenciaban respecto de los métodos de presentación y montaje utilizados por otros fotógrafos. A modo de contraejemplo, podemos compararlas con la muestra realizada en julio de 1956 por el

²¹⁰ Fotografía perteneciente a la nota S/a. (1º de octubre de 1956). Interesó la individual de Saderman. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°785.

²¹¹ Fotografía perteneciente a la nota S/a. (otoño-invierno 1958). Annemarie Heinrich expuso sus obras en FIFA. *Noticioso FIFA* N°31 y 32.

fotógrafo Pedro Otero de sus motivos musicales en Racing Club.²¹² Como se puede observar en la única foto que se halló de esa muestra, ésta contó con una presentación más estática, con copias en tamaño grande con borde blanco y enmarcadas, exhibidas con un colgado simétrico dispuestas una al lado de la otra y en línea recta.



Inauguración de muestra individual de Otero en Racing Club de Avellaneda, publicada en *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°781.

La forma de presentación y montaje utilizados por *La Carpeta* a partir de 1956 tiene muchos puntos en conexión con otro tipo de propuesta de montaje, como la utilizada por la institución alemana G.D.L. (Gesellschaft Deutscher Lichtbildner)²¹³. Un artículo publicado en 1954 y escrito especialmente para *Correo Fotográfico Sudamericano*, describiendo el funcionamiento de las exhibiciones que realizaba por entonces esta institución, asevera que la G.D.L. “responde al propósito de difundir la fotografía de calidad por medio de exposiciones modelo”²¹⁴. Según se especifica allí, el tamaño y características de las fotografías aceptadas en sus muestras regulares “es

²¹² S/a. (1º de agosto de 1956). “Fue muy visitada la exposición de Pedro Otero”. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 781, p. 27.

²¹³ Sociedad de Fotógrafos Alemanes, traducción de la autora, localizada en la ciudad de Colonia. Hoy en día la institución continua en funcionamiento como escuela de fotografía *Deutsche Fotografische Akademie* (DFA), Academia de Fotografía Alemana, traducción de la autora. Annemarie Heinrich detalla el funcionamiento de la G.D.L. como “una especie de liga de fotógrafos profesionales alemanes, que brega por el arte y por los progresos fotográficos y no concede su asociación, ni la mantiene luego, si no se cumplen ciertas severas normas destinadas precisamente a eso, a la fotografía adelante siempre. Para conseguir el ingreso, hay que presentar 50 obras en tamaño grande, todas de gran calidad. Estas fotografías son sometidas al juicio riguroso de un jurado que no entra jamás en componendas ni atiende a otra condición que la calidad artística de los trabajos y su originalidad. Si el candidato es aceptado puede usar la sigla G.D.L. detrás de su nombre, pero cada año debe presentar otras seis nuevas fotografías inéditas, en tamaño 50x50, que otra vez son sometidas al jurado, y su de ellas no le son aceptadas por lo menos cuatro, pierde por dos años el derecho a agregar a su nombre la codiciada sigla. En medio de la lucha intensa y la competencia tenaz que caracterizan al medio fotográfico alemán, la pérdida de este derecho es un perjuicio apreciable, que todos procuran eludir” en Heinrich, A. (1º de julio de 1954). Willi Klar, G.D.L. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°731, pp. 16-17.

²¹⁴ Halle, E. (1º de noviembre de 1954). “Una institución única”. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°739. Esta nota, escrita por un colaborador de *Correo* desde Alemania, intenta dar cuenta sobre cómo es el funcionamiento de la G.D.L., cómo realiza la selección de fotógrafos participantes y, principalmente, cómo son sus exposiciones.

de 30x40cm, y sólo por excepción se admite 50x60cm. No se usan cartones, cartulinas, marco ni vidrio. Las fotos se pegan en madera terciada fina, sin borde blanco ni negro”, y en su colgado se utiliza un sistema que las separa de 1 a 3cm de la pared para lograr sensación de profundidad. Respecto al modo de colgado utilizado, el autor afirma que “las obras no se disponen alineadas como soldados” sino que “siempre se da preferencia al ritmo (...) Las obras de un mismo artista nunca van separadas, sino que quedan agrupadas como una unidad”.



Fotografías de la nota “Una institución única” sobre la G.D.L. de Alemania en *Correo Fotográfico Sudamericano*.

Esta posible referencia no era desconocida por los integrantes de *La Carpeta* ya que, al menos Heinrich, y tal vez también otros miembros del grupo, no sólo conocía la G.D.L., sino que participaba en las exposiciones de la institución alemana. La fotografía formó parte con al menos dos fotografías de la exposición que realizó dicha entidad en Berlín en 1955, en cuyas fotos podemos ver cómo las obras exhibidas tenían el mismo tipo de formato que a partir del año siguiente comenzaría a replicar *La Carpeta*. Además, una de las imágenes de Heinrich en la muestra de Berlín había sido exhibida en la exposición del año anterior del grupo argentino.²¹⁵



²¹⁵ A partir de 1961 la fotógrafa sería oficialmente miembro de la G.D.L. como “miembro extranjero”.



Exposición de la G.D.L. realizada en 1955 en Berlín. A la izquierda señaladas en rojo fotografías de Annemarie Heinrich. Agradezco a Corinna Weidner por enviarme estas imágenes.

A través de la comparación de las fotos de las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* se aprecia que el tipo de presentación de sus fotografías a partir de 1956 fue similar a la propuesta por la institución alemana: impresas en tamaños de mediano a grande y montadas sin borde sobre un material de tipo bastidor para generar cierta separación de la pared. De manera complementaria a los registros de sala que se conservan, en el archivo de George Friedman se encuentran aún conservadas algunas de las fotos que él exhibió en dichas exposiciones, las cuales permiten comprobar este modo de presentación de las fotos. Asimismo, el diseño de colgado, con cierto ritmo y formando conjuntos según cada artista, también se repitió en las muestras del '56, '57 y '59.

Otra referencia similar y más próxima geográficamente de los modos de exhibición de fotos y cambios en su montaje, la podemos encontrar en los salones internacionales de fotografía desarrollados en São Paulo por el Foto Cine Clube Bandeirante en 1952, 1953 y 1954 y en la “sala de fotografías” que presentó la institución en la II Bienal Internacional de San Pablo. Las fotos que registraron los XI y XII Salones Internacionales de Arte Fotográfico del Foto Cine Clube Bandeirante en 1952 y 1953 respectivamente, nos permiten ver una gran muestra de fotos de tamaño mediano enmarcadas con un gran borde blanco a su alrededor, colgadas alineadas en una misma fila, todas a igual altura. Este montaje es muy similar, por ejemplo, al utilizado por Pedro Otero en su exposición en Racing Club ya nombrada. Sin embargo, la Sala de Fotografía organizada por la misma institución en la II Bienal Internacional de São Paulo, desarrollada también en 1953, presenta otro tipo de montaje más próximo a la propuesta de la G.D.L. En las fotos publicadas en el *Boletín* de dicha institución podemos ver fotografías sin enmarcado ni reborde, montadas directamente sobre la pared.

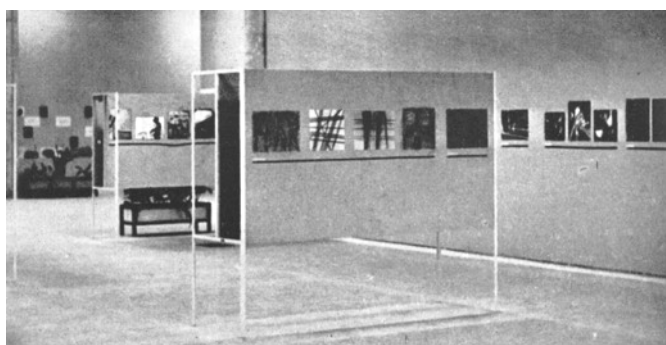
En concordancia con esta muestra, el siguiente XIII Salón Internacional de Arte Fotográfico de São Paulo de 1954, también organizado por el FCCB, presenta un tipo de montaje completamente diferente a su edición anterior, ahora con fotos sin enmarcar, montadas sobre algún tipo de superficie gruesa que les otorga profundidad y las separa de la pared. El montaje de la muestra ya no es lineal, sino escalonado, similar al utilizado por *La Carpeta de los Diez* en las exposiciones del '57 en adelante. De hecho, la nota que presenta este evento en el Boletín del FCCB afirma que este salón tiene “el interés excepcional en manifestar síntomas de una verdadera y profunda renovación”²¹⁶ en alusión no sólo al contenido de las imágenes exhibidas, sino también al modo de presentarse esta exposición.



XI Salón Internacional de Arte Fotográfico de San Pablo en 1952.



XII Salón Internacional de Arte Fotográfico de San Pablo en 1953.



Sala de Fotografía presentada por el Foto Cine Clube Bandeirante en la II Bienal Internacional de San Pablo de 1953²¹⁷

²¹⁶ S/a. (febrero marzo de 1954). A imprensa e a fotografia na Bienal. Boletín del Foto Cine Club Bandeirante N°87, pp. 24-25.

²¹⁷ De Barros, G. (febrero marzo de 1954). A sala de fotografia. Boletín del Foto Cine Club Bandeirante N°87, pp. 12-15.



XIII Salón Internacional de Arte Fotográfico de San Pablo en 1954²¹⁸

Pensando a las exposiciones de fotografía de la década del cincuenta como campos de comparación (Flaherty y Giunta, 2017) para delinear una historia de la fotografía local en perspectiva internacional, y regional, no se puede dejar de pasar por alto el hecho de que el cambio en la manera de exponer en *La Carpeta de los Diez* sucedió al año siguiente de la instauración de la muestra *The Family of Man* en el MoMA en 1955, ya nombrada. Si bien ninguno de los fotógrafos del grupo argentino viajó a visitar la muestra –no al menos entre aquellos de los que se pudo acceder a datos biográficos específicos– este evento se convirtió rápidamente en un fenómeno y una referencia ineludible en las exposiciones fotográficas de la época. De todos modos, en la muestra del MoMA no se inventaron métodos de montaje nunca antes vistos, sino que a través de ella se sintetizó, se puso en práctica y se dieron a conocer masivamente dispositivos y técnicas que venían desarrollándose desde las vanguardias rusas a través de la “experiencia de inmersión perceptiva total” (Ribalta, 2009) que desarrollaron los artistas y diseñadores vanguardias como El Lissitzky primero y Herbert Bayer después, entre otros.

A partir del éxito de *The Family of Man*, y especialmente luego de la gran itinerancia de esta muestra por casi todos los continentes, las instituciones fotográficas plantearon nuevas formas más dinámicas e incluso experimentales para montar sus exposiciones. La investigación realizada para la presente tesis en los archivos del grupo español *Afal*, la entrevista con la investigadora Anna Tellgren sobre el grupo sueco *Tio Fotografer* y los intercambios de correos electrónicos con la Deutsche Fotografische Akademie,

²¹⁸ S/a. (octubre diciembre de 1954). O XIII Salão Internacional de Arte Fotografica de São Paul. Boletín del Foto Cine Club Bandeirante N°93, pp. 15-19.

institución que resguarda los archivos de la G.D.L. en la actualidad, permiten comprobar de la recepción de *The Family of Man* en los diversos espacios fotográficos. En todos ellos se plantearon discusiones y cambios sobre cómo mostrar sus fotografías cuestionándose la manera que venían utilizando hasta el momento.²¹⁹ Entonces, si bien no se puede afirmar que *La Carpeta de los Diez* haya decidido formalmente cambiar la manera de mostrar sus fotos sólo por haber conocido la muestra norteamericana, el cambio que realizó a mediados de la década del cincuenta en los salones porteños sí da cuenta de que el grupo estaba inscripto en las discusiones contemporáneas sobre fotografía de la época y aseguraron con ello el quiebre que desde ese entonces se presentó en la manera de realizar exposiciones fotográficas.

Según la correspondencia conservada por Annemarie Heinrich, *La Carpeta de los Diez* recibió varias invitaciones para exponer en diferentes espacios dedicados a la fotografía en diferentes ciudades del país, pero no hay registro de que ninguna de aquellas exposiciones se hayan efectivamente realizado. En 1956, tras la exposición en Siam, el grupo fue invitado a realizar una exposición similar en el Foto Club de Rosario y en 1957 fue invitado por el Foto Club de Villa María. Asimismo, en 1958 *La Carpeta de los Diez* fue invitada a exponer en el Club Atlético 9 de julio y en el Foto Club Olavarría, pero a ambas instituciones se les respondió que “por el momento no es posible”²²⁰. El último registro de actuación que se ha podido rastrear del grupo fuera de sus exposiciones en Buenos Aires es su colaboración con el almanaque de la empresa gráfica Platt de 1959, año en el cual finalizó sus actividades como grupo.

4.2.3. Exposiciones como escenarios de innovación

Estudiar las exposiciones nos permite ampliar la consideración acerca de la representación, la circulación y la recepción de sus obras en una época dada. Las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* analizadas como espacios culturales (Chartier,

²¹⁹ Por ejemplo, Corinna Weidner, historiadora del arte a cargo del archivo de la Deutsche Fotografische Akademie, afirmó en uno de los correos electrónicos intercambiados durante esta investigación que “*Los fotógrafos de GDL quedaron totalmente electrificados cuando la exposición The Family of Man recorrió Alemania y discutieron intensamente cambiar el diseño y presentación de sus exhibiciones*” (fragmento de correo electrónico recibido el 8 de abril de 2019, traducción de la autora). Una afirmación similar fue enunciada por Anna Tellgren sobre la repercusión en Suecia de *The Family of Man* durante la entrevista realizada para esta tesis en abril de 2019.

²²⁰ Cita de la correspondencia de *La Carpeta de los Diez* conservada en el archivo de Heinrich.

1992) permite pensar a cada una de estas instancias como producciones artísticas en sí, a la vez que podemos considerar su especificidad en la historia de la fotografía y su relación con otras producciones culturales contemporáneas, como así también con distintos referentes situados en otros puntos del campo artístico. La reconstrucción de cada una nos permite descifrar un sistema de pensamiento, una ventana a través de la cual mirar y tratar de comprender el período considerando de forma conjunta todas las cuestiones que las exposiciones conjugaron. A través de esta operación se aprecia cómo los modos de montaje y de presentación mediante los cuales *La Carpeta de los Diez* eligió mostrar sus fotos fue evolucionando a lo largo de sus ediciones, diferenciándose de los utilizados por entonces en otras exposiciones fotográficas.

A su vez, los espacios que el grupo eligió para realizar sus muestras les permitió llevar sus imágenes fuera del ámbito estrictamente fotográfico, conviviendo con motocicletas en el caso de Siam, con un espacio comercial diverso en el caso de Harrod's y con espectáculos escénicos en el caso del Teatro Ópera. En este último, la difusión del grupo llegó a su punto más álgido, lo cual podemos verlo reflejado en dos hechos. Por un lado, en las señalizaciones exteriores que colocaron junto con las marquesinas del teatro informando sobre la muestra de *La Carpeta de los Diez*, y, además, en que éste fue el único año que la exposición del grupo tuvo una nota propia en un medio de difusión masivo como *La Nación*, trascendiendo la habitual sección de exposiciones y de artes visuales e integrándose de manera independiente a las noticias más relevantes en el cuerpo del diario.

Varios de los espacios seleccionados para realizar las exposiciones del grupo se encontraban relacionados, en mayor o menos medida, con las artes visuales. De hecho, las cuatro primeras exposiciones se realizaron en espacios ubicados en la entonces emblemática calle Florida: la galería Picasso, Salón Kraft, Siam y Harrod's.²²¹ Todos estos espacios, junto con otros que fueron nombrados en relación a las exposiciones

²²¹ La calle Florida se constituyó en una importante arteria comercial y social de Buenos Aires durante el siglo XIX. Numerosos establecimientos comerciales fueron tornándose espacios de venta y exhibición de obras de arte, al punto de concentrar durante varios años la vida artística porteña con espacios de arte dedicados tanto a su exposición y difusión como a su comercialización. Allí tuvieron lugar los legendarios estudios fotográficos y galería Witcomb y Freitas y Castillo, los cuales durante algún tiempo se conformaron como las principales salas expositivas para los artistas activos en Buenos Aires (Artundo, 2000, p. 29). Con el desarrollo de la escena artística comenzaron a surgir nuevos espacios dedicados al arte que marcaron la vida artística del siglo XX, como el Salón Costa, la Galería Van Riel, Salón Florida, Amigos del Arte y el mítico Instituto Di Tella inaugurado en 1958, entre otros (Gutiérrez Viñuales, 1999; Artundo, 2000; Bermejo, 2011).

individuales de sus integrantes, se encontraban inmersos en el entramado de los espacios culturales de la década del cincuenta y los podemos encontrar con frecuencia en las secciones periodísticas especiales destinadas a exposiciones de artes visuales en los periódicos más importantes de la época, como *La Nación* y *La Prensa*. Cito como ejemplo el apartado de “Bellas Artes” publicado el lunes 15 de noviembre de 1954 en *La Nación*, en el cual se listan las exposiciones que se encontraban desarrollándose esa semana. Allí podemos ver a la muestra de *La Carpeta de los Diez* en Salón Kraft –la cual se había inaugurado el día 5 de aquel mes– junto con una exposición de pinturas de Colmeiro en Viau, otra de obras de Yvonne Debaisieux en Peuser y dibujos de Olski en Picasso, entre otras.

Por su parte, *La Carpeta de los Diez* no realizó ninguna exposición en museos o en otros espacios oficiales del arte institucionalizado, como sí lo hizo el grupo fotográfico *Fórum* -que desarrolló muestras durante los mismos años en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Concordia-. Considero que el ámbito de los museos representaba un espacio de disputa para otras batallas y que el interés de *La Carpeta* radicaba en resaltar una dimensión más popular y cercana de la fotografía, tal como lo especificaron en el texto de presentación de su primera muestra cuando enunciaron que todo artista es “más feliz cuando su obra establece contacto con el pueblo”. Aquí radica la sustentación de una de las hipótesis planteadas a lo largo de esta tesis, pues, además de salas y galerías de arte, eligieron mostrar sus fotos en teatros, tiendas comerciales y de electrodomésticos. Las exposiciones entendidas como “máquinas de guerra” (Didi-Huberman, 2011) se tratan, en definitiva y en concordancia con lo afirmado por Benjamin ([1934], 2001), de actos políticos que suponen siempre una intervención pública y una toma de postura dentro de la sociedad. Y de esto se trata en el caso que se analiza en esta tesis. Como fue dicho al principio del capítulo, considero que los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez* se agruparon y realizaron sus propias exposiciones para disputar las luchas de representación (Chartier, 1992) al interior del campo fotográfico local. Aquí la representación es entendida en su acepción más performática, a través de la cual ellos mismos pasan a ser actores y productores de sus propias puestas en escena, por fuera de los fotoclubes y de otras instituciones que suponían un despliegue ya guionado por pautas fijas.

Si bien en sus exposiciones incluyeron las mismas fotos, u otras muy similares como aquellas que la mayoría mostraba en los salones de los fotoclubes, el grupo buscó constituir espacios de exhibición con nuevas y modernas lógicas, más allá de las imágenes. Así, abrieron paso a una nueva forma de mostrar fotos que fue madurando e innovando cada vez más con los años. Siguiendo los lineamientos de Benjamin ([1934], 2001), estos fotógrafos no sólo fueron autores de sus imágenes -analizadas en la siguiente sección-, sino también productores de sus propios espacios y condiciones de circulación, aportando al camino de la modernidad fotográfica en Argentina, que se fue construyendo a partir de iniciativas como ésta.

CAPÍTULO 5: Modernidad fotográfica en *La Carpeta de los Diez*

Partiendo de la hipótesis principal de que ***La Carpeta de los Diez* fue una pieza clave durante la década del cincuenta que colaboró en la conformación de un medio fotográfico local especializado y cuyos aportes contribuyeron a la construcción de la modernidad en la fotografía argentina**, este capítulo tiene el objetivo de analizar un aspecto central: cómo *La Carpeta de los Diez* aportó a la construcción de dicha modernidad a través de las fotografías exhibidas en las exposiciones que el grupo desarrolló.

El proceso a partir del cual se instituyó la modernidad en la fotografía argentina no repitió el proceso de las primeras vanguardias para el ámbito europeo, a partir de la irrupción de un grupo o movimiento específico que rompió con las reglas de juego existentes. Aquí se constituyó a partir de un complejo entramado cultural tejido por grupos de fotógrafos, instituciones fotográficas, medios gráficos especializados y determinados eventos exhibitivos y sociales, signados por la participación cruzada de fotógrafos, aficionados y especialistas. Todo este proceso fue construyendo, sobre todo a lo largo de esta década del cincuenta, un medio fotográfico local altamente especializado que dio las condiciones para sostener la fotografía en tanto disciplina autónoma.

Durante el período analizado, el medio fotográfico latinoamericano en general, y el argentino en particular, se caracterizó por tener dinámicas particulares y formas y espacios de pertenencia que lo diferenciaron de diversas maneras, tanto de lo que ocurría por entonces en la hegemónica fotografía europea y norteamericana como así también en las artes visuales a nivel local. En el caso de *La Carpeta de los Diez*, sus integrantes decidieron tomar un rol activo e innovador no solo a partir de la conformación del grupo, sino a través de los propósitos y formas de trabajo que se plantearon. No sólo fundaron esta iniciativa con el objetivo de ampliar la difusión y llegada de sus fotografías, sino que también se propusieron generar un espacio de estudio y crítica mutua, innovador para su época. Bajo esta premisa, considero a *La Carpeta* como protagonista de la red de actores y acciones que contribuyeron a consolidar la modernidad fotográfica en Argentina.

Por otra parte, como fue analizado previamente, sostengo que ***La Carpeta de los Diez* operó como un ámbito para la innovación, principalmente a través de las exposiciones que el grupo desarrolló**, en las cuales se exploraron maneras

renovadoras de mostrar fotografías en espacios nuevos. A partir de la identificación y el análisis de las fotografías exhibidas en estos eventos, la hipótesis que guía a este capítulo en particular se basa en que **las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* se caracterizaron por reunir conjuntos diversos de fotografías que provenían, en su mayoría, de encargos fotográficos laborales o de búsquedas personales, sin que atendieran propuestas de enfoque grupal unificado, ni disruptiva conjunta, sino como un espacio para mostrar lo mejor de cada fotógrafo.** De esta manera, en cada exposición convivieron fotografías más experimentales junto con otras que daban cuenta de los ámbitos de desempeño laboral de sus integrantes, incluyendo retratos de estudio, fotografías publicitarias e incluso imágenes con un abordaje ligado a la tradición documental. Esta multiplicidad de fotos podía convivir en armonía ya que *La Carpeta de los Diez* se conformó reuniendo individualidades en donde lo que prevalecía era el nombre de cada autor y el tipo de fotografía que cada uno producía.

Tal como se planteó previamente, el panorama fotográfico general de la década del cincuenta en el que *La Carpeta de los Diez* se desarrolló estuvo signado por dos corrientes fotográficas principales dominantes: la fotografía subjetiva y la fotografía humanista. Mientras que en Europa y Estados Unidos ambas vertientes proponían posturas en apariencia irreconciliables, en nuestro continente convivieron y se integraron con ideas pictorialistas que aún continuaban en plena vigencia. Esta tesis sostiene, entonces, que **un ejemplo latinoamericano de la integración de aquella tensión lo constituye justamente *La Carpeta de los Diez*, ya que en sus fotografías y en sus métodos se articularon elementos tanto de la corriente subjetiva como de la humanista junto con elementos locales tradicionales.**

El concepto de fotografía moderna es muy amplio y se aplica a diferentes manifestaciones fotográficas que surgieron a lo largo de la primera mitad del siglo XX en respuesta a las nuevas condiciones de vida urbana industrializada en Europa y Estados Unidos. El ingreso de la fotografía en su edad moderna suele ubicarse a partir de la irrupción de los movimientos vanguardísticos y experimentales en la Europa de posguerra, ya que las vanguardias artísticas de principios de siglo encontrarían en la fotografía un medio ideal para cumplir sus propósitos y para la experimentación. Tal fue el caso de los rayogramas y las solarizaciones de Man Ray y Moholy Nagy, del dadaísmo y el surrealismo con las técnicas de collage y fotomontaje, pasando por el constructivismo y el futurismo, entre otros. Los movimientos de vanguardia llevaron

a cabo sus experimentos con la intención de dismantelar el esteticismo burgués, que aún regía al mercado del arte tradicional. Se trataba de repensar el acto estético dentro de relaciones nuevas, dinámicas y fundamentalmente más críticas para transformar la realidad a través de la práctica artística. La transformación radical de la fotografía impulsada por estos artistas se encauzará con el momento en que, dentro del campo del arte, se reconocen las posibilidades expresivas de la abstracción. A partir de entonces se extendería la idea de que la fotografía ya no sólo permitiría el registro de lo real sino también su transformación, posibilitando crear nuevas realidades.

Por otra parte, también durante las primeras décadas del siglo XX, la conquista de la instantánea y la necesidad de una nueva relación con el mundo impuesta por las nuevas concepciones de tiempo y espacio inauguradas por la modernidad provocaría otro cambio radical en la fotografía. En lugar de las fotografías nebulosas propias del pictorialismo, comenzó a surgir una fotografía de gran claridad y foco perfecto que apuntaba a realzar lo específico del registro fotográfico.²²² La traducción de estos principios generó imágenes que abarcan un amplio espectro de temáticas de lo moderno, desde escenas y maquinarias urbanas hasta elementos de la naturaleza, y que tienen en común un acercamiento más inmediato entre sujeto y objeto con una clara expresión de la búsqueda moderna de la belleza en la vida cotidiana.

Ambos procesos constituyen el movimiento de renovación de la fotografía que se produjo en las dos primeras décadas del siglo XX y que derivó en la experiencia moderna, principalmente en Europa. La fotografía se descubría y se validaba a sí misma a través de los cambios que propusieron los propios fotógrafos y del uso y aportes que hicieron las vanguardias. Se trataba de deconstruir la función instrumental de la fotografía del siglo XIX, cuestionar los límites del uso del aparato y redefinir las potencialidades transformadoras del arte. Habermas (1985) postula que la categoría de moderno posee un contenido diverso que expresa la conciencia de una época que se relaciona con el pasado a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo. Sin embargo, para las obras artísticas en especial afirma que “la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es “lo nuevo”,

²²² Esta búsqueda de la especificidad del medio se formalizará primero en Estados Unidos, en la década de 1910, generando un tipo de fotografía que se conocería como *Straight Photography* (fotografía directa o pura) y también en Alemania bajo el nombre de *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) siguiendo los principios defendidos por Albert Renger-Patzsch.

que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente” (p. 21), configurándose, entonces, en una relación directa con la conciencia asumida de una nueva época, aunque retomando postulados y elementos de lo considerado clásico. Este último aspecto cobra sentido si lo pensamos de manera articulada con la propuesta de Frizot (2009) para “fotografía moderna”, que surgiría como derivación del pictorialismo en tanto “debía observar una maestría total en cuanto al manejo de las técnicas, dominar cierta idea de la construcción de la imagen, basada en principios formales heredados de las vanguardias, y poseer una preconcepción global de aquello que será captado por el dispositivo” (p. 59). Es decir, al igual que establece Habermas para el arte, la fotografía moderna sería un tipo de imagen en donde lo moderno se constituye, en parte, por la conservación de un vínculo con lo clásico, en este caso con el período pictorialista a través de la maestría en la técnica y en el trabajo altamente especializado durante la toma y el procesado en laboratorio.

Hay dos momentos en el proceso fotográfico en los que puede haber manipulación o construcción, que se articulan en la fotografía moderna según sea necesario o según el tipo de imagen que se busque obtener. El primero se da en el momento en que la fotografía es tomada, cuando la mirada corta y enmarca fragmentos reales o contruidos; el segundo es tan importante como el anterior y sucede durante el procesamiento en el laboratorio, al momento de generar las copias en papel. Todas las posibles intervenciones acaban dándole a la fotografía final un carácter imaginativo y único, alejándola de la condición de instrumento de puro y simple registro fiel, ya que siempre habrá una reinterpretación de lo real. Ambos momentos posibilitan la apariencia de una mayor o menor intervención sobre la imagen, pero ambos requieren la maestría técnica total a la que alude Frizot (2009), desarrollada durante el pictorialismo. Mientras que un fotomontaje pone en evidencia la alta intervención manual realizada por el autor, una foto de toma directa inscrita en la lógica de la fotografía pura o la nueva objetividad aparenta una menor intervención, aunque en realidad desconozcamos cuánto trabajo manual y cuánto juego con luz en la ampliadora requirió la generación de esa copia. Ambos momentos se integran en la fotografía moderna y conviven con diferentes intensidades entre los fotógrafos de los distintos puntos del mundo.

Por una cuestión de posibilidades técnicas y de coincidencia temporal, los vínculos entre fotografía y modernidad son muy estrechos. Desde ambos puntos de vista mucho

se ha dicho. Desde lo técnico, Costa y Rodrigues da Silva (2004) determinan que la particularidad de la fotografía moderna radica en que transformó el uso de la perspectiva, en tensión con un tipo de representación renacentista, y que lanzó una búsqueda de autonomía formal que la llevó a los límites del abstraccionismo. Desde lo temporal, Rouillé (2017, p.43) sostiene que la fotografía no es intrínsecamente moderna sino plural, pero que las circunstancias de su aparición y sus marcos de desarrollo han contribuido fuertemente a actualizar lo que el autor denomina como “virtualidades modernas”, lo que se ha traducido en una configuración particular de prácticas, usos imágenes y formas. En sintonía, Mirzoeff (2003) argumenta que la fotografía constituye el ejemplo del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana, que posibilitó crear una nueva relación, totalmente moderna, con el espacio y con el tiempo del pasado, transformando la memoria humana en un archivo visual.

Por lo dicho, entonces **en este estudio se entenderá por modernidad fotográfica argentina al proceso particular que integró en la práctica local los recursos experimentales y compositivos, iniciados por las vanguardias fotográficas de inicio del siglo pasado, que problematizaron el potencial y las limitaciones de la fotografía y a través de los cuales se superó, paulatinamente, la estética pictorialista.** En concordancia con lo que establecen Costa y Rodrigues da Silva (2004, p.35) para el caso brasileño y González (2018, p.32) para el argentino, considero que **la construcción de modernidad en la fotografía argentina se dio por un paulatino y complejo proceso acumulativo en el cual el grupo de fotógrafos *La Carpeta de los Diez* tuvo un rol fundamental.** Este proceso se dio entre las décadas del '30 y el '50, estuvo configurado por diversas investigaciones individuales que no estuvieron explícitamente dirigidas e incluso se encontraron distanciadas en el tiempo, pero que, a posteriori, nos permiten identificar el establecimiento progresivo de una nueva mirada moderna.

Entonces, ¿en qué consistía esta modernidad fotográfica en las imágenes y cuáles fueron sus particularidades en Argentina? A continuación, se irán presentando sus elementos y tensiones constitutivas a través de las fotografías de los integrantes de *La Carpeta de los Diez*.

El carácter moderno se configura a partir de varias aristas, siendo una de las principales la **noción de autor** (González Flores 2004; 2018), dada por la asociación entre un fotógrafo y su producción a través de una mirada, modalidad de trabajo o sello

personal, una perspectiva subjetiva y a su manera original de configurar su obra en el mundo fotográfico. En la idea de autor se ancla una clara comprensión y el ejercicio de la fotografía como una práctica artística y autónoma, que les permite a los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez* rebasar lo publicitario, lo documental o lo comercial para acercarse, en cada imagen, a una búsqueda estética propia. Esta noción de autor es clave para pensar las fotos que participaron de la órbita del grupo, ya que, como fue especificado previamente, en sus exposiciones se reunieron conjuntos de fotografías diversas sin un enfoque grupal unificado. Las imágenes que aportaba cada participante provenían, en su mayoría, de encargos fotográficos laborales o de búsquedas personales previas, y, si bien el agrupamiento final era muy ecléctico, se sostenía por el peso de la individualidad de cada uno de los integrantes del grupo. Cada uno de ellos había forjado una destacada trayectoria en el ámbito fotográfico de Buenos Aires y su nombre y su forma de fotografiar, más allá del género o área en el que se desarrollara, le valía la participación en este grupo de fotógrafos profesionales reconocidos. Esta idea era afirmada en muchas de las notas que se escribieron sobre el grupo y sus exposiciones en la época, por ejemplo, en “El salón de ‘Los Diez’”, escrita por Estanislao del Conte para *CFS* con motivo de la muestra de 1956:

“La exposición conjunta de “La carpeta los los diez” es, en el ambiente, un acontecimiento que despierta general expectativa, dado el prestigio artístico de sus integrantes. Profesionales que (...) constituyen un núcleo cuya producción, resultado de sinceras inquietudes y original estilo, ha sido un aporte saludable a nuestro arte fotográfico” (Del Conte, 1956).²²³

Otro elemento propio de lo moderno en la fotografía se localiza en la investigación de una sensibilidad visual y estética a través de un **abordaje poético de lo cotidiano**, que validó que cualquier tipo de objeto o situación pueda ser revalorizada a través de una percepción sensorial traducida en juegos de luces, texturas o formas geométricas. Como afirmara Benjamin ([1934], 2001), la fotografía moderna “ya no puede fotografiar ningún bloque de viviendas, ningún montón de basura sin transfigurarlos. La fotografía es incapaz de decir nada (...) que no sea: ¡el mundo es bello!” (p.304). De la mano de esto último también se introduce otro aspecto que es una constante en la búsqueda moderna, constituido por la **destreza técnica**, que nunca es dejada de lado. Muchos de los fotógrafos modernos, aunque no todos, fueron formados en el

²²³ Del Conte, E. (15 de noviembre de 1956). El salón de ‘Los Diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°788, pp. 24-25.

pictorialismo y para ellos el trabajo de preparación de la toma, de medición de la luz, de composición y de preparación de las copias en el laboratorio aún siguen siendo tan definitorios como la idea expresada o la situación contenida en la foto. Debe considerarse asimismo que los fotógrafos modernos no hicieron de la técnica el factor definitorio de la naturaleza artística de la fotografía, sino que la entendieron como un componente más para la expresión artística.

También, existen ciertos **temas y preocupaciones intrínsecamente modernos** para los cuales la fotografía constituyó el medio de visualización por excelencia, como el desarrollo urbano, económico e industrial de mediados de siglo XX, con nuevos y masivos medios de comunicación, de entretenimiento, de trabajo y de producción. En este sentido, además de preservar la fotografía como medio de expresión individual y artística, se asimiló la experiencia del cosmopolitismo, que sustentaba la expresión moderna. Respecto al anterior pictorialismo existe un cambio en la orientación de los temas. De paisajes, retratos y niños surgen temas como cristales, escenas nocturnas y composiciones con objetos. Estos nuevos temas permitieron una búsqueda más afilada del aspecto formal, aislando al referente y proporcionando una multiplicación de visiones posibles sobre un mismo tema. Para el abordaje de estas inquietudes se utilizaron **estrategias compositivas que pueden considerarse modernas**, como los nuevos puntos de vista, que descentraron la cámara para proponer desplazamientos de la mirada, las iluminaciones contrastadas para provocar tensión y dirigir la atención, y la indagación de recursos compositivos específicos, como los juegos de ritmos y formas.

Pero la fotografía moderna fue en esencia plural y no es posible caracterizarla a través de un único tipo de imágenes. En el caso argentino en particular, al igual que en otras partes del mundo, también integró ciertas **técnicas y búsquedas experimentales** propias de las vanguardias, como fotomontajes, collages y solarizaciones. Tal como lo demuestra la producción de los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez*, aquí todos estos recursos eran utilizados según fuese necesario. De esta manera, la fotografía moderna se caracterizó por la investigación de la imagen fotográfica como forma autónoma de existencia estética; es decir que la mirada moderna operó sobre la estructura de la fotografía misma, enfatizando sus diversas posibilidades como medio creador.

5.1. El fotógrafo como autor

Retomando la noción de autor, Príamo (2009) puntualiza que el inicio de la fotografía argentina moderna, en contraposición con el período pictorialista y fotoclubista previo, tuvo lugar con la aparición de cuatro fotógrafos de obra singular y duradera: Grete Stern, Horacio Coppola, Annemarie Heinrich y Anatole Saderman. El diferencial que estos creadores introdujeron en el medio para Príamo radicó en “el propósito de *expresar* lo real, no sólo de *representarlo*” (p.11), generando fotografías con un estilo personal diferenciable en cada caso, consolidado a lo largo de los años a través de un desarrollo coherente y articulado de obras. Es decir, la intención explícita de crear un corpus de fotografías con una búsqueda personal tanto en los modos de realizarlas como en los temas elegidos para abordar. Este tipo de producción se diferenciará cada vez más, sobre todo, de la fotografía fotoclubística o simplemente aficionada de la época, la cual seguiría preocupada por la resolución y la destreza técnica, pero sin crear un discurso o ahondar en una idea o concepto.

La idea de autoría habilitó una modalidad de trabajo sostenida y dirigida en forma de serie o de conjunto que se iría expandiendo cada vez más en el medio fotográfico nacional a partir de la década del '30; y lo hizo determinada por la reunión de fotos bajo cierto tópico o propósito mediante una misma resolución técnica y estética que aportaban, justamente, este sello autoral. En esta lógica se puede incluir, por ejemplo, la ya nombrada serie de fotos que realizó Saderman en 1935 de plantas, flores y frutos para el libro *Maravillas de nuestras plantas indígenas* de Ilse Von Renfelzell. Si bien estas fotos surgen como un encargo profesional, Saderman aborda la temática bajo ciertas pautas de composición e iluminación muy específicas que volvieron al trabajo una serie personal con la cual realizó su primera exposición individual. La operación que inaugura aquí este autor es la de abordar un trabajo comercial bajo una iluminación diseñada y con una particular mirada que le valió, no sólo reconocimiento en aquel momento, sino que éste se constituya en uno de sus principales trabajos personales hasta la actualidad.²²⁴

En efecto, Anatole, tal como afirma Príamo, sería uno de fotógrafos de la época que, a largo plazo, sostendría una producción fotográfica con una búsqueda singular y

²²⁴ A partir de esta serie fotográfica se realizó en 2009 la exposición *Saderman: Secretos del Jardín* en la galería Vasari y se publicó el catálogo homónimo. Ver Príamo, L. (2009). *Saderman: Secretos del Jardín*, Buenos Aires, Argentina: Vasari.

coherente, tal como lo expresa su extensa serie de retratos de artistas y de la cual este trabajo ya ha dado cuenta. Su investigación sobre los artistas atraviesa varias décadas a través de diferentes modalidades fotográficas sostenidas, tanto mediante retratos con un marcado claroscuro en los que prima un acercamiento recortado y singular sobre el rostro del artista, como a través de retratos situados que incluyen obras o materiales de trabajo del fotografiado, o también el artista trabajando su propio estudio u otros ámbitos relacionados. Saderman participó con fotografías de todos estos casos a lo largo de las seis exposiciones de *La Carpeta de los Diez*, con retratos del pintor argentino Lino Spilimbergo (en 1954) y del escritor cubano Nicolás Guillén (en 1959), con retratos situados de los artistas plásticos argentinos Mario Darío Grandi (en 1953), Juan Carlos Castagnino (en 1954 y en 1957) y Miguel Carlos Victorica (en 1956) en sus estudios, con sus pinturas y materiales de fondo o manipulando algunos de sus trabajos. Asimismo, exhibió en dos ocasiones (en 1957 y 1958) una fotografía del escultor Antonio Devoto trabajando en su taller con dos modelos femeninas posando y varias esculturas en proceso.²²⁵ A mayor o menor distancia de la persona fotografiada, en todos los casos se trata de un retrato que aborda la idea de ser artista, de crear un mensaje sobre sujetos que crean. Como fue dicho, todas estas fotos provienen de las investigaciones personales de Saderman e incluso algunas datan de varios años atrás, como la foto del taller de Devoto que es de la década del '40. El fotógrafo las seleccionó para incluirlas en las muestras de *La Carpeta* justamente por la importancia que constituían para él, porque explicitan su mirada personal y la temática que le interesaba especialmente explorar.



Retratos tomados por Saderman de artistas plásticos participantes en diferentes exposiciones de *La Carpeta de los Diez*: Lino Spilimbergo, Mario Darío Grandi, Juan Carlos Castagnino y Antonio Devoto en su taller.

²²⁵ Anatole Saderman se refirió varias veces a esta foto en diferentes entrevistas afirmando que incluye el único desnudo que alguna vez fotografió.

En un sentido similar podemos pensar la producción fotográfica de Heinrich sobre las artes escénicas. Como ya fue especificado, la fotógrafa se dedicó especialmente a lo largo de toda su vida laboral a abordar este segmento en particular de las artes, con especial énfasis en la danza, realizando diferentes exposiciones y libros sobre el tema. En las muestras de *La Carpeta* Heinrich eligió exhibir, como todos los integrantes, lo mejor de su producción, incluyendo casi todos los años al menos una foto de esta temática. Su abordaje de la danza y el teatro abarcan tanto retratos producidos por ella misma en su estudio, como el de la bailarina rusa Tamara Toumanova interpretando *Giselle*²²⁶ (mostrado en 1953), como fotos de puestas en escena con un minucioso trabajo de composición e iluminación, como las fotografías de la actriz argentina Aída Luz en la obra de teatro *Clerambard* y de la obra *La mesa verde* interpretada por el Ballet Nacional Chileno, ambas mostradas en 1959. Su destreza con el manejo de la luz –tanto en su estudio como con aquellas utilizadas en los escenarios– y con la composición espacial de los cuerpos en movimiento, que quedarían en la toma inmovilizados, le valió una reputación especial como fotógrafa de las artes performáticas.



Fotografías de ballet y teatro tomadas por Heinrich, participantes en diferentes exposiciones de *La Carpeta de los Diez*: Tamara Toumanova en *Giselle*, Aída Luz en *Clerambard* y *La mesa verde* por el Ballet Nacional Chileno.

Si bien ambos fotógrafos trabajaban en el ámbito del retrato de figuras del arte, sus trabajos se desarrollaban con diferentes resoluciones técnicas –uno pura luz natural, la otra iluminación de estudio diseñada; uno retratos en talleres buscando naturalidad, la otra a través de la caracterización y la representación escénica– pero de forma complementaria, en el sentido de considerar a la fotografía como medio autónomo de

²²⁶ Este retrato de Tamara Toumanova que fue obtenido a comienzos de la década del cincuenta cuando interpretó *Giselle* en Buenos Aires. La foto fue realizada en el estudio de la fotógrafa con un fondo de helechos creado por ella misma para ambientar el bosque en el que transcurre esta obra. Heinrich realizó muchas fotos de Toumanova en diferentes ocasiones y publicó un libro (s/f) con fotografías de la reconocida bailarina rusa.

expresión en el que es tan importante la figura o situación fotografiada como la impronta personal del fotógrafo detrás de cámara.

El peso que tenía para los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez* la idea de autor se pone en evidencia en sus exposiciones y, especialmente, a través de los paneles temáticos conjuntos²²⁷ que el grupo organizó para varias de sus muestras. Bajo esta premisa se retoman en esta tesis los paneles “Manos”, realizado para la segunda muestra del grupo en el Salón Kraft en 1954 y “Lo vi así”, para la tercera en el Salón Siam en 1956. En general, se establecía un tema y, probablemente, cada fotógrafo participaba eligiendo una foto de su archivo personal.

Para el primero de estos casos se determinó una temática que resulta un desafío para todo fotógrafo: las manos, algo así como una suerte del reverso del retrato. En las seis fotos incluidas se observa una coherencia general en el tipo de resolución utilizada, con un gran contraste de luces y un foco sumamente nítido que configuran una técnica moderna para resolver el recorte de las principales figuras sobre los fondos. En todas las fotos prima el anonimato y un aspecto narrativo importante, ya que cada una de estas imágenes generan la sensación de estar observando un instante dentro de una historia aún mayor. Para casi todas las fotos es posible afirmar que hubo una producción previa de la toma y una iluminación detalladamente construida, salvo para la de Hans Mann, en la cual un hombre a quien no se le ve el rostro toca un instrumento de cuerdas. Por su tipo de búsqueda en la fotografía, como una herramienta documental antropológica a través de la cual abordar las condiciones de existencia de los pueblos, este autor se diferencia, por lo general, del resto del grupo.

Por el tipo de encuadres cerrados utilizados en estas fotos y por las proporciones particulares de muchas de ellas, como aquella rectangular y alargada de Di Sandro, aventuro la hipótesis de que estas imágenes fueron reencuadres realizados sobre fotos que ya se encontraban en los archivos de cada uno de sus autores, las cuales fueron muy bien seleccionadas buscando un tipo de imagen teatral en pos de una armonía específica en el conjunto final. Es decir, cada fotógrafo aportó una foto con su sello personal seleccionada con el cuidado de que se integrara a las demás fotos del panel,

²²⁷ El término “paneles” lo tomo de la denominación que utiliza la prensa de la época para referirse a estos conjuntos de imágenes.

de modo tal que la autoría continuaba refiriendo a cada uno, pero todos juntos eran *La Carpeta de los Diez*.



Fotos de Juan Di Sandro, Fred Schiffer, Annemarie Heinrich en la fila superior y de Alex Klein, Hans Mann y George Friedman en la inferior para el conjunto “Manos” expuesto en Salón Kraft en 1954.

228

Sin embargo, el panel conjunto “Lo vi así” supuso un ejercicio diferente en donde la idea de autor toma aún más relevancia. La consigna fue que cada uno de los siete integrantes, que en 1956 participaron de la exposición en el Salón Siam, fotografiara a la misma persona para generar un panel “constituido por las interpretaciones personales de una misma modelo”²²⁹ y poner así en relevancia la impronta individual de cada uno. La persona elegida para ser fotografiada, según se pudo constatar en las consultas de los archivos personales y las publicaciones de la época, fue Susana, una modelo con quien muchos ya habían trabajado. Cada uno de los siete fotógrafos aportó una propuesta diferente, poniendo en evidencia que *La Carpeta* no tenía como objetivo generar un trabajo visual unificado, sino agrupar un conjunto de subjetividades, cada una con diferentes maneras de ejercer su labor como fotógrafo. Mientras que la foto de Heinrich se trata un retrato generado en estudio con la modelo caracterizada - fotografía llamada *Boticheleano* en su cuaderno personal de notas- la versión de

²²⁸ Si bien de esta muestra no se conservaron fotos que registren su contenido, las fotos aquí reproducidas fueron publicadas en un artículo en la revista *Esto Es*. Faltan las fotos de Max Jacoby, Anatole Saderman e Ilse Mayer. S/a. (16 de noviembre de 1954). Manos en ‘La Carpeta de los Diez’. Revista *Esto Es*, N°51, pp. 32-33.

²²⁹ Según especifica Estanislao Del Conte en la crítica que realiza de la muestra para CFS. Véase Del Conte, op. cit.

Friedman aporta una dimensión dramática y una iluminación que remite directamente a sus fotonovelas. Saderman utilizó su, para entonces ya reconocida e infalible, iluminación lateral contrastada. La foto de Schiffer, en cambio, oscila entre el retrato de estudio y la fotografía publicitaria, mientras que Klein exhibió un retrato con una marcada manipulación en el fondo –especialidad suya, como se verá más adelante– que simula un conjunto de hojas sostenidas por un alfiler. Por último, tanto en la de Colombo como en la de Di Sandro se despliegan aproximaciones que simulan diferentes situaciones con Susana como protagonista, apelando a la labor de reporteros gráficos desarrollada por estos fotógrafos. La búsqueda de este ejercicio grupal radicó justamente en remarcar la dimensión autoral de los fotógrafos participantes, cada uno de los cuales venía trabajando en el desarrollo de una impronta propia. La prensa especializada de la época celebró ese ejercicio grupal, y mientras en las páginas de *Fotocámara* se leía que “quedó claramente visible el estilo y la sensibilidad de cada uno de ellos”²³⁰, en la nota ya citada de CFS Del Conte afirmó

“Parodiando aquel crítico literario que dijera: “A propósito de Shakespeare, voy a hablar de mi”, los autores podrían haber anunciado: “A propósito de Susana, vamos a mostrarnos a nosotros mismos”. Porque de ninguna otra manera podría haber quedado más patente la personalidad de cada uno que a través de la particular interpretación realizada, todas de elevada calidad fotográfica” (Del Conte, 1956).²³¹



Panel “Lo vi así” para la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1956.

²³⁰ S/a. (diciembre de 1956). *La Carpeta de los Diez*. *Revista Fotocámara* N°9 (105), pp. 74-75.

²³¹ Del Conte, op. cit.



Fotos de Annemarie Heinrich, George Friedman, Fred Schiffer y Alex Klein para el conjunto “Lo vi así” expuesto en Salón Siam en 1956.

Si bien el panel “Lo vi así” se constituye en una práctica moderna en tanto propone enfocar la individualidad y la propuesta autoral de cada uno de los integrantes del grupo, también podría pensarse como un correlato de los “duelos fotográficos” que usualmente tenían lugar en los fotoclubes y que consistían, justamente, en registrar los mismos asuntos incluso utilizando los mismos equipos fotográficos.

La diferencia, no obstante, radica en que la propuesta de *La Carpeta* se aleja de la preocupación por la perfecta resolución técnica, dándola por sentado, para ponderar especialmente la interpretación individual, la firma subjetiva o la búsqueda personal de cada integrante del grupo. Con resoluciones fotográficas más publicitarias, como la de Klein, o más dramatizadas, como la de Friedman, estas fotos ponen en evidencia cómo los fotógrafos que conformaron la experiencia moderna en Argentina tuvieron una actuación diferenciada. Esto significaba que podían utilizar el repertorio de estrategias modernas junto con reglas tradicionales de forma indiscriminada y según fuese necesario. En consonancia con el subtítulo propuesto por García Canclini (1990) para uno de sus libros, la fotografía latinoamericana de mediados de siglo XX ejemplifica uno de los ámbitos en donde se podían utilizar diversas “estrategias para entrar y salir de la modernidad”, para habitarla y llevarla a la práctica mediante cruces en donde lo tradicional y lo moderno se mezclan y conviven.

Otro de los aspectos que las fotografías de estos dos paneles nos permiten pensar es sobre la construcción de escenas a fotografiar y su posibilidad de existencia a través de diversos medios. En *La Carpeta de los Diez* esta posibilidad de creación de realidades nuevas y únicas, especialmente planteadas para la foto, fue desplegada como parte del trabajo cotidiano a través del uso de diversos recursos técnicos como una iluminación diseñada, entre otros, que todos los fotógrafos utilizan para crear imágenes que, en el plano de lo real, del “haber sido”, no existirían como tal. Por ejemplo, dentro del conjunto de fotos de manos, las de Di Sandro y Schiffer presentan

escenas especialmente construidas e iluminadas de manera tal que la luz resalte especialmente a las manos y a ciertos objetos, recortándolos de un fondo negro absoluto sin detalle. Sabemos que esta situación lumínica es lograda mediante un artificio netamente fotográfico, obtenido a partir de la combinación de la iluminación controlada, la medición lumínica del fotómetro y las posibilidades técnicas de obturación de la cámara. Si estuviésemos mirando en vivo estas escenas no percibiríamos los fondos con tal oscuridad ni seríamos capaces de ver el congelamiento de movimientos que las caracteriza, con el humo suspendido y un café que a punto de derramarse. La idea de “inconsciente óptico” que planteó Benjamin ([1931], 2008) apela justamente de esta particularidad del medio en la cual lo llamado real se pone en jaque porque, si bien las fotografías se basan en situaciones concretas que sí debieron haber acontecido para poder ser fotografiadas, si hubiésemos estado allí presentes no las hubiésemos visto del mismo modo: sólo pueden ser vistas a través de las fotos. A esta misma situación apela Rouillé (2017) cuando se refiere a un real fotográfico creado por la fotografía misma, en la medida en que actualiza un acontecimiento que no existe fuera de la imagen que lo expresa. Como afirma Belting (2012, p.283), el mundo no posee imágenes de sí mismo que simplemente le puedan ser arrancadas, las imágenes surgen a partir de una mirada que persigue una visión nueva y personal. Entonces, sólo podemos ver la realidad construida e interpretada que para cada foto de ambos paneles se generó a partir de la realización de un proceso que requirió varias etapas específicas, que comienza con el diseño de la iluminación, y abarca la toma de la foto, el revelado del negativo y, finalmente, la creación de la copia en papel que fue expuesta y, a su vez, fotografiada nuevamente o reproducida en diarios y revistas para llegar a nosotros. En esta posibilidad del transcurrir radica la particularidad fotográfica que no se ancla per se en ninguna materialidad específica, sino que, en términos de Belting, existen únicamente como imágenes itinerantes a través de medios portadores.

5.2. Modernidad, temática y técnica

Volviendo a los recursos propios de la de modernidad, es determinante también ahondar en cuáles fueron esas estrategias temáticas, técnicas y compositivas modernas desplegadas por los integrantes de *La Carpeta de los Diez*. Por definición, uno de los tópicos modernos lo constituyó el dar cuenta de los cambios que sucedieron en las

ciudades durante el siglo XX. Los ámbitos urbanos se prestaron, desde los inicios del medio fotográfico, como espacios propicios para desplegar diversos recursos intrínsecamente fotográficos, como juegos de perspectivas y largas exposiciones, entre otros, que durante este período en particular fueron utilizados especialmente señalar y destacar la instalación de una antología imagética de las transformaciones mentadas por la modernidad. Revisando los aportes que varios de los autores realizaron a las exposiciones del grupo, es posible constatar el despliegue de visiones sobre la ciudad y su arquitectura que fueron capaces de trazar, principalmente sobre Buenos Aires, pero también sobre otras.

Puede decirse que, gracias a la industrialización de la posguerra, las ciudades capitales y con mayor ahínco las latinoamericanas, fueron transformando su espíritu urbano hacia el camino de la modernidad. En este ámbito puede pensarse al fotógrafo urbano bajo la figura del *flâneur* quien, según Benjamin (1989), deambula por el espacio de la ciudad moderna deteniéndose en sus más recónditos detalles en contra de la aceleración del movimiento urbano. De hecho, en principio, la fotografía se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fuera descrita por Baudelaire (Sontag, 1973). Sin dudas, las fotografías urbanas generadas por los diversos miembros de *La Carpeta* se inscriben en esta categoría de imágenes detallistas, solo plausibles de ser obtenidas por quien va caminando por la ciudad, observando todos los pormenores y reparando en lo pequeño. La modalidad que podríamos denominar como fotografía callejera, al paso, fue ampliamente abordada por algunos de estos fotógrafos quienes, a juzgar por la multiplicidad de zonas fotografiadas y por lo cotidiano de sus imágenes, pareciera que caminaban siempre con una cámara a mano. La calle adquirió visualmente un nuevo significado en la moderna Buenos Aires, con sus cafés, sus librerías y sus lugares de encuentro. Por encima de cualquier otro espacio urbano, logró especial significado en la elaboración de una visualidad en consonancia con el ideal de una ciudad moderna y de un nuevo imaginario social.

Dentro del conjunto de imágenes realizadas en la ciudad se destacan las de Di Sandro, quien en su labor como fotorreportero para el diario *La Nación*, tenía el oficio de desarrollar la mayor parte de sus fotografías en exteriores. Uno de los recursos característicos de este fotógrafo eran las tomas aéreas, de las cuales incluyó en la muestra de 1959 una foto de la Penitenciaría Nacional. Las vistas aéreas pretenden

abarcar una considerable contigüidad espacial en una única toma, cuya principal particularidad es la capacidad de reducción de la escala colosal de las ciudades, que busca volver perceptibles aspectos generales del diseño urbano. En este tipo de imágenes se condensan las posibilidades tecnológicas de la modernización y se logran tomas únicas gracias a la unión de la cámara fotográfica moderna, pequeña, transportable y veloz, junto con aviones y helicópteros. La realización de vistas fotográficas tomadas desde el aire posibilitó alteraciones significativas en la visualidad fotográfica, en especial en la visualidad de las ciudades. El resultado eran imágenes que sintetizan la modernidad, ya que representan el dinamismo y el movimiento de las ciudades de comienzos de la segunda mitad del siglo XX.²³²

En efecto, la incorporación del dinamismo urbano es uno de los rasgos distintivos de la nueva visualidad fotográfica que se inaugura junto con la serie de modificaciones por las que pasaron las ciudades en el proceso de modernización. En la ciudad moderna hubo un aumento de los flujos de vehículos y de personas gracias a las novedades tecnológicas: iluminación urbana, transporte, edificios en altura o el hormigón armado como protagonista. Una foto de Heinrich, de la ruta 3 en un cruce con el ferrocarril en el partido de Cañuelas, que participó de la exposición de 1957, nos permite pensar justamente este punto. De hecho, en la captura de esta dinámica de desplazamiento, lo que representa la movilidad urbana en la imagen, se logró mediante el reflejo del transporte en movimiento, con autos, camiones con doble acoplado y un largo tren de carga, así como con el desplazamiento del punto de observación, en esta toma un tanto cenital, lo que también se percibe con claridad en las fotos aéreas de Di Sandro ya nombradas.



Fotos de Annemarie Heinrich expuesta en 1957 y de Juan Di Sandro en 1959.

²³² Un perfecto ejemplo de la modernidad y de los cambios urbanos citados son las fotografías aéreas realizadas por Di Sandro con motivo de la inauguración de la construcción del Obelisco en 1936. Veinte años más tarde, ya a mediados de la década de los cincuenta, Di Sandro volvió a fotografiar el mismo espacio geográfico de la ciudad con los mismos puntos de vista aéreos y, de esta manera, puso en relieve las transformaciones urbanas ocurridas en Buenos Aires.

Otro de los aspectos modernos de la fotografía en espacios urbanos lo constituye la inclusión de sus habitantes participando en diferentes eventos y acciones típicamente ciudadanos o desarrollando sus actividades diarias, como un señor leyendo el diario en un bar o una joven pareja descansando con su perro en un parque. Este tipo de fotografías permiten desplegar, justamente, un abordaje poético de lo cotidiano. A su vez, las personas en el espacio fotografiado le confieren dinámica y rastro de vivencia y su presencia es de utilidad como punto de referencia de escala y de magnitud. En algunas de las fotos que fueron incluidas en las exposiciones de *La Carpeta los Diez* se pueden encontrar hombres y mujeres que habitan y experimentan la ciudad moderna, un espacio en donde todo parece poder suceder a la vez: para Di Sandro están quienes cenan en un bodegón en La Boca y pintores con caballetes al aire libre; mientras que Saderman encuentra un grupo trabajadores realizando una pesada tarea en plena calle junto con artistas trabajando en la construcción de un inmenso edificio, también alineado a la modernidad, que se conocería luego como *Mercado del Plata*.



Fotos de Juan Di Sandro exhibidas en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* de 1956, 1957 y 1958 respectivamente.



Fotografía de Ilse Mayer exhibida en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 19563 y fotos de Saderman participantes en las de 1957 y 1959 respectivamente.

Para el caso de las fotografías específicamente de Buenos Aires, encontramos un desplazamiento de zonas geográficas de interés respecto de los espacios canónicamente ponderados por otros fotógrafos. Si bien históricamente se había preponderado el área central de la ciudad, los fotógrafos de *La Carpeta* exploran, principalmente, barrios periféricos e, incluso, marginales, en un movimiento de

ampliación de lo fotografiable, incluyéndose zonas como La Boca, fotografiada por Di Sandro y Friedman o la costanera por Colombo. En muchas de estas fotos se retrataron escenas con calles aparentemente genéricas, sin identificar. Mediante ellas se buscó dar cuenta, tal vez, de los cambios urbanos a través de paisajes nocturnos en plena quietud. La presencia de fotografías nocturnas de larga exposición fue un recurso muy usado, por ejemplo, por Di Sandro, a través de las cuales se refuerza el aura mística de una misteriosa Buenos Aires. En ellas, luces fuertemente remarcadas por las largas exposiciones contrastan con la gran oscuridad circundante sin rastros de movimiento, sin automóviles ni gente transcurriendo, transmitiendo una atmósfera de reposo. Este tipo de fotos nocturnas y desoladas generan una tensión y, a la vez, un encanto particular a través del espacio urbano conocido pero visto de una manera diferente, casi siniestro.

Si bien la temática de lo urbano y los cambios en las ciudades es de por sí un *leitmotiv* moderno casi por definición, en muchas de las fotos de Buenos Aires exhibidas en el contexto de *La Carpeta de los Diez* no se priorizaron los típicos tópicos y espacios modernos que también fueron fotografiados por estos fotógrafos, como las multitudes y los espacios masivos de entretenimiento y comunicación. Varios de los integrantes del grupo fotografiaron los cines de la calle Lavalle y canchas de fútbol repletas, el Obelisco y el subterráneo; no obstante muchas de las fotos incluidas en las exposiciones del grupo presentan un abordaje sensible que combina las búsquedas hasta aquí nombradas en el espacio urbano con elementos tradicionales porteños, como *Caminito*, una “despensa” de barrio o una pava y su mate, en un tipo de abordaje que Gorelik (2004) describió para las fotografías de Coppola como una “síntesis entre modernidad y tradición” (p.96).



Fotos de Di Sandro, Friedman y Colombo exhibidas en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* entre 1956 y 1959.

Como fue dicho previamente, para mediados del siglo XX, las fotografías ya no eran consideradas una copia fiel de lo real, sino que se consideraba que ellas mismas contenían una transformación de lo real producida por el acto de ser fotografiado. En este sentido, las vistas urbanas constituyen fragmentos que recortan el espacio urbano

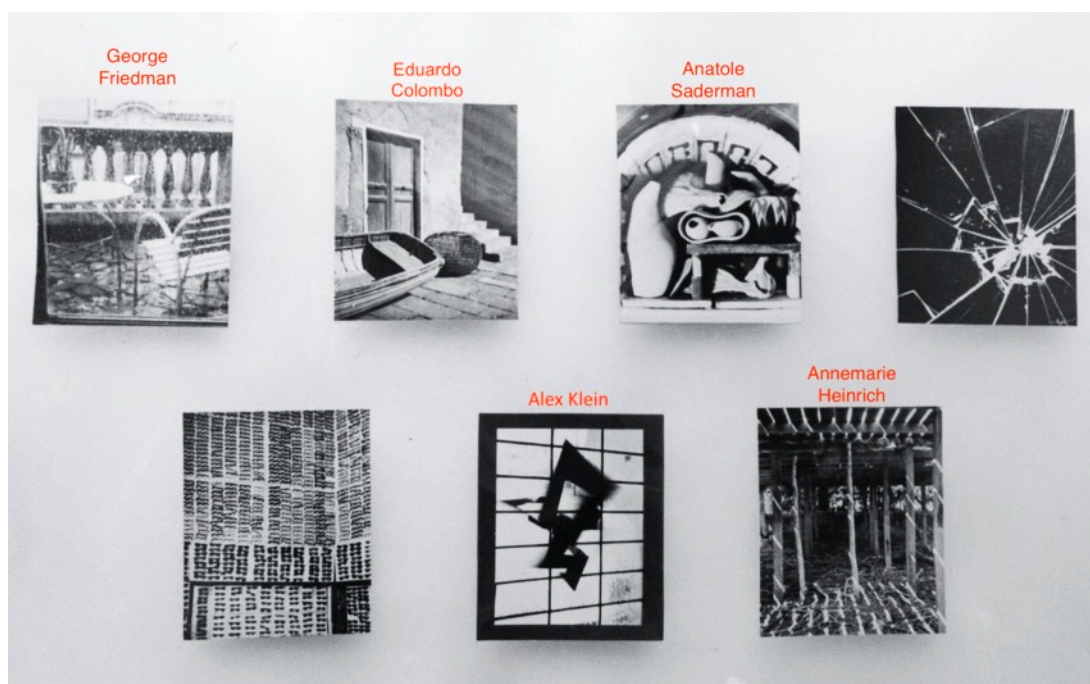
de acuerdo con el cuadro delimitado en la foto, del cual son excluidos —a conciencia— ciertos elementos para jugar con la visibilidad y la invisibilidad de otros.

Una fotografía es, entonces, una ventana a la sensibilidad del fotógrafo que capta determinado paisaje o escena urbana. En el caso de las imágenes aquí presentadas se construye una visualidad moderna alternativa de un espacio urbano que presenta sus propias características con relación a la noción eurocentrada de lo moderno. Las imágenes fotográficas permiten crear una visualidad en particular de cada ciudad y, así, vehiculizar un imaginario específico, mediador entre la ciudad y sus espectadores. De este modo, las ciudades como espacios en permanente transformación son retratadas bajo las particulares miradas de ciertos fotógrafos, capaces de construir narrativas acerca de su esencia y de su estado en un momento dado. Si la fotografía moderna se caracterizó por la investigación de la imagen como forma autónoma de existencia estética, las ciudades fueron un escenario ideal en donde desarrollar esta investigación y, en el caso de Buenos Aires, dicha búsqueda tomó una dimensión constitutiva.

5.3. Estrategias subjetivas

La modernidad fotográfica se caracterizó también por la asimilación de ciertos recursos que, tras haber sido vanguardistas, eran ahora conocidos por todos y utilizados de manera cada vez extensiva, avalados a partir de finales de los '40 por los postulados planteados por la fotografía subjetiva. Como fuera adelantado en capítulos anteriores, en muchas de las fotografías incluidas en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* se desplegaron ciertas estrategias en consonancia con esta corriente. En efecto, la referencia más directa a las propuestas de Steinert la constituyó el panel que el grupo creó bajo el tópico de “fotografía subjetiva” para la exposición de 1956 en el Salón Siam. En aquella ocasión formaron parte de la muestra siete fotógrafos, pero, si bien contamos con una fotografía del panel completo, sólo fue posible reconocer las colaboraciones de Friedman, Colombo, Saderman, Heinrich y probablemente la de Klein, sin poder verificarse las de Di Sandro y Schiffer. En todos los casos los fotógrafos eligieron sumar fotografías con estrategias compositivas similares, con un encuadre cerrado y enfatizando el ritmo de líneas y formas reforzadas por el juego de luces y contraste. Un vidrio mojado y otro roto, los volúmenes y sombras de una tarde

de sol en un pueblo de Italia, en el delta del Tigre o en las cerámicas de algún escultor funcionaron de escenario para pensar en la fuerza subjetiva del autor al tomar una fotografía.



Panel “fotografía subjetiva” para la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1956.

Considerando que algunas de estas fotos son bastante anteriores a la exposición –por ejemplo, la fotografía de Heinrich data de 1938– y que fueron especialmente elegidas por sus autores para esta consigna grupal, resulta entonces particular la interpretación que en la mayor parte de los casos se dio a “fotografía subjetiva”. Si los fotógrafos buscaron en sus archivos las fotos con las que participarían de este panel, podemos inferir que eligieron la imagen que consideraron más adecuada. A partir de las fotos seleccionadas pareciera que la acepción de subjetivo que tomó gran parte de *La Carpeta de los Diez* radicó en un tipo de imagen con énfasis en el encuadre, las formas, las luces y los volúmenes, dejando de lado otros recursos subjetivos, como los de las fotografías producidas o manipuladas.

En la nota sobre esta exposición publicada en la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*²³³, Del Conte afirma que este conjunto “lleva a pensar sobre el significado de esa denominación y si se han puesto de acuerdo los expositores al respecto”. El autor especifica que por fotografía subjetiva se podría entender en un

²³³ Del Conte, op. cit.

sentido amplio a todas aquellas fotos en las que hay algo más que una mera reproducción, pero con este criterio todas las fotos serían subjetivas y no se justificaría la existencia de un panel independiente. En un sentido restringido, Del Conte establece que fotografía subjetiva es aquella que

“evitando deliberadamente las imágenes comunes a la visión humana, intenta expresar con mayor libertad el espíritu del autor mediante efectos desacostumbrados, que no rememoren tan de cerca el documento objetivo; se vale para ello de recursos técnicos (solarizaciones, negativos, fotogramas, fotomontaje, exposiciones dobles, etc.) o de composición (puntos de vista y encuadres poco comunes, por ejemplo)” (Del Conte, 1956).

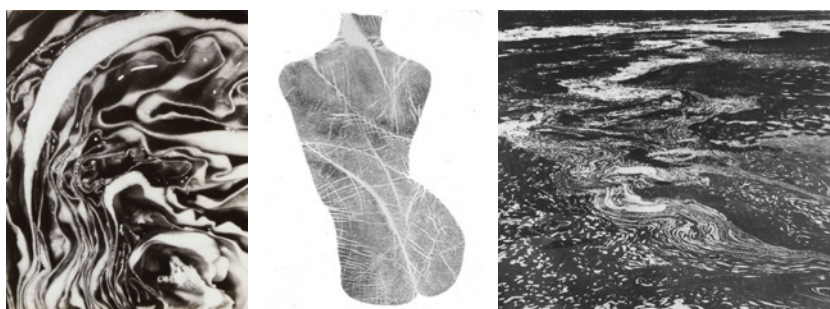
Bajo esta definición, el director de la revista critica la incorporación a dicho conjunto de las fotografías de Friedman y Colombo por presentar “un tratamiento absolutamente clásico”, como así también sucedería con las imágenes de Di Sandro y Heinrich. Sin embargo, la misma nota afirma que “el rótulo de subjetivo podría aplicarse a todas las obras expuestas por Klein en el salón”. Esta afirmación permite inferir que la foto de Klein probablemente sea la imagen que se ubica en el medio de la segunda fila del panel, que, conociendo las operaciones habitualmente utilizadas por este autor – analizadas en especial más adelante en esta tesis–, nos permite suponer que fue obtenida a través de algunas técnicas de manipulación en laboratorio. Debe recordarse que el año anterior el Foto Cine Clube Bandeirante había presentado en el Museo de Arte Moderno de San Pablo la exposición *Otto Steinert y sus alumnos*, a partir de la cual se publicaron varias notas ilustradas y de opinión en el BFFCB, por lo cual la discusión sobre fotografía subjetiva se encontraba aún vigente en la región. De hecho, el mismo año de esta muestra el grupo *Fórum* se formaría expresando abiertamente su adhesión a este movimiento.

Otro de los paneles grupales que puede incluirse en la órbita de los preceptos de la fotografía subjetiva y de las propuestas abstraccionistas de posguerra es uno de los que se incluyó en la última exposición del grupo, en 1959, exhibido bajo el título de “abstracto”. Casi todas las fotografías que fueron allí incluidas hicieron uso del mismo recurso: un encuadre cerrado concentrado sobre determinada textura o patrón sin bordes, como las fotos de Heinrich y de Colombo que señalan las formas de un repollo y de la espuma de mar. Senderowicz, en cambio, eligió exponer un montaje que imprime en el contorno de un torso de mujer la textura de la palma de una mano. Si bien otros miembros del grupo también podrían haber incluido en cualquiera de los dos paneles sus imágenes obtenidas mediante diversos procedimientos de doble

impresión o de montajes, la mayoría decidió participar con fotografías en donde la intervención del autor pasa principalmente por el recorte que realiza su mirada, distanciándose de las tomas de estudio o de la estética publicitaria. El panel “abstracto” permite apreciar cómo en *La Carpeta de los Diez* convivían todo tipo de fotos, incluso imágenes realizadas mediante diferentes procedimientos fotográficos como dobles exposiciones, dobles impresiones y fotomontajes, entre otros.



Panel “abstracto” para la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1959.



Fotografías de Annemarie Heinrich, Boleslaw Senderowicz y Eduardo Colombo.

La foto de Senderowicz, sin embargo, no se encuentra fuera de contexto, ya que los procedimientos que permitían realizar montajes fotográficos y sobreimpresiones también fueron retomados por la fotografía subjetiva y la neovanguardia fotográfica posterior a la Segunda Guerra Mundial. Los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez* conocían y utilizaban frecuentemente diversos procedimientos en esta dirección. Sin embargo, este tipo de manipulación de fotografías para la creación de otra imagen posterior es tan antigua como el medio mismo y fue resignificándose sucesivamente y en la medida que éste fue evolucionando. La combinación de negativos y fotos impresas fue uno de los procedimientos más utilizados en el ámbito de la temprana

fotografía pictórica²³⁴, pero fueron las vanguardias históricas quienes indagaron en su potencialidad artística, investigando y resignificando estas prácticas. De hecho, según Dawn Ades ([1976] 2002, p.12), el término “fotomontaje” surgió luego de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte. No obstante, al interior del medio fotográfico, los fotomontajes comprenden una serie de técnicas ampliamente utilizadas a lo largo de toda su historia que permiten ampliar el horizonte de lo fotografiable y romper definitivamente con la demanda de representación de lo real, aunque su eficacia se basa justamente en la ilusión de una representación imposible, en recomponer una potencial existencia inviable. Esto se debe a que permiten componer imágenes con personas y elementos que no necesariamente hayan coexistido o que incluso sea inverosímil que coexistan, dejando un margen único para la fantasía.

La eficacia de las diversas técnicas de los montajes fotográficos les valió no sólo un uso extendido desde los inicios mismos del medio y una revolución de las artes visuales cuando fueron descubiertos por las vanguardias, sino también una rápida incorporación a la publicidad gráfica a partir de la década del '30, a través del proceso de integración de las prácticas de vanguardia a las manifestaciones oficiales de las culturas de masas que describiera Huyssen (2002). En efecto, desde sus inicios, los usos del fotomontaje y todas las técnicas de superposición de negativos se extendieron rápidamente al campo de la publicidad y de la propaganda política a través de carteles, portadas de libros, postales e ilustraciones de revistas. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la utilización de estos procedimientos para generar ensambles de imágenes en pos de una idea específica ganó aún más terreno en el ámbito de la publicidad gracias a la combinación de nuevas técnicas tipográficas. También, en aquel momento, y según lo previamente presentado, la *fotografía subjetiva* reivindicó el uso de todos estos procedimientos, que volvieron a estar a disposición del fotógrafo con más fuerza que antes. Sus usos ya no eran búsquedas innovadoras mediante

²³⁴ La fotografía pictórica, a través de la emulación de temas y técnicas provenientes de la pintura, intentaba despegarse del matiz científicista que le había sido adjudicado a la fotografía como mero instrumento de registro de la realidad. Uno de los ejemplos paradigmáticos del uso del fotomontaje es la obra *Los dos caminos de la vida* (1857) de Oscar G. Rejlander, compuesta por más de treinta negativos distintos. Sin embargo, a lo largo de la historia del medio no todos los fotógrafos ni en todos los ámbitos fotográficos se consideró legítima esta práctica, por ejemplo en el marco de la *Société Française de Photographie* no estaba permitido exponer montajes fotográficos.

experimentos de prueba y error, eran recursos experimentales instituidos, mediante procedimientos con paso a paso comprobados de los que se daba cuenta en todas las revistas especializadas de la época. Ciertos integrantes de *La Carpeta de los Diez*, como Klein, Senderowicz y Heinrich, se desempeñaban profesionalmente en el ámbito de la publicidad y utilizaban normalmente todas estas técnicas. En consecuencia, en las fotografías participantes de las exposiciones se desplegaron estas opciones de manipulación en convivencia, y en complementariedad, con retratos, paisajes y desnudos.

Los montajes fotográficos, no obstante, no llegaron a la fotografía a través de las vanguardias; en realidad nunca se habían ido, son un recurso constitutivo del medio.²³⁵ Tausk (1978, p.89) especifica que, para el ámbito fotográfico, el término alude a tres métodos de trabajo posibles. Por un lado, la modalidad más simple, que denomina *fotocollage* y que consiste en recortar y volver a ensamblar fotografías ya impresas; a la imagen final se la vuelve a fotografiar y se pueden generar tantas copias como sean necesarias.²³⁶ Por otro lado, el montaje en cámara, o doble exposición, que consiste en impresionar reiteradamente el mismo fotograma trabajando especialmente en la medición de la luz.²³⁷ Y como tercera opción, el montaje de dos o más negativos durante el proceso de ampliación, copiados sucesivamente en el mismo papel mediante un procedimiento muy muy exigente y detallado. Esta última técnica da lugar a múltiples opciones de superimpresión de imágenes como superposición enmascarada, superimpresión, superposición y superimpresión combinadas, repetición de un negativo, doble impresión y combinación, entre otras. Las tres opciones son amplia y cotidianamente utilizadas dentro del medio fotográfico y fueron, también, redescubiertas, exploradas y potenciadas por las vanguardias.

La investigación y utilización de estos recursos para generar nuevas imágenes desafiantes y disruptivas era una práctica habitual en muchos de los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez*. Varios de ellos hacían uso de todas estas técnicas tanto para sus prácticas profesionales, por ejemplo, para el trabajo en publicidad o retratos de estudio,

²³⁵ Un análisis puntual sobre los montajes fotográficos desde los inicios del medio y el uso desplegado por las vanguardias se encuentra en ADES, D. ([1976], 2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili y también en FRIZOT, M. (1998). *Metamorphoses of the image: Photo-graphics and the alienation of meaning*. En FRIZOT, M. (Ed.), *The New History of Photography* (pp.431-455). Alemania: Konemann.

²³⁶ Como los difundidos fotomontajes de John Heartfield o Herbert Bayer.

²³⁷ Una fotografía sumamente reconocida que es ejemplo de esta opción de doble exposición del mismo negativo es *El gato y yo* (1932) de Wanda Wulz.

como para búsquedas personales. En efecto, algunos eran ya era reconocidos cuando se sumaron a *La Carpeta* por la destreza que manejaban para hacer diversos tipos de montajes, especialmente Alex Klein y Annemarie Heinrich, como dan cuenta dos notas que publicó *Correo Fotográfico Sudamericano* en 1949 sobre trabajos de ambos fotógrafos. En el caso de Klein, la nota explica el procedimiento utilizado y especifica que “el valor de estos trabajos radica en la originalidad y buen gusto de las concepciones, las que son buena fuente de inspiración para los que gustan de estas combinaciones de dos negativos”²³⁸, mientras que para el caso de Heinrich, el director de la revista, por entonces aún Alejandro Del Conte, aprovechó su foto *Capricho dividido en cuatro, Anita Grimm* (1936) para desplegar su opinión acerca de las “caprichosas intenciones del autor” al momento de componer una imagen, que pueden ser potenciadas a través de estos procedimientos.²³⁹ La obra de Heinrich es tan vasta y su curiosidad era tan extensa que prácticamente para cualquiera de los tópicos que planteemos encontraremos dentro de su producción ejemplos magistrales, pero específicamente el terreno del montaje fotográfico fue uno de los que más transitó y sus diferentes búsquedas ejemplifican, y rebasan, las tres tipologías establecidas por Tausk.



Diferentes técnicas de montajes fotográficos utilizadas por Annemarie Heinrich: fotocollage *Amelia Bence* (1943), doble exposición sin título (1935) y *Capricho dividido en cuatro, Anita Grimm* (1936).

Las exposiciones dobles, que fueron llamadas por Moholy Nagy como “retrato simultáneo”, fueron muy utilizadas en las décadas del ’30 y del ’40 por Heinrich, como un método para crear imágenes que permitieran evocar sueños, apariciones o presencias simultáneas que eran imposibles de realizar en la vida real. En el ámbito de *La Carpeta* la fotógrafa participó con varias fotografías con este procedimiento, como

²³⁸ S/a. (1º de marzo de 1949). Una técnica simple que se basa en la originalidad de las concepciones. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 607, p.37.

²³⁹ S/a. (15 de agosto de 1949). Caprichos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°618, p.18.

Jean Wallace, nombrada previamente. En otra de las carpetas de trabajo del grupo Heinrich también hizo partícipe a la foto *A la sombra de las muchachas en flor* y en la exposición de 1954 mostró el fotomontaje *Savia*. Estas últimas dos imágenes fueron realizadas un año antes utilizando la misma foto de la silueta del perfil a contraluz de la actriz Elsa Daniel y tendrían luego una gran difusión y éxito. En *Savia* la fotógrafa colocó dentro del contorno de la actriz la silueta de una planta que incluye desde su raíz hasta la flor, fotografiada también a contraluz, pero mediante el proceso inverso, sobre fondo negro en vez de blanco. En el caso de *A la sombra de las muchachas en flor*, título tomado del segundo tomo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, la operación realizada es similar pero dentro de la silueta a contraluz Heinrich ubicó otra silueta de la actriz también de perfil, pero iluminada de frente que nos permite ver su rostro y los detalles de su vestido. Ambas imágenes tuvieron un recorrido extenso por salones y publicaciones del mundo, especialmente *Savia*.²⁴⁰ La similitud entre ambas fotografías nos permite sugerir la hipótesis de que, al menos para este caso, Heinrich hizo uso del espacio de *La Carpeta de los Diez* como un lugar de crítica en un caso y muestra en el otro para las diferentes versiones de un trabajo con proceso similar. Ambas fotos eran recientes, no se trataban de imágenes realizadas muchos años atrás como otros ejemplos abordados. Si bien *A la sombra de las muchachas en flor* participó de una de las carpetas de comentarios críticos escritos recibiendo elogiosas devoluciones, la versión que fue efectivamente expuesta en la muestra siguiente, en Salón Kraft, fue *Savia*, foto que a partir de ese momento sería muy difundida por la fotógrafa, mientras que la versión con el doble contorno de Elsa se daría a conocer menor medida.

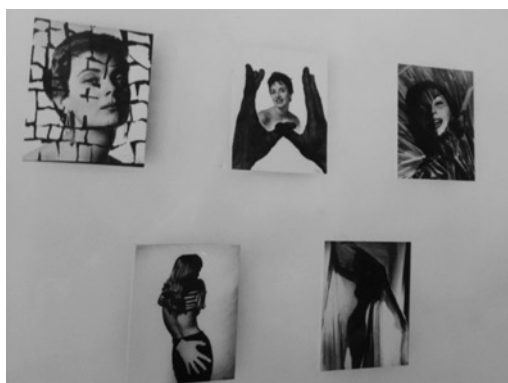


Fotografías de Annemarie Heinrich *A la sombra de las muchachas en flor*, *Savia* y foto de una planta a contraluz utilizada para esta última.

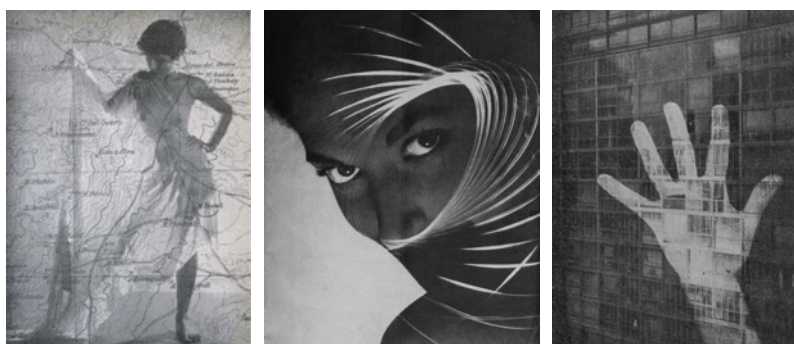
²⁴⁰ Para más detalle sobre el recorrido de *Savia* y otras fotos de Heinrich ver apartado 6.1. Instituciones fotográficas argentinas y su relación con *La Carpeta de los Diez* y sus miembros del capítulo sexto.

Por otra parte, todas las fotografías de Alex Klein que fueron identificadas durante esta investigación, más allá de las presentadas en las muestras del grupo, utilizan diversos recursos técnicos muy elaborados que lo distinguían no sólo de sus compañeros de *La Carpeta* sino también de otros fotógrafos de la época en Argentina. Desde la primera muestra del grupo participa con fotografías de dobles exposiciones. De hecho, en este primer evento exhibe una foto realizada mediante la superposición de negativos del cuerpo completo de una mujer con el entramado de una carta topográfica por encima. Esta foto, llamada *Fantasía*, evidencia una búsqueda plástica del autor que sería retomada en las demás imágenes en los cuales se despliegan diferentes procedimientos que las alejan del retrato convencional. La superposición de la carta topográfica sobre la mujer desnuda cubierta sólo por una traslúcida tela ubica con exactitud en el centro de su cuerpo el entrecruzamiento de demarcaciones geográficas, creando una sencilla pero eficiente metáfora sobre el cruce de límites que es reforzada por su título.

En las siguientes exhibiciones del grupo Klein continuó participando con fotografías de mujeres intervenidas mediante procedimientos similares, como fue el caso del conjunto de cinco fotos que mostró en Salón Siam, en las que utiliza diferentes recursos de dobles exposiciones, muchos de los cuales eran principalmente demandados por la publicidad de la época, como la foto de una mujer de espaldas con una mano blanca sobre sus caderas o el retrato de otra mujer suspendido entre dos manos. Algunos casos se diferencian especialmente del resto, como una foto que mostró en 1954 utilizando una técnica que Tausk (1978) denomina como “luminograma”, en la cual coloca por encima de retrato de una mujer un juego de luces de formas ovaladas obtenido mediante movimiento y larga exposición. Este efecto era ampliamente utilizado por la fotografía subjetiva y su lograda resolución y originalidad le valió a esta foto ser tapa de *Correo Fotográfico Sudamericano*. Del conjunto de fotos de Klein se destaca la única fotografía de él que ha podido ser reconocida en la exposición de Harrod's, en la que pone a prueba otro tipo de propuesta de montaje fotográfico, más próximo al abordaje lúdico y surrealista de las vanguardias que a la prolijidad técnica publicitaria, a través del contorno de una mano superpuesta a las infinitas ventanas de un moderno edificio. Las imágenes de este autor constituyen un ejemplo de las variadas técnicas existentes para crear nuevas imágenes a partir de la combinación de otras y lo que mostró en *La Carpeta* representa, probablemente, lo mejor de sus creaciones en este ámbito.



Conjunto de fotos de Alex Klein exhibidas en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1956.



Fotos de Alex Klein exhibidas en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* de 1953, 1954 y 1957.

Otro de los fotógrafos del grupo que también desplegó algunos de los recursos aquí abordados fue Fred Schiffer, quien en las diferentes exposiciones presentó agraciados retratos de estudio provenientes de su labor profesional junto a ciertas fotografías en las que puso en práctica diversas técnicas de manipulación. De hecho, dentro del ámbito de *La Carpeta de los Diez*, considero que Schiffer es el autor que se atrevió a mostrar las imágenes más desafiantes para la época. En la exposición del Salón Siam participó con dos fotos que se destacan por la diferencia en el tipo de intervención realizado. Por un lado, una imagen más ligada a la estética publicitaria realizada mediante fotomontaje de negativos en la que vemos una niña asustada reflejada en una mancha de tinta sobre una mesa. Por el foco preciso que tienen todos los elementos que conforman a la foto final, podemos suponer que se trata de un montaje de dos fotos separadas en las que se fotografió, por un lado, la escena con los elementos sobre la mesa y, por otro, el retrato, para luego superponerlos con exactitud.

En la misma muestra Schiffer expuso también una imagen que se destaca de todas las que participaron en *La Carpeta de los Diez* ya que se trata del único *fotocollage* realizado a partir de copias en papel y no mediante el trabajo sobre negativos. La técnica empleada consistió en el entrelazado escalonado de tiras horizontales del mismo grosor de dos fotografías de la bailarina estadounidense Frances Taylor

provenientes de una sesión fotográfica que realizó con Schiffer durante su paso por Buenos Aires.²⁴¹ Si bien este tipo de fotomontajes realizados a partir de copias impresas venían siendo trabajado por diferentes artistas a partir de las vanguardias de los años '20 y Schiffer de seguro los conocía, este tipo de técnica geométrica aún no había tenido una gran circulación y recién comenzaría a ser más difundida a partir de los años sesenta por diversos artistas visuales, como el checo Jiří Kolář.



Fotos de Fred Schiffer exhibidas en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1956.

Schiffer desplegó otro tipo de recursos de manipulación en fotos que expuso en la última muestra que participó de *La Carpeta de los Diez*, en 1957. Es destacable que en las dos utilizara recursos técnicos nuevos, que no fueron aplicados en las imágenes anteriormente citadas, ni en ninguna otra fotografía exhibida en el contexto del grupo. Una de ellas se trata de un autorretrato de múltiples exposiciones en donde el mismo Schiffer aparece cuatro veces realizando diferentes acciones relativas a la toma fotográfica, para la cual el fotógrafo debió hacer como mínimo las cuatro tomas principales que componen esta imagen. En la foto final Schiffer ilumina la toma, opera la cámara, es el modelo y, por último, pero en una ubicación principal, mira a cámara de frente mientras está a punto de encender un cigarrillo. En la misma muestra exhibe también una fotografía realizada mediante el doble montaje de una foto de desnudo de una mujer, que podría ser nuevamente Frances Taylor. La particularidad de esta

²⁴¹ Frances Taylor fue una actriz y bailarina estadounidense. Durante la década del '50 fue bailarina de la compañía de Katherine Dunham, una importante coreógrafa y antropóloga estadounidense, quien durante aquella década realizó dos giras que la trajeron a Buenos Aires, primero en 1951 y luego en 1954. Creo que Schiffer fotografió a Taylor durante la segunda visita de la compañía de Dunham ya que la actual datación de estas fotos según el Museo y Archivo Judío de Vancouver es de c.1955. Es destacable nombrar que Katherine Dunham fue fotografiada por Annemarie Heinrich en 1954, una fotografía de aquel encuentro se encuentra publicada en Cortés-Rocca, P. (2015). *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas*. Buenos Aires, Argentina: MALBA. p. 69. Para más información sobre la actuación de compañía de Dunham en Argentina ver Cadús, M. E. (2017). *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

fotografía radica en que la misma foto está volteada y se superpone espejándose a sí misma, logrando transparencias sobre el cuerpo y un efecto de formas repetidas. Además, justamente, esta foto fue exhibida de manera perpendicular a la pared en vez de estar directamente colgada sobre ésta, reiterando un recurso innovador que ya fuera comentado previamente.



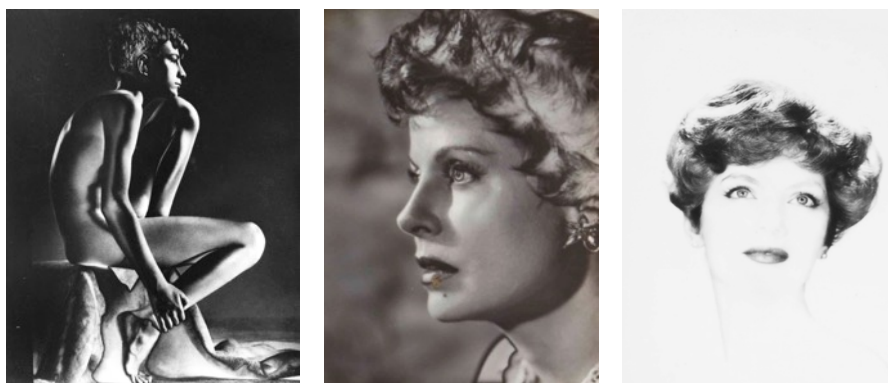
Fotos de Fred Schiffer exhibidas en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1957.

A diferencia de Heinrich, Schiffer no utilizaba estos recursos de manipulación de fotos en su ámbito laboral, según se pudo comprobar en su archivo (albergado en el Museo y Archivo Judío de Vancouver). A pesar de manejar con gran destreza los diferentes procedimientos que fueron presentados anteriormente, éstas son las únicas fotografías localizadas en el Fondo Schiffer que se realizaron mediante fotomontaje y múltiples exposiciones. Si bien este autor participa de las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* con retratos de sus encargos laborales, a partir de la inclusión de las imágenes analizadas en el presente apartado es posible deslizar la hipótesis de que Fred Schiffer comprendía al espacio de *La Carpeta* como una instancia de puesta en práctica de nuevos recursos y de innovación, entendiendo esta última según De Certeau (1999) como dependiente del uso que se hace de las posibilidades de creación existentes en cada momento. Esta postura diferencia a Schiffer del resto de los fotógrafos que participaron del grupo con las mismas imágenes provenientes de sus portfolios profesionales, puesto que las fotos mostradas en el marco de las exposiciones del grupo no exhiben para estos últimos ninguna diferencia con las imágenes conocidas de su desempeño profesional, como son los casos de Juan Di Sandro o de George Friedman, por ejemplo.

Por último, quiero también destacar ciertas fotografías de Heinrich que participaron en las dinámicas del grupo en las cuales la fotógrafa utiliza otros tipos de procedimientos experimentales. En una de las carpetas de comentarios escritos, la

fotógrafa participó con *Joven solarizado*, una foto que fue realizada en 1954 en la que utiliza justamente el procedimiento de solarizado, reconocido por haber sido redescubierto y potenciado por Man Ray.²⁴² En el mismo año, la fotógrafa exhibió en la muestra del grupo con un retrato de la actriz Ana María Lynch realizado mediante el procedimiento de solarizado parcial. Según los comentarios que Annemarie dejó escritos en su cuaderno de anotaciones, el solarizado parcial de esta foto está realizado mediante la superposición de dos negativos, uno normal más otro solarizado. Por último, en la exposición de 1957, participó con *Satélite*, fotografía en la que juega con un efecto de contraste muy elevado para generar la sensación de un rostro de mujer que se fusiona con el fondo, casi flotando. La fotógrafa utilizaba cotidianamente este tipo de manipulaciones que le permitían expandir las posibilidades creadoras de la fotografía, sobre las cuales Steinert afirmaría:

“Los procedimientos fotográficos de manipulación permiten además sobrepasar las impresiones naturales por la variación y el cambio de tonos, y representan, pues, elementos esenciales de la creación fotográfica. (...) Al encuentro de la prueba negativa, la solarización, con los cambios de tono que comporta, más libres y más liberados de las leyes, acentúa los contornos, acerca los planos y sobrepasa la impresión natural en una especie de surrealismo onírico. Efectos similares se obtienen con el procedimiento de bajorrelieve, en el cual el negativo y la diapositiva se amplían con un ligero desplazamiento el uno respecto del otro. En estas técnicas reside la fuerza viva de la experiencia, y sus más bellas soluciones son de una fuerza y una significación vital” (Otto Steinert, 1965)²⁴³



Fotografías de Annemarie Heinrich expuestas en exposiciones de *La Carpeta de los Diez: Joven solarizado*, retrato de Ana María Lynch y *Satélite*.

²⁴² La solarización fue el nuevo nombre que se le dio al procedimiento que ya era conocido como “efecto sabattier” y consiste en la inversión de los tonos de una imagen por la exposición de la copia a la luz durante el revelado, de manera que las zonas oscuras se aclaran y las zonas claras se oscurecen. Históricamente se le atribuyó su redescubrimiento a Man Ray pero diversos autores, como Katherine Ware (2017, p.24), afirman que, en realidad, lo descubrió accidentalmente la fotógrafa Lee Miller quien era su asistente.

²⁴³ El texto “Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía” de Otto Steinert se encuentra publicado en español en FONTCUBERTA, J. (Ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*. (271-280). Barcelona: Gustavo Gili.

Como fue dicho previamente, las técnicas hasta aquí mencionadas –los diversos tipos de montajes realizados mediante negativos y copias fotográficas, el solarizado y las dobles exposiciones, entre otros, fueron técnicas propulsadas por las vanguardias y retomadas por la publicidad primero –en expansión a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial– y la neovanguardia después. En Argentina en particular, estos procedimientos fueron utilizados en ambas direcciones. Si bien en la fotografía local estos procedimientos no tuvieron llegada de manera simultánea a las vanguardias, sí comenzaron a tener un uso cada vez más extendido a partir de la década del cuarenta y con mayor énfasis durante los cincuenta, mediante autores que los harían su marca registrada, como los fotomontajes de Grete Stern ²⁴⁴ o las composiciones musicales de Pedro Otero. Entre ellos, otros fotógrafos del momento y *La Carpetta de los Diez* podemos pensar en una acción diferida, en términos de Foster (2001), de los aportes vanguardistas, “una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos (...) que acaba con cualquier sencillo esquemas de antes y después, y efecto, origen y repetición” (p.31). Para el autor, el proyecto vanguardista no puede ser eficaz en sus momentos iniciales porque es “traumático”, por lo cual se desarrolla justamente en aquella acción diferida en el tiempo –como todo trauma– y, aquí también, en el espacio.

A partir de la década del sesenta estos procedimientos se establecieron hegemónicamente dentro de la práctica fotográfica, transformándose en recursos institucionalizados, como lo determinó también Steinert para la fotografía subjetiva. Además del tipo de fotos que comenzaron a verse cada vez con mayor frecuencia en las revistas especializadas, un caso ilustrativo lo constituyen los premios Cóndor de Honor que entrega la Federación Argentina de Fotografía, y que premiaría obras realizadas mediante estas técnicas, como la fotografía solarizada de 1962 de Feliciano Jeanmart, el retrato de altísimo contraste de Pedro Otero de 1963 y la foto en clave subjetiva de Jaime Gelbstein, en 1965. Las fronteras entre prácticas fotoclubísticas, profesionales y artísticas en la fotografía de Argentina, y de Latinoamérica en general, eran porosas, como se analizará más adelante en esta investigación, pero la expansión

²⁴⁴ Un estudio puntual de los fotomontajes de sueños realizados por Grete Stern para la revista *Idilio* se encuentra en BERTÚA, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

de estas estrategias permite pensar cómo comenzaron a introducirse y a afianzarse en el medio.



Fotografías ganadoras de los Córdor de Honor de la FAF, *Pureza* (1962) de Feliciano Jeanmart, *Desafío* (1963) de Pedro Otero y *Las flores de la lluvia* (1965) de Jaime Gelbstein.

5.4. Documentalismo y fotografía humanista

Así como el ámbito de *La Carpeta de los Diez* se prestó para desplegar procedimientos experimentales, también encauzó otro tipo de fotografías más ligadas a una aproximación documental poética o e incluso periodística. Como ya fue dicho, cada miembro del grupo elegía mostrar lo mejor de sus fotos, más allá del procedimiento el tipo de abordaje que había utilizado. Esta simultaneidad se vio, por ejemplo, en la exposición de 1959 en el Teatro Ópera, en la cual, además del panel “abstracto” ya nombrado, también se incluyó otro titulado “tema con niños”. La selección de ambos tópicos a abordar no puede haber resultado casual. Mientras que el panel de fotografías abstractas fue incluido en este análisis dentro de la dinámica subjetiva, al conjunto de fotos con niños es posible pensarlo desde la fotografía humanista, ya que en efecto la temática de la niñez es uno de sus tópicos constitutivos. La convivencia de ambos paneles en la misma exposición es el punto más álgido en el desarrollo del grupo que evidencia la coexistencia de ambas corrientes fotográficas al interior de *La Carpeta de los Diez*, la cual se dio desde su primera exposición y fue madurando a lo largo de los años.

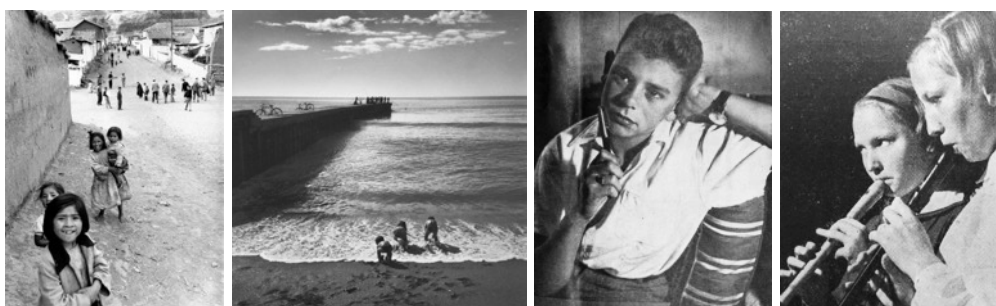
Si bien los autores que participaron de la exposición de 1959 -Colombo, Di Sandro, Friedman, Heinrich, Saderman y Senderowicz- podrían haber optado por exhibir en este panel conjunto alguno de los muchos retratos de estudio realizados con niños que se localizan en sus archivos personales²⁴⁵, en los seis casos las fotografías exhibidas

²⁴⁵ De hecho, Heinrich publicó en 1958 una nota sobre fotografiar niños en estudio en CFS. Ver Heinrich, A. (15 de julio de 1958). Niños en el estudio. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°828, pp. 18-19.

fueron tomadas en exteriores o en registros instantáneos de situaciones probablemente no escenificadas. En el caso de Colombo, su imagen cumple con todos los preceptos de la fotografía humanista. La foto con la que participó surgió de uno de sus viajes fotográficos por Cusco, en la que se observan cuatro niñas pequeñas que sonríen mirando a cámara. En los planos posteriores, detrás de ellas, vemos la fuga de una calle ancha de tierra con casas de adobe, techos de tejas y gente a lo lejos. Esta foto tiene el foco, literal y figuradamente, en la niña que se encuentra parada más lejos de la cámara. A pesar de su corta edad, ella sostiene otra chiquita en brazos; ambas están descalzas y sus ropas sucias y arrugadas. Sin embargo, la protagonista de una foto sonríe a cámara con mirada alegre mientras que los adultos, a lo lejos y fuera de foco, miran la escena con completa indiferencia.



Panel “tema con niños” para la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1959.



Fotografías de Eduardo Colombo, Annemarie Heinrich, George Friedman y Boleslaw Senderowicz.

La foto de Heinrich también es una toma instantánea con niños, pero su factura se diferencia de la toma de Colombo por varias cuestiones técnicas y compositivas. Para comenzar, la fotógrafa utilizó un formato medio, mientras que la foto de Cusco fue realizada en 35mm. Esta diferencia supone dos maneras sustancialmente distintas de trabajar en la fotografía de toma directa ya que, debido a su contextura más pequeña y liviana, las cámaras de 35mm posibilitan una aproximación más espontánea con menos

preparación que las cámaras formato medio. En estas últimas, aunque con variantes dependientes del modelo, el establecimiento del foco deseado conlleva, en general, una dedicación más minuciosa y más tiempo de preparación. Además, la película de formato medio posibilita sólo doce exposiciones en los casos de tomas de 6x6 centímetros, como esta foto de Heinrich mientras que, los rollos de 35mm ya permitían entonces tomar veinticuatro o treinta y seis fotos. Por estos motivos, las cámaras de 35mm fueron las elegidas por los fotógrafos de la fotografía humanista, ya que permitían más disparos con menos preparación y al ser más pequeñas posibilitaban un mayor acercamiento a las personas y las escenas. La contracara de estas ventajas radica en que, por lo general, las ópticas de formato medio poseen una mayor calidad, aunque la toma puede llevar más tiempo de preparación.

En el caso de la foto de Heinrich, titulada *Tres piojitos* y tomada en Mar del Plata en 1957, tres niños de espaldas agachados juegan en la orilla del mar con la espuma del agua. A lo lejos se ve el horizonte y por el lado izquierdo de la imagen entra hasta el centro de la foto una escollera a lo largo de la cual están estacionadas dos bicicletas y en su extremo, se recortan las siluetas de un grupo de pescadores. A diferencia de la foto de Colombo, la de Heinrich tiene foco en toda la imagen resaltando la textura de la arena y el mar junto a un registro de luces y sombras que agregan profundidad y dramatismo. Mientras que en la foto de ella todos los elementos que la componen parecen especialmente ubicados para la toma, la foto de él denota espontaneidad y dinamismo.

Diferentes son también las propuestas de Friedman y Senderowicz, con fotos de tomas cerradas que muestran personajes aislados de sus entornos. La foto de Friedman es un retrato de su hijo Alex sentado, apoyando su cabeza en una de sus manos y una lapicera en su rostro, con un gesto pensativo que mira hacia fuera de campo. No sabemos dónde está ni por qué ese gesto de sutil preocupación. La foto de Senderowicz nos aporta aún menos información, ya que se trata de dos niñas tocando flautas que también miran hacia fuera de la foto. Una particularidad de estas dos imágenes, como de muchas otras participantes en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez*, es que su exhibición aquí no fue inédita, sino que sus autores ya las habían hecho circular por otros ámbitos. Friedman había ilustrado con esta foto del hijo un artículo que publicó en *Correo*

Fotográfico Sudamericano en 1952²⁴⁶, mientras que Senderowicz ya había exhibido la misma foto en la exposición del grupo *Fórum* en la que participó en 1956. Nuevamente, se comprueba que los temas conjuntos abordados no suponían generar las fotos especialmente para cada oportunidad, sino que los integrantes del grupo buscaban imágenes que se adecuaban a la temática entre aquellas que ya habían generado años atrás.

Una dinámica similar ocurre con parte de las fotografías que *La Carpeta de los Diez* exhibió como grupo en la muestra de 1958 en el marco del *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía*. Como se especificó en páginas previas de esta misma tesis, en aquel año este conjunto de fotógrafos había realizado una exposición bajo el auspicio de la Dirección General de Relaciones Exteriores y Culto y de la Oficina de Información de los Estados Americanos, abordando “una notable exposición de fotografías sobre temas argentinos”.²⁴⁷ Si bien, y aparentemente, se trataron de dos exposiciones diferentes realizadas en el mismo año, observando con detenimiento las fotografías que registraron la participación de *La Carpeta* en el *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía* se puede comprobar que las fotos allí exhibidas también abarcaban principalmente temáticas relacionadas con el país, en su mayoría paisajes, tomas documentales de escenas con trabajadores rurales y diversos aspectos de Buenos Aires.

En esta selección de temas argentinos se incluyeron fotos ya expuestas previamente en el contexto del grupo junto con imágenes que habían circulado por otros espacios, pero también fotografías inéditas que, aparentemente, no habían sido mostradas antes. Tal es el caso de Heinrich, que volvió a exponer la fotografía *Debajo de la casa* participante del panel de fotografía subjetiva de 1956, como así también lo hicieron al menos Friedman, Klein y Saderman con fotos que habían formado parte de la anterior muestra de 1957.

La repetición de fotos no había sucedido en las exposiciones anteriores, lo cual permite pensar que mantener una participación original, organizada y constante se había vuelto difícil para muchos de sus integrantes. Pero además Heinrich exhibió, por ejemplo, un

²⁴⁶ Friedman, G. (15 de agosto de 1952). Conocer, pensar y crear. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°686, pp. 24-25.

²⁴⁷ S/a. (1° de noviembre de 1958). Los Diez por América. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 835, pp.16-17.

conjunto de fotos documentales significativamente diferentes a sus escenas de estudio de las muestras anteriores. Estas fotografías fueron tomadas en diferentes años y contextos, según consta en su cuaderno de anotaciones, en el cual fueron incluidas juntas en las mismas páginas con la observación de haber participado en la exposición de *La Carpeta* en la OEA en 1958 y en “Les Ambassadeurs”, en donde se realizó este congreso.

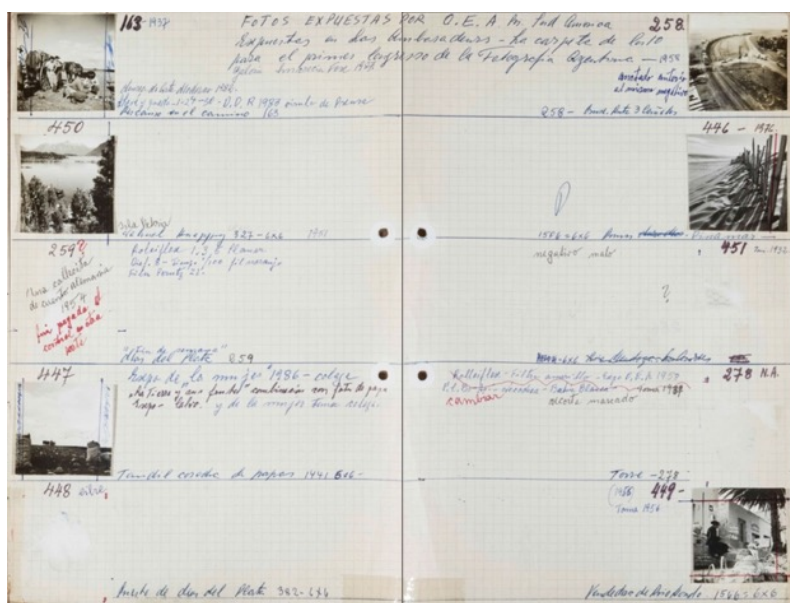


Fotografías de Heinrich tomadas en diferentes puntos del país participantes en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1958.

Entre las fotografías de Heinrich que pudieron ser reconocidas vemos algunas escenas de trabajadores y de paisajes de Argentina. En este conjunto conviven fotos tomadas en diferentes latitudes y momentos que reúnen desde un grupo de gauchos descansando con sus caballos junto a su carro en Mar Chiquita en 1937 y un grupo trabajadores portuarios de Mar del Plata en 1950; la Isla Victoria en el Nahuel Huapi fotografiada en 1951; una canastera trenzando mimbre en Río Hondo en 1956 y una escena lejana de la cosecha de papas en Tandil, entre otras que no ha sido posible precisar. Todas las fotos fueron tomadas en formato medio y mantienen cierta distancia y contemplación exterior sobre las escenas fotografiadas, sean tanto personas como paisajes. En estas imágenes no se ve a nadie mirando a cámara ni a la fotógrafa sumergida en las situaciones abordadas, como sí sucederá en las fotos que veremos de Eduardo Colombo a continuación.

Si bien podríamos pensar que Heinrich no realizaba comúnmente fotografías de toma directa en exteriores ya que su *métier* radicaba especialmente en los retratos y

producciones en estudio, observando sus cuadernos de anotaciones personales podemos notar que desde la década del treinta venía tomando fotos fuera de los estudios en diferentes contextos, principalmente en formato medio. La fotógrafa atesoró durante años estas imágenes tomadas desde lejos mientras paseaba y conocía otras regiones de su país adoptivo, para finalmente seleccionarlas y exhibirlas como un conjunto federal en las exposiciones de 1958 de *La Carpeta*. En efecto, muchas de las fotos que incluyó en dichas exposiciones fueron presentadas en el libro *Estrategias de la mirada, Annemarie Heinrich inédita* (2015) como fotografías que jamás habían sido mostradas por la autora, conformando una especie de “lado b” que ella había decidido no mostrar en vida. Sin embargo, no sólo fueron mostradas en estas exposiciones de *La Carpeta*, sino que en sus propios cuadernos constan de anotaciones que dan cuenta de otras circulaciones posteriores de dichas imágenes.



Carpeta de anotaciones personales de Annemarie Heinrich con páginas de fotografías exhibidas en *La Carpeta de los Diez* en la OEA en 1958 y en el *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía*.

El integrante del grupo que se dedicó especialmente a la fotografía documental fue Eduardo Colombo, quien participó de manera sostenida en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* a partir de 1956. Si bien se desempeñaba en diferentes áreas de la fotografía trabajando por encargo, una de sus actividades principales radicaba en el reportaje gráfico, especialmente para revistas como *Vea y Lea* y *O Cruzeiro Internacional*. Tanto para cumplir con los reportajes fotográficos que le eran encargados como por interés propio, Colombo realizaba regularmente viajes por diferentes provincias de Argentina y otros países cultivando una estética del reportaje

humanista. De hecho, Facio (1995, p.62) afirma que “el aporte humanista de Colombo lo señala como un pionero: crea la imagen buscada por los nuevos editores”. De esta manera, la metodología de trabajo para realizar fotografías de Colombo estaba caracterizada en sumergirse en nuevos espacios durante algunas semanas, recorriendo varias veces Perú, Brasil y especialmente Misiones y regiones de nuestro país atravesadas por el río Paraná. Con las imágenes obtenidas en estos viajes Colombo participó en las cuatro exposiciones de *La Carpeta de los Diez* en las que formó parte. Sus imágenes documentales se diferencian de las fotos de los demás miembros del grupo por ser instantáneas de escenas cotidianas y por la cercanía que mantiene con sus fotografiados, logrando imágenes muchos menos ceremoniosas y distantes que las fotos de Heinrich o Di Sandro en las cuales las situaciones registradas son abordadas generalmente desde lejos. De esta manera, Colombo es el representante del grupo más próximo a la propuesta humanista, lo cual queda evidenciado tanto en la forma de generar fotografías como en el tipo de contenido de sus imágenes, fuertemente preocupadas en general por representar personas llevando a cabo acciones y no posando especialmente para la cámara y por un alto grado de denuncia de las condiciones de vida desiguales que atraviesan a nuestro continente.

En la exposición de 1957 Colombo participó, por ejemplo, con una serie de fotos obtenidas en el noreste del país, probablemente en la provincia de Misiones. En ellas se pueden ver, tanto desde su exterior como desde su interior, casas humildes construidas con tablones de maderas junto con tomas de su paisaje circundante. Gracias a la secuencia de fotos elegidas por Colombo, podemos darnos una idea de las condiciones materiales de vida de la familia fotografiada, conformada en principio por una mujer y al menos dos niños. No podemos analizarlas como fotografías aisladas ya que en el reportaje fotográfico cada imagen habla de ella y de todas las demás, y por ello es importante observarlas considerando que han sido exhibidas en conjunto. Algunas de estas fotos están levemente movidas, pero en este tipo de imágenes esta es una característica y no un error, ya que lo importante aquí no es la precisión técnica sino el contenido de las fotos, la escena capturada. La textura de las fotos y el tipo de situaciones registradas rememoran directamente a las fotos de Walker Evans y de Dorothea Lange, realizadas para la *Farm Security Administration* en Estados Unidos durante la década del treinta, las cuales es sumamente probable que hayan sido conocidas por Colombo.



Fotografías de Colombo participantes en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1957.

En las exposiciones siguientes Colombo volvió a exponer reportajes fotográficos sobre temas específicos. En 1958 lo hizo con una serie de fotos en formato medio también sobre Misiones, pero con una estética más contemplativa, con encuadres minuciosamente organizados y el énfasis puesto más en la naturaleza que en el componente humano, el cual sin embargo siempre está presente. En 1959 exhibió un conjunto de fotos de diversas regiones, entre las que se distinguen algunas obtenidas en Montevideo como *Negrito*, ya nombrada. Éstas encarnan fuertes personajes y retoman la arista de reportero documental que registra, a través de una única imagen, los momentos que dan cuenta de acciones desplegadas.



Fotografías de Colombo tomadas en Misiones participantes en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de 1958.

No obstante, Colombo no era el único reportero gráfico o fotógrafo documental del grupo, ya que también se desempeñaban exclusivamente en este ámbito Juan Di Sandro, Pinéldes Fusco, Hans Mann e Ilse Mayer. Mientras que la participación de los últimos tres en *La Carpeta de los Diez* fue más breve, oscilando sólo entre los

primeros dos años de la agrupación y sin coincidir con Colombo, con Di Sandro compartieron las últimas cuatro exposiciones del grupo. Sin embargo, lo que diferencia a su tipo de fotos es un tratamiento más distante de las situaciones fotografiadas condensadas en una imagen única, al menos en el tipo de fotografías presentadas en las exposiciones de *La Carpeta*. Esta dinámica se llevó a cabo según un tipo de concepción de la fotografía documental anterior al reportaje humanista, que no aborda la idea de relato a través de una secuencia de fotos. Por ejemplo, la única foto participante en una exposición de *La Carpeta de los Diez* que fue posible identificar de Pinérides Fusco da cuenta del llanto de una mujer frente a un crucifijo, en el velatorio de Evita, en 1952. Nuevamente esta foto proviene del ámbito laboral del autor, quien cubrió fotográficamente dicho evento contratado por la Subsecretaría de Informaciones del gobierno. A pesar de que el velatorio se extendió durante varias jornadas y de la gran cantidad de fotos obtenidas durante aquellos días por Fusco, esta fotografía fue presentada de manera individual bajo el título de *Dolor*. Por otro lado, de Hans Mann sólo fueron posibles de localizar dos fotografías participantes en las exposiciones del grupo, ambas expuestas en la de 1954: la de manos ya citada y la foto de un hombre en Brasil que mira a cámara mientras cuenta dinero.²⁴⁸

Al igual que estas dos imágenes que documentan y condensan historias de diferentes latitudes y personajes en una sola fotografía, operan las fotos de Juan Di Sandro exhibidas en las muestras de *La Carpeta*. Para cuando este fotógrafo se sumó al grupo, a sus 56 años de edad, hacía cuarenta que años que se dedicaba exclusivamente al fotoperiodismo para el diario *La Nación*. Las fotos que incluyó en las cinco exposiciones en las que participó provienen, como en la mayoría de los demás casos ya nombrados, también de su ámbito laboral, ya que las fronteras entre los diferentes tipos de práctica fotográfica eran escurridizas y aparecían en constante fusión. A finales de la década del '50 el diario para el que trabajaba envió a Di Sandro de gira fotográfica por Europa y el fotógrafo fue a visitar su pueblo natal en Italia generando un reportaje fotográfico sobre Colli al Volturno²⁴⁹, que resultó en un conjunto de postales idílicas, una de las cuales expuso en la muestra de *La Carpeta de los Diez* de

²⁴⁸ Esta misma foto está publicada junto a otras de diferentes lugares y contextos en la sección de Brasil de su libro *Sudamérica* (1958).

²⁴⁹ Una crónica sobre el regreso a su pueblo natal acompañado de algunas de estas fotografías fue publicada en *Correo Fotográfico Sudamericano*. Ver Di Sandro, J. (1º octubre de 1958). 50 años después. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°833, pp.18-19.

1959. Todas estas fotografías, alejadas de la práctica humanista, operan dentro de lo que Rouillé (2017, p.272) denominó como fotografía-expresión, configurada por el proceso en el que tomar una fotografía consiste en designar y expresar en simultáneo, en actualizar un acontecimiento que no existe fuera de la imagen que lo expresa ya que la actualización es una creación: la imagen no reproduce el acontecimiento, ella lo expresa.



Fotografías de Pinéldes Fusco de la exposición de 1953, de Hans Mann de la exposición de 1954 y de Juan Di Sandro de la exposición de 1959.

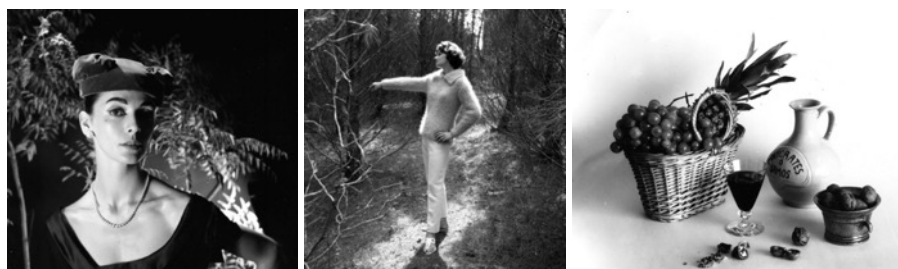
Las fotos de Di Sandro y de todos los fotógrafos que trabajaban con un sentido documental, de corte humanista o no, convivían en el contexto de *La Carpeta* junto con los retratos de estudio o con aquellas que desplegaban técnicas de manipulación. Justamente, en este equilibrio radica la innovación *La Carpeta*, que permitió pensar desde un mismo status a las fotografías pertenecientes a ámbitos profesionales, de diversas áreas y bajo diferentes concepciones. Podemos pensar a las exposiciones del grupo como un nuevo espacio discursivo (Krauss, 2002) ideado para reposicionar estas imágenes, expandiendo los propósitos y usos que les dieron su origen. A partir de su incorporación a estas instancias exhibitivas, cada fotógrafo aportó su perspectiva e intereses sobre las posibilidades del medio, otorgando así una renovada entidad a las fotos que se decidió incluir en aquellas operaciones culturales tal como se sostiene en las hipótesis que abonan esta tesis.

Como se ha demostrado y abordado a lo largo de este capítulo, las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* no se conformaron siguiendo una estética, tema o línea de trabajo en común, con excepción de los paneles grupales. Por el contrario, cada autor seleccionó según sus propios criterios las fotos que mostraría, presentándose material diverso tanto entre los diferentes fotógrafos que participaron en estas instancias año a año como al interior del conjunto exhibido por cada uno de ellos. Si bien algunos integrantes se inclinaron por un tipo específico de fotos, como fue el caso de Colombo

y sus reportajes humanistas o Friedman con imágenes pertenecientes a sus fotonovelas, en muchos otros podemos encontrar a lo largo de las exposiciones una participación ecléctica, con desnudos, retratos de estudio, fotos documentales realizadas en exteriores e incluso en algunos casos fotos realizadas para publicidades, como algunas de las exhibidas por Senderowicz en la última exposición del grupo. A pesar de sus diversos orígenes, lo distintivo de estas imágenes radicaba, especialmente, en que sus autores las habían seleccionado para formar parte de cada una de las muestras, resignificándose dentro del sistema discursivo de la exposición. Esta pluralidad constituye así un rasgo de la fotografía moderna que, en el contexto argentino, fue acentuado.



Conjunto de fotografías exhibidas por Boleslaw Senderowicz en la muestra de 1959, todas provenientes de diversos trabajos para moda y publicidad.



La fotografía moderna estetizó el entorno social en la medida en que cambió la percepción del mundo proponiendo un redimensionamiento de la vida cotidiana. Allí radica justamente su misión rupturista, ya que, como afirmara Benjamin ([1934], 2001,) “renovar desde dentro (...) el mundo tal como es, es una de sus funciones políticas” (p.304). En Latinoamérica, y en Argentina también, la modernidad fotográfica no operó mediante una homogeneización de estéticas o de recursos, sino que se caracterizó por la tensión que produjo una serie de intervenciones críticas,

históricas y estéticas como *La Carpeta de los Diez*, que operó como un espacio cultural en contrapunto con otras instituciones, aunque aún mostrando las mismas imágenes – porque las fotos que se exhibieron en sus muestras eran también mostradas en los fotoclubes, como se verá más adelante—. Esto nos permite pensar, en consonancia con lo propuesto por Gabara (2018) para la fotografía latinoamericana, que la fotografía argentina, con sus propias dinámicas singulares, bifurca las historias y teorías hegemónicas de la fotografía que aún privilegian las cronologías de Europa y Estados Unidos ofreciendo una visión distinta del poder y de las promesas de fenómenos globales, como las vanguardias y la modernidad.

Los fotógrafos de *La Carpeta* debieron desarrollar estrategias que les permitieron probar nuevas opciones para sus imágenes y, al mismo tiempo, contar con un espacio de intercambio profesional entre pares, sin interrumpir su participación en instituciones con un tipo de funcionamiento más clásico, como los fotoclubes y las asociaciones profesionales, ni dejar de realizar sus fotografías comerciales, con búsquedas estéticas tal vez menos desafiantes. El retrato de estudio de una niña, un tren atravesando el campo o la fuga de unas anchas escalinatas a contraluz pueden parecer fotos con resoluciones contradictorias, pero la modernidad encontró su manera de operar aquí mediante una oscilación (González Flores, 2015) que permitió combinar, a veces, algunas estrategias y, en otras, las opuestas. Así, lo internacional se adaptó a lo local y la vanguardia, asociada con la urbe, se conjugaba en las muestras con lo tradicional del campo.



Fotografía de Saderman de la exposición de 1954 y de Friedman de las exposiciones de 1958 y 1959.

Por todo ello, el aporte de *La Carpeta de los Diez* a la construcción de modernidad fotográfica se debió, no sólo a la experimentación técnica y temática presente en sus fotos, sino también al gesto de haber organizado exposiciones configuradas en tanto operaciones culturales. Estos nuevos espacios, que operaron bajo sus propias lógicas,

les permitió reinsertar imágenes provenientes de diversos contextos, tanto de sus ámbitos laborales como también fotos guardadas desde hacía casi veinte años en sus archivos personales. Así, podemos caracterizar, entonces, la innovación del grupo y en términos de de Certeau (1999), en el hecho de permitirse mirar de otras formas sus propias fotos, poniendo en práctica una nueva construcción epistemológica del *ver* fotografías (Crimp, 1997) fuera a través de sus ejercicios grupales primero y de representarlas en sus exposiciones, después. Sus imágenes ya no pertenecerían a sus creaciones profesionales o a fotos para ser expuestas en salones de fotoclubes, aunque aún tampoco estarían consideradas obras del circuito de las artes visuales. La táctica cultural de las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* consistió en crear una nueva instancia de representación, en el plano de lo social, para sus fotos que colaboró en el afianzamiento de una particular modernidad fotográfica local en la que podían convivir los diversos tipos de fotografías aquí presentados.

CAPÍTULO 6: *La Carpeta de los Diez* en el contexto latinoamericano y argentino de la red de instituciones fotográficas y revistas especializadas

Una de las hipótesis que esta tesis sostiene radica en afirmar que durante la década del cincuenta **el medio fotográfico latinoamericano en general, y el argentino en particular, se caracterizaron por tener dinámicas propias y singulares**, formas y espacios de pertenencia que lo diferenciaron de diversas maneras. A partir de lo ya analizado a lo largo de esta tesis, y tanto desde lo que ocurría por entonces en la hegemónica fotografía europea y norteamericana, como así también en las artes visuales a nivel local, considero que el medio fotográfico argentino estuvo determinado por una compleja trama cultural, tejida por instituciones fotográficas propias, revistas especializadas, grupos de trabajo y eventos exhibitivos y sociales, signada por la participación cruzada de fotógrafos y de especialistas.

Uno de los propósitos que esta tesis se ha trazado radica en confrontar el conjunto de acciones que comprendió *La Carpeta de los Diez* con el quehacer de diversas asociaciones y fotoclubes existentes por entonces en Argentina, con el objetivo de identificar cómo funcionaban estas entidades y por qué los fotógrafos tomados aquí en cuenta crearon su propia agrupación con un funcionamiento diferenciado. Si bien los fotoclubes locales permitían la participación de todo tipo de fotógrafos, existía cierta tensión entre los aficionados y los profesionales. Mientras que la rama aficionada se había apropiado del epíteto de “fotografía artística”, la producción de los fotógrafos profesionales no era suficientemente reconocida en los certámenes internos – caracterizados por una fuerte lógica competitiva cimentada en el dispositivo normalizado de los salones– por considerársela comercial. Sin embargo, los integrantes de *La Carpeta de los Diez* articularon su adscripción al grupo con la participación en fotoclubes y otras instituciones fotográficas existentes contemporáneamente, como se verá a partir de la identificación de imágenes partícipes de las circulaciones internas o externas del grupo que también integraron salones y en exposiciones de fotoclubes, e instituciones fotográficas similares, tanto a nivel local como internacional. En efecto, esta tesis sostiene que *La Carpeta* no buscó generar una ruptura con la lógica fotoclubística y salonística de entonces, sino crear un nuevo espacio de pertenencia e intercambio para fotógrafos exclusivamente profesionales, con búsquedas fotográficas más allá de lo laboral. La conformación del grupo no surgió como una propuesta contestataria a los espacios de sociabilización de su época,

sino como una formación complementaria a sus dinámicas exploratorias en donde las imágenes gozaban de la misma jerarquía, alejándose de competencias o categorías preexistentes. En este sentido, una de las hipótesis que guía este capítulo es que ***La Carpeta de los Diez* se conformó como un ámbito para la crítica mutua entre fotógrafos profesionales, que, si bien se diferenció de los fotoclubes en muchos aspectos, funcionó en articulación con instituciones y espacios de sociabilización de su época.** El grupo se conformó como un espacio de pertenencia, específicamente de fotógrafos profesionales con la finalidad de contar no sólo con una instancia para exhibir imágenes de una manera no competitiva –sin las tajantes categorías jerárquicas fotoclubísticas–, sino también para organizar sus propios espacios de exhibición y con el fin de generar igualdad de condiciones de representación y de recepción para con sus fotografías, mayoritariamente originadas en la práctica profesional y en exploraciones personales.

Asimismo, retomando los contactos culturales internacionales y las colaboraciones regionales, la presente tesis sostiene que **los fotógrafos, los grupos y las instituciones involucradas en el período analizado mantuvieron estrechos y productivos vínculos a través de diversos medios como revistas, exposiciones, correspondencias y viajes**, entre otros. De este conjunto, **sobresalen las revistas, que actuaron como agentes centrales y como soporte privilegiado para ese intercambio, a través de la reproducción y circulación de imágenes e ideas, funcionando como puentes para la información y para debates en torno de las diversas maneras de comprender lo fotográfico durante la década del cincuenta.** Este capítulo analiza las numerosas colaboraciones y participaciones de *La Carpeta de los Diez* y algunos de sus integrantes en las principales revistas fotográficas de la región, a partir de las cuales es posible construir una serie de intercambios y nexos tanto dentro de Argentina, como con otros grupos fotográficos independientes e instituciones de Latinoamérica, en especial de Brasil y México.

6.1. Instituciones fotográficas argentinas y su relación con *La Carpeta de los Diez* y sus miembros

Las carreras artísticas de los fotógrafos que formaron parte de *La Carpeta de los Diez* surgieron y comenzaron a desarrollarse en el fervor del panorama fotográfico porteño en las dos décadas previas al surgimiento de esta iniciativa. Tomando en consideración

la trayectoria de sus miembros al momento de la creación del grupo, este apartado presenta y analiza la relación de ciertos integrantes con las instituciones fotográficas de entonces. Asimismo, se profundiza en cómo durante la década analizada, las imágenes que formaron parte de alguna de las actividades de *La Carpeta* circularon también por otros ámbitos locales e internacionales, como salones y exposiciones.

Para cuando *La Carpeta de los Diez* entró en funcionamiento existían en Argentina una serie de instituciones y agentes de legitimación con intereses y alcances variados, que se habían consolidado paralelamente a la expansión de la fotografía en la cultura de masas (Guerra, 2015). Dichas instituciones y agentes pueden dividirse entre espacios enfocados en cuestiones técnicas y compositivas que reunían tanto a fotógrafos profesionales como aficionados, como los fotoclubes, diferenciados de entidades de sociabilidad y las organizaciones exclusivas para quienes trabajaban como fotógrafos, como las asociaciones de profesionales, junto con los medios gráficos especializados, exposiciones y grupos independientes de aquellos fotoclubes y organizaciones profesionales, todo lo cual da cuenta de lo amplio que era el panorama fotográfico del momento.

Debe considerarse que, a partir de los años treinta, Argentina se vio atravesada por el auge del fotoclubismo mediante la conformación de una red nacional de entidades fotográficas, en consonancia con lo que sucedía en otras partes del mundo. En noviembre de 1936 se fundó el Foto Club Argentino (FCA), el primero que se creó en la ciudad de Buenos Aires y uno de los primeros de América Latina.²⁵⁰ Para González (2011, p.49) esta institución se constituyó como una prolongación de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados debido a sus vinculaciones con el poder y sus estatutos elitistas, junto con la continuidad del nacionalismo folclorista presente en la

²⁵⁰ En 1901 se había creado el Foto Club de Montevideo y en 1910 el Photo Club do Río de Janeiro, aunque ambas entidades corresponderían a instituciones con una lógica diferente. Según diversas fuentes consultadas el Foto Club de Rosario fue fundado en 1934, lo cual indicaría que sería el primero de América Latina, seguido por el Foto Club Argentino. No obstante, esta afirmación está aún pendiente de un estudio más detallado. Navarrete (2018, p. 22) presenta la siguiente cronología para el resto de los principales fotoclubes del subcontinente: el Club Fotográfico de Chile, luego Foto-Cine Club de Chile, fundado en 1937; el Foto Clube Bandeirante en Brasil y el Club Fotográfico de Cuba en 1939; el Club Fotográfico Uruguayo en 1940; y el Club Fotográfico de México en 1949.

producción de sus imágenes.²⁵¹ Una de las características principales del FCA fue que albergó tanto a fotógrafos profesionales como así también, y tal vez principalmente, a aficionados con intereses culturales y artísticos, preocupados principalmente por obtener formación técnica.

En contraposición a este, y como un espacio específico para fotógrafos profesionales, es decir, quienes trabajaban y obtenían sus ingresos a través de su labor como fotógrafos, se fundó en 1938 la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos (AFPE) por iniciativa del fotógrafo Luis D'Amico.²⁵² En una nota publicada en el periódico *El Pueblo* con motivo de su fundación se especificaba que esta entidad se instituyó para

“fomentar el espíritu de unión entre los profesionales del ramo, velar por sus intereses y desarrollar intensas campañas de propaganda colectiva. Además organizará conferencias, concursos y exposiciones e instalará un laboratorio experimental, una galería modelo y una biblioteca fotográfica”²⁵³

Dos años después de su fundación se creó el Centro de Formación Superior de Fotografía Profesional. De AFPE formaron parte los principales fotógrafos profesionales del período analizado, con una participación destacada de los miembros de *La Carpeta de los Diez* Anatole Saderman y Annemarie Heinrich, quienes también eran activos miembros del FCA. Algunos años más tarde se fundaría otra asociación profesional, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) en 1942, en la cual tendrían una actuación destacada otros miembros de nuestro grupo, los fotorreporteros Juan Di Sandro y Pinérides Fusco.

Una de las entidades más destacadas durante los años posteriores sería el Foto Club Buenos Aires (FCBA), el cual se conformó en 1945 como una fractura del FCA. Para Facio (1995, p.45) la organización del nuevo FCBA era más ágil y democrática “sin resabios racistas o diferencias de clases sociales. Había terminado la Segunda Guerra Mundial y con ella las disputas en pro o contra de los aliados”. Si bien no hay muchos relatos o referencias que den cuenta sobre las razones de esta escisión y sus cuestiones

²⁵¹ Asimismo, Magalhães y Fonseca Peregrino (2012) desarrollan una investigación sobre la Sociedad Fluminense de Fotografía abordada como un espacio fotoclubístico y Grecco (2015) establece una idea similar entre la Sociedade Paulista de Photographia y el Foto Cine Clube Bandeirante. Para un estudio puntual sobre la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados ver TELL, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita.

²⁵² A partir de 1975 esta agrupación cambia su nombre y pasa a denominarse Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Argentina, activa hasta la actualidad. Su sitio web, consultado en septiembre de 2019, es <https://afpracultura.wixsite.com/afpra>.

²⁵³ S/a. (13 de diciembre de 1938). Se constituyó la Sociedad de Fotógrafos Profesionales. *El Pueblo*.

ideológicas, el sesgo democrático suele encontrarse como principal argumento para la fractura. De esto también dio cuenta Anatole Saderman, quien fuera socio fundador del nuevo fotoclub, al afirmar en una entrevista varias décadas después que “se intentó conformar una nueva entidad fotográfica con otra dinámica, otra filosofía, tal vez un poco más democrática”.²⁵⁴ Según los diversos relatos consultados, el nuevo fotoclub propuso temas más atractivos, jurados actualizados y una búsqueda estética más afín a la época. Con el tiempo, se volvería la organización más prestigiosa del país y la más conocida en el extranjero gracias a la asidua presencia de sus afiliados en los salones internacionales del mundo como así también a través de la organización de salones internacionales en Buenos Aires. Tanto Saderman como Heinrich, Senderowicz y otros fotógrafos participantes de *La Carpeta de los Diez* tuvieron una participación constante en el FCBA e ininterrumpida hasta, al menos, la década del '70.

En los años siguientes, el fenómeno fotoclubista se expandiría a todas las ciudades del país. Por ejemplo, en 1940 se fundó el Foto Club de Paraná y en 1947 Foto Club Juárez, aunque la lista es mucho más larga y estos son sólo algunos representantes de los cuales se pudo especificar su fecha exacta de creación. Y, con el objetivo de nuclear todos los fotoclubes existentes, en 1948 y durante el Primer Congreso Nacional de Fotografía, realizado en Santa Fe, se creó la Federación Argentina de Fotografía (FAF), organismo que continúa su labor hasta la actualidad como una asociación civil sin fines de lucro que “agrupa a Foto Clubes, Foto Grupos y entidades afines de todo el país que se afilien a la misma con el objetivo de promover, fomentar, difundir y elevar el prestigio de la actividad fotográfica”.²⁵⁵

La dinámica fotoclubista siguió expandiéndose durante la década del '50, dando lugar a la creación de espacios que adquirieron gran renombre en su momento, como el Foto Club de Avellaneda fundado en 1956 y cuyo máximo exponente sería Pedro Otero (González, 2011, p.77). Las revistas fotográficas de la época, como *Correo Fotográfico Sudamericano* y *Fotocámara*, dedicaban páginas y secciones específicas para difundir las actividades, concursos, salones y exposiciones de los diversos fotoclubes existentes en el país y en el extranjero, ya que el intercambio entre estas

²⁵⁴ Saderman también especifica en esta entrevista que el acta constitutiva del FCBA estuvo además firmada por “Chiarini, Butty, Porcallas, Svibel, Picor, Pardo Leiguarda, Flacavento, Caldarella y otros tantos”. En Gómez, J. (diciembre de 1993). Anatole Saderman en Homenaje a los Grandes. Suplemento especial de revista *Cuarto Oscuro*. N°437, p.14. Buenos Aires: Foto Club Buenos Aires.

²⁵⁵ Según especifica la página web de la FAF <https://faf-fotografia.org/>

instituciones era uno de sus ejes neurálgicos. A partir de las publicaciones y boletines que se localizan en la Biblioteca de la Federación Argentina de Fotografía (FAF) es posible afirmar que la red de fotoclubes gestada entre los años '30 y '60 fue muy extensa y abarcó el establecimiento de fotoclubes, clubes fotográficos, círculos fotográficos y peñas fotográficas, entre otras denominaciones, en casi todas las ciudades y pueblos del país como así también en las grandes fábricas, los clubes de barrio, los sindicatos y otras instituciones de reunión social.²⁵⁶

Ahora bien, ¿por qué surgían fotoclubes masivamente durante estas décadas y cómo era el funcionamiento de estas entidades? Grecco (2011, p.307) afirma que los fotoclubes se formaron como espacios herederos de las sociedades pictorialistas del siglo XIX, en reacción a la masificación de la producción fotográfica. De esta manera, continuaron como espacios conservadores, mentores mayoritariamente de una fotografía académica y ajenos a las experimentaciones e innovaciones por las cuales pasaría la fotografía durante, por ejemplo, los movimientos de vanguardia en Europa. El fotoclubismo del siglo XX se conformó como un fenómeno de grandes centros urbanos que se extendió por las grandes capitales del mundo, dando cobijo tanto a fotógrafos profesionales como a aficionados. Diversos autores (Costa y Rodrigues da Silva, 2004; Navarrete, 2018) coinciden en afirmar que la característica principal de éstos últimos era ser, en general, profesionales liberales con una situación financiera privilegiada que les permitiese dedicarse a la fotografía en su tiempo libre, es decir, componentes de una creciente clase media urbana. Para Navarrete (2018, p.23) el hecho de que su membresía esté compuesta en su mayoría por personas procedentes de los estratos sociales medios para quienes la fotografía era una actividad secundaria “refuerza en el imaginario cultural la comprensión de ésta como un arte menor, accesorio, que no forma parte del respetable grupo de las bellas artes”.

Desde sus comienzos estas entidades organizaron su funcionamiento principalmente en torno a la formación y perfeccionamiento de sus miembros, desarrollando diferentes tipos de actividades que contemplaban los diversos niveles de experiencia. Para quienes quisieran iniciarse en la fotografía o adquirir nuevas herramientas los fotoclubes ofrecían cursos de estética y de técnicas fotográficas, así como seminarios

²⁵⁶ El estudio sobre dicha red se presenta como un área vacante que aún aguarda por ser abordado, sin encontrarse actualmente sistematizadas sus historias, surgimientos, modos de funcionamiento o conexiones.

y, principalmente, evaluaciones internas de la producción de sus miembros. Asimismo, organizaban excursiones fotográficas, concursos internos con temas elegidos, exposiciones e intercambios con fotoclubes nacionales e internacionales. Navarrete (2018, pp. 227-228) realiza una descripción de los mecanismos de funcionamiento de los fotoclubes en general, con especial atención al Foto Cine Club Bandeirante y que permite hacerse extensivo a los casos argentinos, basados en un sistema de categorías o jerarquías artísticas para sus miembros, denominadas por el Bandeirante y otros fotoclubes *novísimos, juniors y seniors*. Para ascender de una a otra categoría, estos miembros debían acumular puntos a través de los “concursos”, eventos competitivos sistemáticos usualmente temáticos, mensuales, anuales o regulados mediante categorías o características específicas. Otra de las tareas a la que muchos fotoclubes se encomendaron fue la publicación de diversos tipos de boletines, revistas y catálogos de exposiciones, entre los cuales la publicación del FCCB es uno de los máximos referentes a nivel regional.

Por otra parte, el salón era el evento expositivo más importante que cada fotoclub realizaba, generalmente organizados en categorías según tipos de fotografías, como retrato o paisaje, entre otras. En cada una de ellas se otorgaban premios, mientras que a toda fotografía aceptada en el salón se le concedía una oblea que certificaba su participación en el evento. La misma fotografía podía ser enviada a diferentes salones del mundo, los cuales generalmente aceptaban fotos de los miembros de su fotoclub como así también envíos de fotoclubes de diferentes países. A partir de esta participación recurrente se acuñó la expresión “fotografía de salón”, utilizada para referirse a aquella fotografía individual que reunía ciertas características que la hacían proclive a alcanzar una buena puntuación en el sistema de competencias. Esta expresión llegó a tener un significado ambiguo, porque según cómo fuese utilizada podía servir tanto para aludir a una fotografía meritoria como a una complaciente, apegada a fórmulas comprobadas (Navarrete, 2018, p. 228). Sobre esto mismo se refirió Otto Steinert en su texto “A propósito de los salones”, ya nombrado previamente, en donde además de describir el funcionamiento de este mecanismo normalizado, que debía funcionar en todo el mundo exactamente igual para poder formar parte del sistema de salones, especifica sus consecuencias:

“Cuando una foto haya reunido cierta cantidad de estas estampillas, no hay jurado en el mundo *que se atreva a rechazar* la obra. Se la admira como una reliquia y las revistas

especializadas la publican a toda página, como un ejemplo del gusto promedio de la fotografía internacional” (Otto Steinert, 1957)²⁵⁷

El fenómeno de los fotoclubes fue muy importante a nivel mundial, pero en especial a nivel latinoamericano ya que, debido a la inexistencia por entonces de espacios oficiales de aprendizaje, se conformaron como instancias clave de formación, intercambio y legitimación a partir de sus diversas actividades –concentradas en salones, premios, dictado de cursos, galerías fotográficas y bibliotecas especializadas– que solventaron el vacío institucional y la falta de profesionalización en la que se encontraba la práctica fotográfica²⁵⁸ (Facio, 1995; Costa y Rodrigues da Silva, 2004; González, 201; Navarrete, 2018, entre otros). Como entidades autogestionadas respondieron, y de algún modo suplieron, dicho vacío institucional estimulando, junto con la edición de revistas especializadas como *Correo Fotográfico Sudamericano* o *Fotocámara*, la difusión de herramientas técnicas y estéticas para el desenvolvimiento del medio, tanto a nivel profesional como amateur. Sin embargo, los mismos autores remarcan que el aspecto negativo fue, a la larga, su enquistamiento en un tipo de estética divorciada de las problemáticas reales y alejada de las discusiones sobre el medio, anteriormente nombradas, que se daban en el resto del mundo. Aparentemente, los fotoclubes no participaron de las discusiones y transformaciones estéticas que tuvieron lugar fuera de sus normas y continuaron practicando lo que durante mucho tiempo siguió siendo para ellos la expresión artística de la fotografía, es decir, el culto a una estética académica que sobreestimó la técnica en el trabajo fotográfico y que “propiciaba la conservación de los cánones pictorialistas sin integrar los desarrollos vanguardistas que se estaban produciendo en ese mismo momento en la fotografía moderna argentina” (González, 2018, p.35).

Para González, la orientación estética del fotoclub proponía revitalizar los géneros ya clásicos del retrato y el paisaje bajo una narrativa folclórica ingenua y sentimentalista

²⁵⁷ Steinert, O. (mayo-junio de 1957). A propósito de los salones. *Revista Fotocámara*, N°108, pp. 56, 57, 86 y 88.

²⁵⁸ En determinados casos, los fotoclubes se constituyeron como una prolongación de las Sociedades Fotográficas de finales de siglo XIX, como afirma González (2011, p.49) para el caso del Foco Club Argentino que podría considerarse heredero de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados debido a sus vinculaciones con el poder y sus estatutos elitistas, junto con la continuidad del nacionalismo folclorista presente en la producción de sus imágenes.

para asumir la especificidad del lenguaje fotográfico que el dogma pictorialista rechazaba, en lo que la autora denominó como “pretensiones artísticas de la ascendencia postpictorialistas” (González, 2011, p.49). Dicha orientación se transformaría en imágenes cada vez más anacrónicas e ingenuas, que hasta la actualidad se reconoce bajo la categoría de “estética fotoclubista” en una belleza tradicional que aún perdura en la cultura de masas como pauta de consumo. En este contexto toma relevancia que el concepto más emblemático que el ambiente aficionado de los fotoclubes locales se había apropiado haya sido el de “arte fotográfico” y sus derivados, como los de “fotógrafo artista” y “fotografía artística”, en contraposición, principalmente, con la fotografía comercial. Los aficionados no aspiraban a comercializar sus fotos ni tomaban a la fotografía como un trabajo, sus imágenes sólo tenían lugar en el circuito competitivo de los salones y premios nacionales e internacionales, pero se encontraban, a su vez, completamente escindidos del mundo de las artes visuales.

Como señala la misma autora, González (2011, p.7), la revolución fotográfica que había tenido lugar en Alemania en las décadas del veinte y treinta no generó un eco consistente en Argentina en aquel momento, ni fue retomada de manera plena en las décadas posteriores, ya que en nuestro país siguieron dominando por largo tiempo los géneros tradicionales del retrato, el paisaje y el fotorreportaje. Si bien surgieron fotógrafos que de manera individual intentaron desarrollar iniciativas acordes a los aires renovadores que circularon por el ámbito fotográfico, como la exposición realizada por Coppola y Stern en *Sur* en 1935 y *La Carpeta de los Diez*, en los concursos de las instituciones locales continuaba primando un espíritu más conservador. Un ejemplo concreto de ello fue el Gran Premio de Honor Cóndor otorgado por la Federación Argentina de Fotografía instituido en 1959 como el “galardón mayor de la fotografía argentina” (Facio, 1995, p.45). En su primera edición, ya pisando la década del '60, se le otorgó el máximo reconocimiento a una escena rural pictorialista de Jorge Picot²⁵⁹ con menciones a Annemarie Heinrich y Pedro Otero. A su vez, este último recibiría el codiciado galardón en 1961, con *Mamae*, la escena de una madre con su hijo bajo un ya anacrónico filtro *flou* con textura. Sin embargo, como

²⁵⁹ Jorge S. Picot, ingeniero de profesión, fue fundador y presidente del Foto Club Buenos Aires entre 1955 y 1959. Facio (2005, p.157) afirma que “su prestigio como fotoaficionado fue enorme por la limpieza de su técnica y la elegancia con que trató temas de la ciudad y el campo”.

se especificó previamente, los Cóndores de la FAF incluyeron otro tipo de técnicas y estéticas fotográficas muy poco tiempo después, a partir de 1962.



Gobelino de otoño de Jorge Picot y *Mamae* de Pedro Otero, ganadoras Premio de Honor Cóndor otorgado por la Federación Argentina de Fotografía en 1959 y 1961 respectivamente.

A pesar de las comprobadas trayectorias de los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez*, de sus destacadas participaciones en salones nacionales e internacionales y del renombre alcanzado por todos ellos, ningún miembro del grupo recibió nunca el Premio de Honor Cóndor de la FAF. En relación con ello, Facio (2005) afirma que dentro del espacio de los fotoclubes existía cierta división entre los fotógrafos profesionales que participaban allí y quienes eran exclusivamente aficionados, aunque no existiese ninguna diferenciación técnica entre unos y otros. Para la autora “los aficionados de los diversos fotoclubes de todo el país se sentían los representantes exclusivos del *arte fotográfico*” (Facio, 2005, p.154) y no estaban dispuestos a compartir el epíteto de fotógrafos artistas con quienes vivían de la práctica profesional del medio. En el caso de Heinrich, aunque ella fue ganadora durante diez años consecutivos del Ranking Extranjero del FCBA entre otros múltiples méritos, sus fotos no eran valoradas porque su obra era considerada comercial.²⁶⁰

Como fue nombrado anteriormente, las investigaciones y los relatos relacionados al período abordado y sobre fotoclubes en particular son considerablemente escasos, por lo cual es difícil contrastar las afirmaciones de Facio. Además, las biografías de todos los fotógrafos miembros de *La Carpeta* confirman que siendo fotógrafos profesionales eran entusiastas participantes del FCA primero y el FCBA después y en ninguna de las entrevistas que dieron en vida enunciaron esta situación de desventaja en aquellas instituciones. Sin embargo, sí es un hecho que no obtuvieron aquellos reconocimientos

²⁶⁰ De hecho, el único reconocimiento que obtuvo por parte de la FAF fue haber sido declarada recién en 2001 Miembro de Honor.

y todos los dirigentes de los principales fotoclubes fueron siempre, especialmente, aficionados. En este sentido, creemos que la hipótesis de Facio constituye uno de los motivos del surgimiento de un emprendimiento como *La Carpeta de los Diez*, compuesto especialmente por fotógrafos profesionales con voluntad artística, la cual no podía ser encauzada en el ámbito de los clubes fotográficos dirigidos por aficionados. Esta voluntad no radicaba en el tipo de fotos que producían, que técnicamente era similares entre aficionados con un alto perfeccionamiento y profesionales, sino en la intención que pretendían otorgar a sus fotografías y a sus nexos con otros espacios y actores fotográficos de la época, tal como se anticipa en páginas previas de esta misma tesis.

En efecto, prácticamente todos los fotógrafos que transitaron por *La Carpeta de los Diez* participaron en, al menos, un salón de el Foto Club Argentino (FCA) o en el Foto Club Buenos Aires (FCBA). De ambos formaron parte desde sus comienzos: Saderman y Heinrich, quienes participaron activamente en las diferentes instancias organizadas por dichas instituciones, tanto como expositores como desempeñando el rol de jurados, como lo hicieron con frecuencia otros fotógrafos miembros del grupo. A partir del relevamiento realizado es posible afirmar que en los salones del FCA y del FCBA consultados, entre 1937 y 1960 participaron prácticamente todos los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez*.²⁶¹ Durante los primeros nueve salones anuales del FCA, hasta la creación del FCBA en 1945, Di Sandro, Saderman, Vallmitjana, Heinrich, Mann y Colombo mostraron regularmente sus trabajos. Puntualmente en el *I Salón Anual* del FCA, realizado en 1937 en Amigos del Arte, participaron Di Sandro con siete fotografías, Saderman con ocho y Vallmitjana con una imagen. En el siguiente *II Salón Anual* volvieron a participar los tres fotógrafos exhibiendo entre cinco y ocho fotografías cada uno y se sumaron Heinrich con tres imágenes y Mann con cinco. En el *III Salón Anual* de 1939 participaron nuevamente Saderman, Heinrich, Di Sandro y Mann, con el agregado de Colombo, quien a partir de entonces mantuvo una participación constante en los diversos salones de aquella institución.

Durante la década siguiente, el Foto Club Argentino continuó siendo un espacio de intercambio para los futuros miembros de *La Carpeta*, aunque con una menor

²⁶¹ Para la presente investigación se pudieron localizar y relevar en diferentes colecciones los catálogos de los salones del FCA de 1937 a 1941, 1945, 1949 y 1951; y del FCBA de 1945 a 1960 con excepción del '48, '51, '56 y '57.

afluencia en su participación. En el *IX Salón Anual de Arte Fotográfico Internacional* de 1945, realizado en la reciente Galería Peuser, encontramos que sólo participaron Di Sandro y Colombo mientras que en la edición de 1949 se sumó Schiffer, recién llegado al país y, en la de 1951, Malandrino.

Sin dudas, el declive en la participación en los salones del FCA a partir de 1945 se debe a la fundación aquel mismo año del Foto Club Buenos Aires, aunque el paso de una institución a otra no fue instantáneo para todos los fotógrafos miembros de *La Carpeta*. En sus primeros dos salones organizados por la nueva institución sólo participaron Heinrich y Saderman, éste último oficiando como jurado. La participación de ambos fotógrafos como jurados y expositores se mantuvo con una frecuencia alternada durante todas las ediciones siguientes, al menos hasta 1960. Además de los casos ya nombrados, en los salones del FCBA podemos agregar en diversos años las intervenciones de Klein (1947), Jacoby (1953) y Senderowicz (1953, 1955 y 1960). Los únicos fotógrafos que formaron parte del grupo y no participaron, hasta donde haya registro, en ninguna instancia de exhibición de los dos fotoclubes principales de Buenos Aires fueron Pinéldes Fusco, quien sí era miembro de ARGRA, George Friedman e Ilse Mayer.



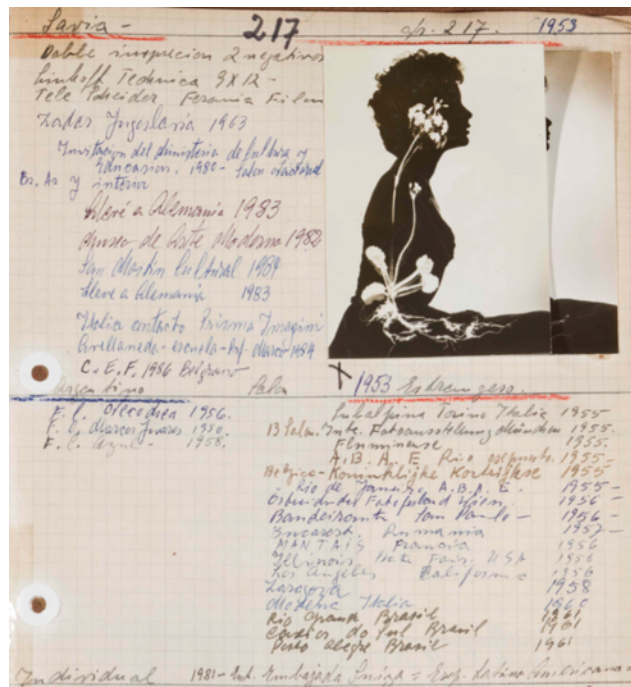
Catálogos del *V Salón Anual* del FCA (1941), *XV Salón Anual Internacional de Arte Fotográfico* del FCA (1951), *V Salón Internacional de Arte Fotográfico* del FCBA (1949) y del *X Salón Internacional de Arte Fotográfico* del FCBA (1954).

Una de las afirmaciones que usualmente es enunciada en relación al por qué del surgimiento de un emprendimiento como *La Carpeta de los Diez* subraya la necesidad de crear un espacio de innovación fotográfica, por fuera de la lógica de los fotoclubes y la estética pictorialista que los caracterizaba. Sin embargo, como se vio hasta aquí, los fotógrafos que pasaron por *La Carpeta* eran ellos mismos miembros de dichos espacios tradicionales. Como afirma González (2017, p.35) su trascendencia radica en haber despertado las inquietudes modernas desde el interior de este ambiente

conservador. La autora afirma que a diferencia de Horacio Coppola, quien antes de viajar a Europa no había tenido ningún contacto con el ambiente de la fotografía local y cuya labor fotográfica parecía pasar desapercibida para las principales instituciones fotográficas de aquellos años, el “despegue del letargo de la fotografía argentina” sucedió a partir de fotógrafos que ya se encontraban al interior mismo de este ambiente, producto de “la paciente acumulación de fricciones entre tradición y modernidad provocadas por las obras, las palabras y las acciones” del pequeño grupo de fotógrafos que conformaron *La Carpeta*.

Sin embargo, luego de un estudio comparado entre las fotografías que se presentaron en las seis exposiciones que organizó el grupo argentino y las que los mismos miembros exhibieron en salones de fotoclubes y en otras instituciones similares locales, como así también de otros países, podemos poner en duda si la ruptura con la estética y parámetros de los fotoclubes era tal.

No sólo fotos que participaron en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* formaron también parte de salones de fotoclubes y peñas fotográficas, sino que además el tipo de fotografía que mostraban sus miembros en ambas instancias no era, en líneas generales, sustancialmente diferente. Los ejemplos que fue posible localizar para demostrar esta idea son varios. Uno de los más representativos lo constituye la fotografía *Savia* de Annemarie Heinrich, la cual formó parte de la segunda muestra de *La Carpeta* en 1954. Al año siguiente, la misma foto fue exhibida en el *XI Salón Internacional de Arte Fotográfico* del FCBA para continuar un gran recorrido internacional por salones y publicaciones del mundo que incluye participaciones en el *XXXIV Salón Internacional de Fotografía Artística* de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza en 1958 y el *London Salon of Photography* en 1960, entre muchos otros. La misma formó parte también de su exposición individual de la fotógrafa en la galería FIFA de 1958; de hecho, el listado de salones y exposiciones que ella consignó en su cuaderno de notas sobre la circulación de sus fotografías es extenso y llega hasta 1986, lo cual nos permite pensar a esta imagen como una “foto de salón”. Es destacable que esta fotografía, con fecha de creación en 1953, participó primero de una exposición de *La Carpeta* para luego circular durante varias décadas por todo el mundo.



Anotaciones sobre los espacios donde fue exhibida *Savia* de Annemarie Heinrich.

Los recorridos de otras fotos de Heinrich y demás integrantes de *La Carpeta* se pudieron trazar analizando los catálogos de los salones, tanto del FCA y FCBA como de salones internacionales. Usualmente éstos no reproducían ninguna imagen o, si lo hacían, sólo incluían unas pocas, por lo cual la identificación de fotos debe realizarse a través de sus títulos. Considerando que muchas veces los fotógrafos denominaban a la misma foto de diferentes maneras y que otras tantas usaban términos generales que repetían para muchas imágenes –como “desnudo”, “estudio” o “manos”, entre otros–, el rastreo de circulaciones de fotografías entra en un terreno endeble, ya que la dinámica del cambio de títulos para referirse a la misma fotografía complejiza la búsqueda de imágenes.

Por ejemplo, *Savia* fue publicada en abril de 1959 en la revista fotográfica italiana *Ferraniacolor*, una importante publicación del medio fotográfico internacional, con el título de *Primavera*. Por otro lado, en una de las carpetas de trabajo del grupo, Heinrich participó con un retrato del bailarín Antonio Truyol caracterizado.²⁶² Si bien no se pudo confirmar que esta imagen haya formado parte de ninguna de las exposiciones del grupo, podemos saber a partir de sus cuadernos de notas personales que se trató de una fotografía de gran difusión, muchas veces bajo el nombre de *Truyol* pero también

²⁶² A través de los nombres que firman los comentarios realizados sobre esta foto es posible afirmar que la misma fue sometida al juicio grupal durante el primer año del grupo, ya que entre los firmantes se encuentra Giuseppe Malandrino, quien sólo formó parte del emprendimiento en 1953.

como *La máscara*, título bajo el cual participó del 18° *Salón Internacional de Arte Fotográfico de San Pablo* de 1959 y con el cual fue publicada en su catálogo.



Catálogo del 18° *Salón Internacional de Arte Fotográfico de San Pablo* de 1959 donde fue exhibida *Truyol* o *La Máscara* de Annemarie Heinrich y página de anotaciones de la fotógrafa sobre todos los espacios en donde fue expuesta esta fotografía.

Otro caso lo constituye la foto que Heinrich tituló *A la sombra de las muchachas en flor* previamente nombrada, que fue objeto del ejercicio de intercambios escritos de *La Carpeta* en donde recibió excelentes y alentadoras críticas de parte de los cuatro fotógrafos firmantes -Klein, Jacoby, Saderman y Di Sandro-. Allí podemos leer, por ejemplo, las siguientes líneas de Alex Klein “*Bravo Annemarie! Es una foto formidable. Creo que hasta ahora muy pocos de nosotros ha hecho un trabajo que encuadre tan bien en el espíritu de La Carpeta*”. Posteriormente, esta foto circuló por diversos salones, como el *X Salón Internacional de Arte Fotográfico* del FCBA y el *III Salón Internacional de Fotografía* de la Peña Fotográfica Rosarina, ambos en 1954, y el *Hall London Photography* en 1955.

Este no fue el único caso de una fotografía participante en las dinámicas de *La Carpeta de los Diez* que formaría parte posteriormente de otras instancias de circulación de fotos. En la primera muestra que realizó el grupo, Schiffer expuso el retrato de una mujer mayor que participaría al año siguiente bajo el título de *Doña Eusebia* en el *III Salón Internacional de Fotografía*, organizado por la Peña Fotográfica Rosarina, la cual pudo ser identificada gracias a encontrarse reproducida en el catálogo del evento. En la primera muestra de *La Carpeta* Schiffer expuso otro retrato que realizaría la misma circulación, la foto de un hombre de perfil con las manos entrecruzadas titulada *Aldo Vargas*, la cual participaría también del *V Salón Internacional de Fotografía* de la Peña Fotográfica Rosarina en 1956. Los Salones Internacionales de Fotografía de la Peña Fotográfica Rosarina fueron espacios frecuentados por varios de los integrantes

de *La Carpeta de los Diez*. Según sus catálogos, en la edición de 1954 además de Heinrich y Schiffer participaron también Colombo, Friedman y Saderman, mientras que en la edición de 1956 participaron nuevamente Schiffer, Friedman y Saderman.²⁶³



Catálogo del III Salón Internacional de Fotografía de la Peña Fotográfica Rosarina de 1954 y fotografías *Doña Eusebia* y *Aldo Vargas* de Fred Schiffer.



Detalles del catálogo del III Salón Internacional de Fotografía de la Peña Fotográfica Rosarina de 1954 con reproducción de fotografías de Heinrich y Schiffer.

Por último, en 1959 se realizó el *I Salón Nacional* de la Federación Argentina de Fotografía. En él participaron Heinrich y Saderman con cuatro fotos cada uno y Senderowicz con tres. En el caso de Heinrich encontramos nuevamente una coincidencia, ya que *Joven solarizado* había participado en las carpetas de comentarios críticos del grupo. Por parte de Saderman, el retrato de Juan Carlos Castagnino que expuso en aquella ocasión había formado parte previamente de la exposición de *La Carpeta* de 1957.

²⁶³ Estos dos catálogos fueron los únicos a los que se pudo tener acceso durante el desarrollo de esta tesis (2015-2019), localizados en la colección personal de Francisco Medail.



Catálogo del el I Salón Nacional de la Federación Argentina de Fotografía en 1959 y fotografías participantes *Joven solarizado* de Heinrich y retrato de Juan Carlos Castagnino de Saderman.

Como se puede observar a partir de las trayectorias reconstruidas para las fotografías citadas, casi todos los casos comenzaron en las carpetas o exposiciones de *La Carpeta de los Diez* para luego continuar hacia salones de fotoclubes y otras instituciones similares. A partir de ello se comprueba que un ámbito no era excluyente del otro, ya que las imágenes que se mostraban en las instancias de circulación que propició el grupo fueron también válidas para participar en salones de fotoclubes o instituciones afines. Las fotos no eran diferentes en sí, de hecho eran muy similares e incluso podían hasta repetirse. Este análisis es el que mantiene la presente tesis al sostener que la innovación del grupo no radicó, entonces, en el tipo de imágenes que mostrarían en sus exposiciones, sino en los modos de organizar estos eventos y en el ejercicio de crítica mutua entre pares.

La actitud moderna, e incluso disruptiva, de *La Carpeta* no surgió como una postura abiertamente contestataria a los fotoclubes y espacios existentes en la época, sino que fue una dinámica complementaria a aquellos dispositivos normalizados, como los salones y su lógica competitiva. Esta actitud moderna radicó en organizar sus exposiciones fotográficas en otros ámbitos y en cambiar la manera de exponer y mostrar sus fotos, fuera utilizando -como ya se expresó antes- novedosos mecanismos de montaje y de diseño exhibitivo como estableciendo una comunidad de pares en donde todas las imágenes tenían la misma jerarquía, sin competencias ni categorías.

6.2.1. Los fotógrafos de *La Carpeta de los Diez* en las revistas fotográficas argentinas

Las publicaciones periódicas dedicadas específicamente al ámbito fotográfico en Argentina fueron numerosas a lo largo de todo el siglo XX. Puntualmente en la década del '50 tres revistas se destacaban por su periodicidad y alcances en el área: *Correo Fotográfico Sudamericano*, *Fotocámara* y *Enfoques*; aunque también deben nombrarse otros emprendimientos como *Noticioso FIFA*, *Noticioso Kodak* y *El Obturador*, entre otras. Si bien estas publicaciones se orientaban al mismo rubro, cada una presentaba características específicas tanto en formato y frecuencia como en propuesta. La confluencia de debates e imágenes que albergaron permite pensar a las revistas en general como “dispositivo cultural” (Sarlo, 1992), “espacio de cruce” (Rocca 2004) o “diálogos entre discursos” (Dolinko y García, 2013), lo que las vuelve una herramienta vital a la hora de reflexionar sobre un período en particular, como el aquí abordado.

Por un lado, el panorama gráfico abarcaba publicaciones pequeñas como los *Noticioso FIFA* y *Noticioso Kodak*, editadas por las respectivas empresas fabricantes de insumos fotográficos. *Noticioso Kodak* comenzó a editarse en 1932 y existió, al menos, hasta 1951, mientras que la versión de FIFA comenzó en 1953 y se editó hasta por lo menos 1961. Ambas funcionaban como plataformas de promoción de sus productos y las instalaciones de sus fábricas, incluían notas de innovaciones técnicas y hacían eco de los principales acontecimientos fotográficos sociales. Mientras que la edición de Kodak incluía artículos extranjeros y promocionaba insumos fotográficos y cámaras de su marca desarrollados en el exterior, la versión de FIFA –que emulaba completamente a la versión de Kodak en formato, diseño y en cantidad de páginas– se enfocaba en el panorama local, cubriendo tanto exposiciones individuales y salones o concursos de fotoclubes, como así también notas sobre fotógrafos argentinos.

Estas publicaciones pequeñas convivían junto con proyectos editoriales más ambiciosos, entre los cuales la revista que se constituye como el emprendimiento más interesante y extenso fue *Correo Fotográfico Sudamericano*. Publicada quincenalmente entre 1921 y 1959, fue fundada por Alejandro del Conte, quien desempeñó el rol de director hasta su fallecimiento en 1952 para ser sucedido por su hijo, Estanislao del Conte. Con un total de ochocientos sesenta números, esta revista estaba dirigida a todo el público fotográfico en general, sin distinción entre aficionados

y profesionales, incluyendo por igual notas de opinión y novedades técnicas, coberturas de salones fotográficos de fotoclubes de todo el país y exposiciones individuales de fotógrafos considerados “artistas”. En este sentido, según Medail y Pedroni (2014, p.7) para Del Conte “todo fotógrafo es de pleno derecho un artista. Consideraba al medio fotográfico como un arte en sí mismo, independientemente de sus usos: eran los recursos estéticos y los motivos fotografiados los que daban carácter de arte a la fotografía”. En este punto radica una diferencia sustancial entre *Correo Fotográfico Sudamericano* y los fotoclubes, ya que su director utilizaba las categorías de arte fotográfico y fotógrafo artista para indicar aspectos y personajes superlativos del ámbito, fuesen fotógrafos comerciales, como los integrantes de *La Carpeta*, o exponentes de fotoclubes, como por ejemplo Pedro Otero.

La participación de la mayoría de los miembros de *La Carpeta de los Diez* en esta revista fue destacable, en gran parte debido a los vínculos de amistad que los unían con su director, Alejandro Del Conte, al menos con George Friedman y Annemarie Heinrich. Desde el comienzo de sus carreras Heinrich y Saderman contaron con esta publicación como una plataforma de despegue que apoyó y divulgó sus imágenes, dedicándoles a cada uno en la década del treinta un artículo especial sobre lo distinguido de sus fotografías y caracterizándolos como parte de “la nueva escuela” o “la nueva generación”.²⁶⁴ A su vez, casi todos los fotógrafos que formaron en algún momento parte del grupo fueron publicados en sus páginas, participando tanto a través de fotografías como en las diferentes secciones que la revista tuvo a lo largo de su historia.



Notas sobre los inicios de las carreras de Heinrich y Saderman publicadas en 1936 en *Correo Fotográfico Sudamericano*.

²⁶⁴ Nostradamus, P. (15 de marzo de 1936). Annemarie es una artista excepcional. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°300, p.7 y Nostradamus, P. (1° de mayo de 1936). Anatole se destaca con su labor. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°303, p.8.

Si nos atenemos a un análisis exclusivo sobre la década del cincuenta contabilizamos, por el momento, veintiséis tapas de *Correo Fotográfico Sudamericano* ilustradas con fotografías pertenecientes a integrantes de *La Carpeta de los Diez*. Este no es un dato menor, ya que, como afirman Dolinko y García (2013, p. 178), las tapas de las revistas resultan espacios de enunciación relevantes para acceder a las propuestas de cada publicación periódica, como así también a las tramas de problemas y debates en las que ellas se inscriben o activan. A través de la foto escogida para encabezar cada número se enuncia un universo de ideas que asocia la publicación a un proyecto o discurso mayor. En el caso de *Correo Fotográfico Sudamericano*, durante los años '50 sus tapas siempre estuvieron ilustradas con una única fotografía a tamaño completo ocupando toda la portada, generalmente con imágenes de figuras humanas, mayoritariamente retratos. De las veintiséis tapas nombradas de miembros del grupo, la mitad corresponden a George Friedman, cinco a Annemarie Heinrich y cuatro a Alex Klein, junto con dos participaciones de Max Jacoby, una de Boleslaw Senderowicz y otra de Juan Di Sandro. Si bien gran parte de sus imágenes corresponden a retratos, en el conjunto fotos también se encuentra otro tipo de tomas como paisajes.



Tapas de *Correo Fotográfico Sudamericano* con fotos de Klein (N°647, 1950), Heinrich (N°704, 1953), Senderowicz (N°707, 1953), Jacoby (N°742, 1954), Di Sandro (N°812, 1957) y Friedman (N°840, 1959).

Durante esta década, la participación en *Correo Fotográfico Sudamericano* de fotógrafos que formarían en algún momento parte de *La Carpeta de los Diez* se dio no sólo mediante la reproducción de sus fotografías sino también a través de la colaboración en columnas escritas con consejos técnicos y notas de opinión, entre las cuales se destacan Heinrich y Friedman. En efecto, éste último tenía una relación de amistad con Alejandro del Conte que se reflejó en una colaboración constante en la revista a través de la escritura de artículos técnicos en secciones fijas propias como “En el campo del reportaje” y “Sección de técnica e información cinematográfica”. En estos espacios Friedman brindaba consejos técnicos sobre fotografía y desarrollaba opiniones sobre diversos aspectos del medio. Algunas de sus notas publicadas son, por ejemplo, “Debe estimularse la labor del reportero gráfico” (Nº681, 1952); “Conocer, pensar y crear” (Nº686, 1952); “Yousuf Karsh” (Nº704, 1953); “Los problemas de los interiores de autos” (Nº731, 1954) y “La agencia gráfica que abastecerá al exterior” (Nº803, 1957), entre otras.

No obstante, la sección que más publicaciones presenta y que resulta más destacable para esta investigación sobre el campo fotográfico de la década del cincuenta es sin dudas su columna “Lo que me dijo...”, en donde Friedman entrevistaba a otros fotógrafos del ámbito artístico y profesional. Si bien no se pudo diferenciarse un patrón que pautara la periodicidad de su publicación, ya que se editaba esporádicamente, sí fue constante en el tiempo con una considerable cantidad de ediciones entre los '40 y '50. En esta sección se incluyen entrevistas a fotógrafos destacados del momento como Federico Coló, Nicolás Schönfeld, Saturnino Varela y Pedro Otero, entre otros, y a sus futuros compañeros de grupo Juan Di Sandro y Fred Schiffer. Si bien probablemente Friedman entrevistaría a los participantes para obtener la información necesaria, la publicación resultante consistía en un texto en donde el autor narra ciertos aspectos o anécdotas que quiere destacar de sus entrevistados aportando humor y opinión sobre las destrezas y virtudes de ellos.

Por ejemplo, la nota sobre Schiffer fue publicada en marzo de 1953, cuando hacía ya casi cinco años que este fotógrafo se había instalado en Buenos Aires y poco antes de que comenzara *La Carpeta*. En su texto Friedman narra cómo éste llegó a trabajar en el medio tras un accidente hogareño que lo dejara fuera del ejército inglés durante la Segunda Guerra Mundial, lo cual lo llevó a instalar un estudio fotográfico en la ciudad inglesa de Suffolk. El texto narra dos anécdotas vividas por Schiffer como fotógrafo

retratista en la localidad de las afueras de Londres y afirma que de allí se trajo “una inconfundible minuciosidad en sus trabajos, de expresiva serenidad y carentes de todo artificio inútil”²⁶⁵. En el caso de la edición sobre Juan Di Sandro, publicada en abril de 1953, se repite el mismo esquema de presentación del entrevistado primero, esta vez introducido como amigo personal, para luego contar algunas anécdotas sobre su desempeño como fotógrafo del periódico *La Nación*. En este caso se narran tres maneras en las que Di Sandro abordó fotográficamente situaciones complejas, como la visita del Príncipe de Gales a Argentina y el franqueo de su fuerte seguridad, la reelección de Hipólito Yrigoyen que no tenía una buena relación con *La Nación* y la visita del presidente Vargas, de Brasil, a nuestro país. Nuevamente la nota concluye haciendo alusión a las cualidades de Di Sandro, afirmando que es “uno de los mejores ilustradores del periodismo argentino y arquetipo de fe y entrega a una verdadera y sentida vocación”²⁶⁶.

Asimismo, no podemos dejar de nombrar la participación constante de Annemarie Heinrich en este medio, tanto a través de fotografías como de artículos especialmente escritos para *Correo Fotográfico Sudamericano* en los cuales abarcó un amplio espectro de temas. Algunos de ellos indagaban sobre cuestiones técnicas como “Temas teatrales en el estudio” (Nº741, 1954) o “Niños en el estudio” (Nº828, 1958), pero también presentó la obra de fotógrafos, como el alemán Willi Klar (Nº731, 1954), entre otras. Otros integrantes del grupo también tuvieron su participación escrita, aunque de una manera más esporádica, participando con pocos o con al menos un único artículo publicado. Tal es el caso de Juan Di Sandro, quien publicó “El instante que no se repite” (Nº733, 1954), una nota sobre fotografiar momentos de desgracia y dolor humano bajo el título, y “50 años después” (Nº833, 1958) con motivo del regreso a su pueblo natal en Italia. Además, Alex Klein participó con un abordaje técnico sobre “Retratos al aire libre” (Nº607, 1949) y Boleslaw Senderowicz con un artículo conceptual exponiendo sus ideas sobre el ámbito fotográfico llamado “Función social del fotógrafo” (Nº707, 1953). Un rasgo distintivo de estas participaciones es que todos

²⁶⁵ Friedman, G. (1º de marzo de 1953). Lo que me dijo... Fred Schiffer. *Correo Fotográfico Sudamericano* Nº699, p.10.

²⁶⁶ Friedman, G. (1º de abril de 1953). Lo que me dijo... Juan Di Sandro. *Correo Fotográfico Sudamericano* Nº701, p.8.

estos artículos fueron ilustrados con fotografías de los mismos autores, sobre las cuales se hacía referencia en sus escritos o los acompañaban sosteniendo sus argumentos.



Notas “Retratos al Aire Libre” escrita por Alex Klein y “50 años después” escrita por Juan Di Sandro para *Correo Fotográfico Sudamericano* en 1949 y 1958 respectivamente.

Correo Fotográfico Sudamericano tuvo durante algunos años una sección denominada “Mi foto favorita”, en la cual un fotógrafo diferente cada vez mostraba una imagen de su autoría y narraba en un breve texto por qué la había elegido, con especial énfasis en las características técnicas utilizadas para la toma, desde la cámara manejada y las condiciones lumínicas hasta las películas usadas, las marcas de los reveladores y el tipo de papel elegido para la copia final. Esta sección invitó a los fotógrafos más destacados de la época y en ella participaron seis integrantes del grupo: Schiffer, Saderman, Friedman, Malandrino y Colombo en 1952 y Senderowicz en 1954.²⁶⁷ Todas estas contribuciones permiten constatar que gran parte de los miembros del grupo ya contaban con una especial reputación dentro del ámbito fotográfico, sobre la cual se cimentó la fundación de *La Carpeta de los Diez*. “Mi foto favorita” reúne seis relatos que permiten conocer las sensibilidades de estos fotógrafos a través tanto de las explicaciones que brindan sobre la elección de cada foto, como así también de la dedicación técnica puesta en práctica en sus tomas.

²⁶⁷ Participaron Fred Schiffer en el N°656, Anatole Saderman en el N°678, George Friedman en el N°679, Giuseppe Malandrino en el N°685 y Eduardo Colombo en el N°688, todos de 1952. En 1954 participó Boleslaw Senderowicz en el N°734.



Sección “Mi foto favorita” de *Correo Fotográfico Sudamericano* de fotógrafos miembros de *La Carpeta de los Diez* Schiffer (N°656), Saderman (N°678), Friedman (N°679), Malandrino (N°685) y Colombo (N°688) de 1952 y Senderowicz (N°734) en 1954.

El panorama de revistas especializadas en fotografía con mayor circulación en la década del '50 tenía también como protagonista a *Fotocámara*. Una revista mensual, para aficionados, fundada en 1938 por Héctor Faíta con el objetivo de “llevar el arte fotográfico amateur argentino a ocupar el sitio cultural que le corresponde en el concierto de las naciones”²⁶⁸, según se especifica en su primer número. Desde sus inicios, esta revista se caracterizó por publicar principalmente notas técnicas traducidas desde publicaciones extranjeras, lo cual le otorgaba un tinte diferente respecto de *Correo Fotográfico Sudamericano*, más enfocada desde, y para, el panorama nacional. A diferencia de ésta última, que ilustraba sus portadas y notas con imágenes de fotógrafos locales, *Fotocámara* publicaba fotos de autores internacionales, en la mayor parte de los casos no especialmente renombrados. Sin embargo, ambas revistas disponían ciertas páginas específicamente para las actividades de fotoclubes y peñas fotográficas y a cubrir los principales salones y exposiciones del momento. De hecho, para la década del '50 *Fotocámara* se había instituido en el órgano oficial de la Federación Argentina de Fotografía, dándole especial relevancia a las novedades de los fotoclubes a lo largo del país.

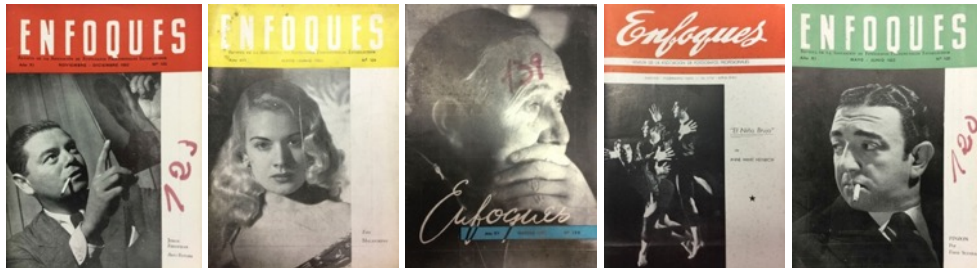
²⁶⁸ Texto de presentación del proyecto. S/a. (junio 1938). Sin título (texto de presentación de la revista). *Fotocámara* N°1, p.1.

Si bien en los números consultados de esta revista²⁶⁹ se publicaron algunas fotos sueltas y breves referencias a los fotógrafos que integraron *La Carpeta de los Diez* de manera individual, este proyecto editorial se encontraba más enfocado en dar cuenta de cuestiones generales del medio a través de salones y concursos –por ejemplo, realizó una cobertura detallada del *I Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía* en 1958– pero no se explayó tanto en las actuaciones o trayectorias individuales de los fotógrafos locales.

Por último, debemos nombrar a la revista *Enfoques* que comenzó a editarse en 1942 como publicación bimestral oficial de la Asociación de Fotógrafos Profesionales Establecidos²⁷⁰, específicamente orientada a las preocupaciones y labores del ámbito profesional. Por ello, *Enfoques* se encargaba de las problemáticas gremiales y económicas del rubro, criticaba la producción nacional, las limitaciones de importación y discutía los salarios de los trabajadores de los estudios profesionales (Fernández, 2015). Sin embargo, sus páginas también daban cuenta de las actuaciones artísticas y logros de sus socios por fuera del ámbito estrictamente profesional. Varios de los miembros de *La Carpeta de los Diez* eran socios de AFPRA, como Heinrich, Saderman, Friedman, Malandrino y Schiffer, todos poseedores de estudios fotográficos comerciales en donde se desempeñaban, principalmente, como retratistas. De los números consultados de *Enfoques* editados entre 1950 y 1965 se localizaron quince tapas ilustradas con retratos cuya autoría corresponde a los cinco fotógrafos nombrados, siendo seis de Heinrich, cuatro de Saderman, dos de Malandrino y Schiffer y una de Friedman. La publicación también incluyó durante esos años en diversos números notas sobre exposiciones individuales de algunos de estos fotógrafos, como las muestras de 1952 en la galería Peuser (Nº116) y en 1958 en la galería de FIFA (Nº142) de Heinrich y la que realizó en 1961 Anatole Saderman en FIFA (Nº152).

²⁶⁹ A diferencia de *Correo Fotográfico Sudamericano* que se encuentra completa en la Biblioteca Nacional y en otras instituciones, no fue posible localizar todos los números de la década del cincuenta de *Fotocámara*. En la Biblioteca de la Federación Argentina de Fotografía se debería encontrar toda la colección, pero faltan la mayor parte de los tomos que pertenecen a esta década y sólo fue posible consultar algunos números del '58 y '59. Si bien fue posible acceder a algunos números sueltos en bibliotecas particulares, quedaron algunos períodos sin poder relevar.

²⁷⁰ Actualmente denominada Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Argentina (AFPRA).



Tapas de *Efoques* con fotografías de Friedman, Malandrino, Saderman, Heinrich y Schiffer.

Al mismo tiempo, *Enfoques* fomentaba la participación escrita de los fotógrafos miembros de AFPRA a través de la proclama que publicaba en cada número “*Señor socio: colabore. Remítanos un artículo o una nota de interés profesional para nuestra revista*”. En esta modalidad colaboraron varios integrantes de *La Carpeta* con artículos de opinión sobre la defensa de la fotografía como arte en el caso de “Fotografía: un arte maravilloso” publicado por Saderman en 1951 o sobre el quehacer profesional en el medio, principalmente sobre derechos de autor en artículos como “La defensa de los derechos profesionales” de Heinrich y “Derechos de autor” de Schiffer, ambos de 1953, y “Los problemas del fotógrafo profesional” también de Heinrich, publicado en 1955.

Acorde con lo que se puede observar a partir de la información hasta aquí presentada, ciertos fotógrafos miembros de *La Carpeta* tuvieron una participación destacada y se transformaron en figuras relevantes de aquel período gracias a la validación de sus estéticas, trayectorias y opiniones realizada por las revistas citadas. De esta manera se puede constatar que la práctica de la escritura sobre diversos aspectos relativos al medio no era ajena a la mayor parte de los fotógrafos que transitaron *La Carpeta de los Diez*, puesto que colaboraban con artículos escritos en las principales publicaciones especializadas en simultáneo con la actividad del grupo. Esta faceta de fotógrafos escritores que aportaban sus puntos de vista y su manera de comprender diversos aspectos inherentes a su área de trabajo no era extraña en una época en la que las publicaciones periódicas constituían el principal canal de comunicación entre los diversos agentes que conformaban al campo fotográfico.

6.2.2. Medios gráficos especializados y su relación con *La Carpeta de los Diez*

Las coberturas y menciones que las revistas especializadas publicaron sobre las diversas exposiciones de *La Carpeta de los Diez* fueron variando, tanto a lo largo de

las exposiciones como también al interior de cada revista en particular. Mientras que para algunas de las exposiciones anuales del grupo ciertas publicaciones dedicaron notas especiales de varias páginas ilustradas con una considerable cantidad de fotografías, al año siguiente las mismas publicaciones apenas nombraban la nueva exposición. En sentido inverso, periódicos y revistas de temas generales fueron dedicándole cada vez más espacio a estos eventos, los cuales fueron cobrando importancia por fuera del ámbito estrictamente fotográfico.

Dentro de este panorama, y como fue especificado previamente en diferentes capítulos, *Correo Fotográfico Sudamericano* otorgó especial atención a *La Carpeta de los Diez* desde los inicios del grupo. En efecto, en esta revista se encuentra la primera publicación localizada hasta el momento sobre el comienzo del grupo: el artículo “Constituyóse en B. Aires la ‘Carpeta de los Diez’” de 1953²⁷¹, ya nombrado en el capítulo primero de esta tesis. Esto resulta una de las pruebas de la relación estrecha entre *CFS* y *La Carpeta* y se constituye por el hecho que el discurso del acto inaugural de la primera exposición del grupo haya sido realizado por el propio director de la revista, por entonces ya Estanislao Del Conte. Pocos días después de la inauguración, la revista publicó dicho discurso en un artículo titulado “Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de ‘los diez’”²⁷², en el cual Del Conte analiza la doble capacidad creativa y crítica a la que decide someterse el grupo, augurándole un gran futuro por tratarse de fotógrafos que ya contaban con una reconocida trayectoria, “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 autocrítica colectiva”.

Este artículo inaugural fue ilustrado con dos fotografías participantes en la muestra de Alex Klein y Max Jacoby y, en el mismo número, se incluyeron otras dos fotos participantes en la muestra, de Fred Schiffer e Ilse Mayer, ilustrando una nota técnica. Además, en la sección “Noticiario de las actividades artístico-culturales fotográficas latinoamericanas” se incluyó un apartado titulado “La primera muestra de ‘La Carpeta de los Diez’ inició con numeroso público”²⁷³ el cual incluye tres pequeñas

²⁷¹ S/a. (15 de agosto de 1953). Constituyose en B. Aires la “Carpeta de los Diez”. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°710, p. 24.

²⁷² Del Conte, E. (15 de setiembre de 1953). Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de ‘los diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°712, pp. 16-17.

²⁷³ S/a. (15 de setiembre de 1953). La primera muestra de ‘La Carpeta de los Diez’ inició con numeroso público. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°712, p. 24.

fotografías que dan cuenta del evento social de la inauguración y sus asistentes. Asimismo, en la edición siguiente de la revista se utilizaron otras dos fotografías de la primera muestra de *La Carpeta* para ilustrar dos artículos de diversos temas, una de ellas autoría de Annemarie Heinrich y otra de Alex Klein.²⁷⁴ Era usual que la revista ilustrara sus artículos técnicos con fotografías pertenecientes a las muestras, salones y concursos que habían tenido lugar las semanas anteriores a la publicación de cada número.



Nota con fotografías de la primera exposición de *La Carpeta de los Diez* publicada en 1953 en *Correo Fotográfico Sudamericano*. Imágenes de Alex Klein y Max Jacoby.

Por su parte, la revista *Fotocámara* publicó un artículo sin firma sobre esta primera exposición ilustrado con fotografías de Heinrich, Saderman y Schiffer. “De grupos estamos” fue un artículo crítico que afirma que existía en la fotografía de aquel momento una “moda del grupo” a nivel mundial y que las fotos expuestas en esta primera exhibición no representan la calidad de los artistas como otras ya conocidas de los mismos autores:

“Si ‘Los diez’ hubieran integrado cada sección 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”. (“De grupos estamos”²⁷⁵, *Fotocámara*, 1953)

Sin embargo, en los siguientes años la revista dirigida por Héctor Faíta cambiaría de postura y alentaría las exposiciones desarrolladas por el grupo. Asimismo, *Noticioso FIFA* publicó un apartado sin fotografías ilustrativas en el cual remarca la “alta calidad

²⁷⁴ Beracochea, Roberto. (1º de octubre de 1953). Consideraciones en torno a una estética de la fotografía. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°713, pp. 16-17; y *Tecnicus*. (1º de octubre de 1953). Procedimiento ultrarrápido con supresión del lavado. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°71.

²⁷⁵ S/a. (noviembre de 1953). De grupos estamos. *Revista Fotocámara*, N°8 (90), pp. 30-33 y 56.

técnica y artística” de las obras exhibidas.²⁷⁶ Todas las notas localizadas en los diversos medios nombrados, si bien poseen diferentes extensiones, coinciden en presentar a *La Carpeta de los Diez* como una iniciativa compuesta por fotógrafos profesionales quienes ya contaban con una reconocida trayectoria al momento de sumarse al grupo.

A lo largo de las siguientes exposiciones que realizó *La Carpeta*, las menciones al grupo en las revistas citadas comienzan a ser variables, ya que mientras algunas exposiciones transcurrieron sin mayores comentarios, otras contaron con una gran difusión que se extendió, en ciertos casos, a otro tipo de medios. La segunda exposición del grupo en 1954 no contó con ninguna nota especial en *Correo Fotográfico Sudamericano* como había sucedido el año anterior. En su lugar, fueron publicándose elementos aislados relacionados a la muestra a lo largo de cuatro números consecutivos. Primero se informó que la exposición ya tenía fecha de inauguración y se adelantaron algunas características sobre cómo sería la misma, aclarando por ejemplo que en esta edición habría una “interesante novedad” ya que cada integrante del grupo debía exponer una fotografía bajo la temática “manos”, las cuales serían exhibidas en “un panel conjunto”.²⁷⁷ En el número siguiente, se ilustraron dos notas técnicas con fotografías de Heinrich y Schiffer en cada una de las cuales se aclara junto con el nombre del autor que corresponden a “la exposición de La Carpeta de los Diez”.²⁷⁸ Este dato no es menor ya que este número se publicó el 1º de noviembre y la exposición inauguró el día 5 del mismo mes, lo cual indica que las fotografías fueron enviadas especialmente a la revista con anterioridad como mecanismo de promoción de la exposición, aunque en ninguna parte de esa edición nada se comenta acerca de la inauguración inminente de la misma.

El número siguiente, del 15 de noviembre, publicó en su tapa una fotografía de Alex Klein en la cual también se aclara su pertenencia a la exposición de La Carpeta de los Diez y nuevamente un artículo técnico es ilustrado con dos retratos de Anatole

²⁷⁶ S/a. (septiembre-octubre 1953). *La Carpeta de los Diez* ha sido exhibida en la Galería Picasso. *Noticioso FIFA*, N°5.

²⁷⁷ S/a. (15 de octubre de 1954). Segunda muestra de *La Carpeta de los Diez*. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 738, p. 26.

²⁷⁸ Barbera, Manuel. (1º de noviembre de 1954). Variantes del D-76. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 739, p. 21 y Pak, Leopoldo H. (1º de noviembre de 1954). Distancia hiperfocal y profundidad de foco. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 739.

Saderman acompañados por la misma aclaración.²⁷⁹ Sin embargo, recién en el siguiente número del 1º de diciembre, posterior al cierre de la muestra a finales de noviembre, se incluye una pequeña nota que narra cómo fue la inauguración de la muestra, junto a tres fotografías que ilustran el evento social y sus asistentes.²⁸⁰ El texto que acompaña sólo hace mención a quienes están presentes en las imágenes, sin indagar ni mencionar en ningún momento las fotografías exhibidas, la calidad de la muestra o algún comentario crítico.



Tapas de *Correo Fotográfico Sudamericano* N°740 de 1954 y N°788 de 1956 con fotografías de Alex Klein con leyenda “de la exposición de La Carpeta de los Diez”.

Por su parte, otros dos medios de difusión masiva, no dedicados específicamente ni a la fotografía ni a ningún tipo de arte en particular, incluyeron artículos especiales sobre la exposición en los que se amplían ciertos aspectos relevantes. Por un lado, la revista *Esto Es* publicó el artículo a doble página “Manos en ‘La Carpeta de los Diez’”²⁸¹, acompañado por seis fotografías de las nueve que se incluyeron en dicho panel temático, diagramadas a gran tamaño. Su breve texto, dirigido claramente a quién no está relacionado con el ámbito fotográfico, elogia el conjunto exhibido y aporta datos sobre cómo se conformó esta exposición. Por otra parte, el semanario *El Hogar* publicó una nota ilustrada con ocho fotografías de casi todos los expositores. Su texto, al igual que en *Esto Es*, introduce al lector no especializado la dinámica de trabajo de *La Carpeta*, especificando que “diez profesionales de la cámara han fundado la institución del epígrafe para organizar exposiciones privadas y fomentar el arte de la fotografía”.²⁸² Por último, la revista *Enfoques* sólo ilustró la tapa de su número 129

²⁷⁹ Pak, Leopoldo H. (15 de noviembre de 1954). Fotocopias de documentos. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 740, p. 23.

²⁸⁰ S/a. (1 de diciembre de 1954). Realizó con amplio éxito su segunda exposición ‘La Carpeta de los Diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 741.

²⁸¹ S/a. (16 de noviembre de 1954). Manos en ‘La Carpeta de los Diez’. *Revista Esto Es*, año II, N°51, pp. 32-33.

²⁸² S/a. (3 de diciembre de 1954). La Carpeta de los Diez. *El Hogar*.

fechado como noviembre-diciembre de 1954 con una fotografía de Heinrich especificando “de la Carpeta de los 10”. La publicación de esta foto junto con aquella leyenda constituye la única mención relativa al grupo, ya que en ninguno de los números que se consultaron para esta investigación se localizó alguna otra mención sobre *La Carpeta*.

La tercera exposición de *La Carpeta de los Diez* en 1956 en el Salón Siam fue tal vez el evento más renombrado, tanto en la prensa especializada como la prensa en general. *Correo Fotográfico Sudamericano* vuelve a realizar una cobertura importante sobre el grupo a través de la nota “El salón de ‘Los Diez’”²⁸³, en donde se describe el conjunto expuesto por cada autor realizando duras críticas compositivas y temáticas, pero alabándose la calidad del trabajo de todos. Por su parte, *Fotocámara* publicó sólo una columna escrita en la sección “Notas y comentarios” pero con destacable información y crítica de este evento exhibitivo.²⁸⁴ *Noticioso FIFA*²⁸⁵ hace eco también de la exposición, aunque la nota que se destaca es la que publica nuevamente *El Hogar*²⁸⁶ ilustrada con siete fotografías pertenecientes a la muestra, como así también la primera inclusión del grupo en la sección dominical de artes visuales del diario *La Nación*²⁸⁷.

En 1957 la relación con el tipo de difusión dado a la cuarta exposición del grupo, se invierte: mientras que *Correo Fotográfico Sudamericano* apenas nombró en un pequeño párrafo de una única oración a la cuarta exposición del grupo realizada en el Salón Blanco de Harrod’s, *Fotocámara* publicó una nota especial de cinco páginas ilustradas con ocho fotografías, una por cada uno de los fotógrafos que formaron parte del evento, junto con un elogioso texto crítico sin firma.

²⁸³ Del Conte, E. (15 de noviembre de 1956). El salón de ‘Los Diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°35, pp. 24-25.

²⁸⁴ S/a. (diciembre de 1956). La Carpeta de los Diez. *Revista Fotocámara* N°9 (105), pp. 74-75.

²⁸⁵ S/a. (diciembre de 1956). Repercusión artística ha logrado la exhibición de “La Carpeta de los Diez”. *Noticioso FIFA*.

²⁸⁶ S/a. (18 de enero de 1957). La Carpeta de los Diez. *El Hogar*.

²⁸⁷ S/a. (28 de octubre de 1956). La Carpeta de los Diez. *La Nación*, p.5.



Parte del artículo que publicó en 1957 *Fotocámara* en su N°112 sobre la cuarta exposición de *La Carpeta de los Diez*.

Concluyendo esta reconstrucción, debemos destacar que las últimas dos exposiciones del grupo, en 1958 y 1959, contaron con muy poca difusión en las revistas especializadas en fotografía, siendo ambos eventos nombrados en pocas líneas en las secciones de noticias generales. *Correo Fotográfico Sudamericano* sólo publicó imágenes pertenecientes a las muestras en dos tapas, una cada año, con fotos de George Friedman con sus respectivas leyendas aclaratorias. No obstante, la última muestra del grupo en 1959 en la galería de artes visuales del Teatro Ópera tuvo una cobertura destacada por parte de la prensa general. Los periódicos *Clarín*, *Noticias Gráficas* y *Crítica* se hicieron eco de la exposición publicando además diversas fotos participantes en la muestra. Sin embargo, el medio que se destaca es *La Nación*, que incorporó una nota sobre la inauguración de la exposición ilustrada con una fotografía que muestra un grupo de espectadores recorriendo la muestra, en la cual se señala “un nivel de técnica altamente significativo y una inquietud plástica digna del mayor elogio”, junto con una descripción que pondera la calidad del aporte de cada uno de los autores.²⁸⁸ Días más tarde incluyó nuevamente al evento en su sección dominical de artes visuales, ilustrado con fotos participantes en la muestra autoría de Di Sandro, Colombo, Friedman y Saderman con el objetivo explícito de “dar una idea de la jerarquía y originalidad de sus enfoques”.²⁸⁹ Este desplazamiento de cobertura de las revistas especializadas hacia la prensa general da cuenta del crecimiento del grupo y del interés que cobró la fotografía a lo largo de la década del '50, empezando a abrirse camino por fuera del ámbito exclusivamente fotográfico para acercarse al público en general.

²⁸⁸ S/a. (5 de diciembre de 1959). “Una interesante Muestra Fotográfica”. *La Nación*.

²⁸⁹ S/a. (20 de diciembre de 1959). “La Carpeta de los Diez”. *La Nación*.



Nota “Una interesante muestra fotográfica” publicada en La Nación del 5 de diciembre de 1959 sobre la exposición de *La Carpeta de los Diez* en el Teatro Ópera.

6.2.3. Redes de revistas y de instituciones como redes de debates

En el artículo “Incentivar la expresión creadora en la fotografía”, escrito por Heinrich 1951 para el *Boletín del Foto Cine Clube Bandeirante* (BFCCB)²⁹⁰ y ya citado previamente, la fotógrafa referencia las críticas publicadas poco tiempo antes en algunas de las más importantes revistas fotográficas de la época, específicamente a la italiana *Fotografia* de Milán, la estadounidense *Photo-notes*, publicación oficial de la *Photo League*, y la suiza *Photo*. Estas menciones ponen en evidencia no sólo la preocupación que tenía Heinrich por mantenerse actualizada a través de la suscripción de revistas internacionales, sino también del gran intercambio existente por entonces en el medio del periodismo fotográfico, tanto a nivel regional como internacional. En las revistas se hablaba de notas y artículos provenientes de otras revistas e incluso se los publicaba traducidos, replicándose no sólo material de Estados Unidos y Europa, sino también compartiendo colaboradores y opiniones entre las revistas latinoamericanas. Así, y según lo afirmado por Dolinko y García (2013, p. 180), las publicaciones periódicas se erigieron en los soportes gráficos privilegiados para diseminar lo nuevo a través del intercambio y circulación de ideas e imágenes entre distintas latitudes.

Bajo esta premisa, podemos pensar la participación de *La Carpeta de los Diez* en publicaciones de otros países, especialmente en el *Boletín Foto Cine Clube*

²⁹⁰ Heinrich, A. (octubre de 1951). Incentivar a expressão creadora na fotografia. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 66, pp.8-13. Una versión de este artículo traducido al español se encuentra disponible en NAVARRETE, J.A. (2018). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

Bandeirante.²⁹¹ De todos los miembros del grupo, Heinrich fue quien tuvo la más destacable participación en relación al FCCB y su medio de prensa. En él se publicaron tanto notas sobre su quehacer como fotógrafa y sus fotografías²⁹², como así también participaciones especiales escritas por ella misma en artículos técnicos y de opinión, como los publicados en 1951 “Fotos de Ballet” e “Incentivar la expresión creadora en la fotografía”, ilustrados con fotografías de la autora.²⁹³ En aquel mismo año Heinrich realizó una exposición de cien fotografías en la Galería del Museo de Arte de São Paulo y en el marco de su estadía en Brasil visita, junto con su esposo Álvaro Sol, las instalaciones del FCCB. A partir de este evento, en *Correo Fotográfico Sudamericano* publicaron una nota escrita por ambos que luego se republicó en el *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*.²⁹⁴

Este tipo de intercambios entre revistas era habitual en las publicaciones especializadas de la época, tanto republicando artículos de unas en otras, como así también dando lugar al cruce de respuestas entre cartas de lectores y opiniones.²⁹⁵ Puntualmente, las conexiones entre el *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* y el *Correo Fotográfico Sudamericano* son numerosas, habiendo comenzado ya desde el primer número del *Boletín*, en 1946, en el cual se incluyó un fragmento de un artículo escrito por Alejandro Del Conte para *Correo* sobre la participación brasilera en el Salón Interamericano organizado por el FCBA. No era una práctica inusual que la revista del FCCB tradujera y republicara notas completas de su par argentino, como así también

²⁹¹ El Foto Cine Club Bandeirante publicó entre 1946 y 1973 un boletín con formato de revista que contó con un total de ciento noventa y seis números impresos. Todos los boletines están digitalizados y disponibles a consulta en <http://fotoclub.art.br/acervo/>

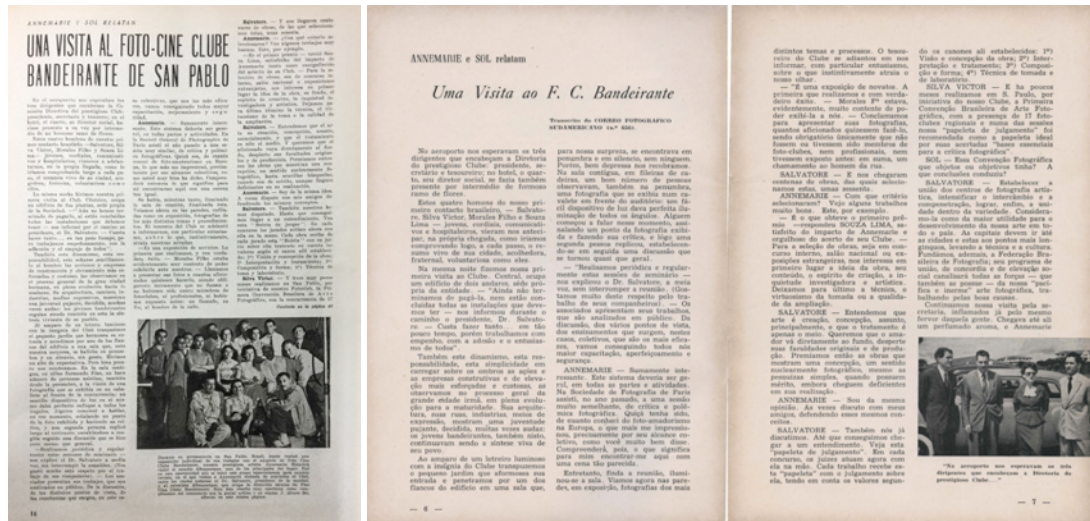
²⁹² Polacow, J. (1951). “Cem quadros de Annemarie Heinrich”. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, N°59, pp. 6-9.

²⁹³ Heinrich, A. (junio de 1951). Fotos de “Ballet”. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, N°62, pp.6-11 y Heinrich, A. (1951). “Incentivar a expressão creadora na fotografia”. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, N°66, pp.8-13. Este texto teórico fue recientemente traducido al español y publicado en Navarrete, J. A. (2018). Annemarie Heinrich. “Incentivar la expresión creadora en la fotografía”. En *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970* (pp.217-223). Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo ediciones.

²⁹⁴ Heinrich, A. y Sol (1951). Una visita al Foto Cine Club Bandeirante. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 656, p.15 y Heinrich, A. (mayo 1951). Uma visita ao F. C. Bandeirante. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°61, pp.6-9.

²⁹⁵ Tal es el caso, entre otros, de la nota “La defensa de los derechos profesionales” publicada en *Enfoques* N°120 de 1953 y escrita por Heinrich a partir de una epístola publicada en un número anterior de *Correo Fotográfico Sudamericano* en la sección Carta de lectores. En la nota para *Enfoques* la autora aboga por “la inclusión de adecuadas medidas de defensa autoral y profesional de la fotografía entre los artículos de la Ley de Propiedad Intelectual y Artística que va a estudiar y sancionar próximamente nuestro Poder Legislativo”. Heinrich, A. (mayo-junio de 1953). La defensa de los derechos profesionales. *Enfoques* N°120, pp.18-20.

de otras revistas provenientes de diversos países.²⁹⁶ La misma operación fue especificada previamente para el caso argentino de *Fotocámara* que incluía artículos de autores extranjeros traducidos, como los citados previamente de Otto Steinert y Franz Roh. El intercambio entre revistas fue un factor determinante para la difusión de ideas de la época, permitiendo la materialización en las publicaciones de ciertas problemáticas comunes a determinado medio en el marco de su coyuntura sociohistórica.



“Una visita al Foto Cine Club Bandeirante” firmada por Annemarie Heinrich y su esposo Álvaro Sol publicada en *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 656 y *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°61. En este sentido, las publicaciones aquí nombradas se constituyeron en un caso paradigmático con múltiples cruces. Podemos afirmar que entre ambas publicaciones se tejió una red de debates y colaboraciones entre fotógrafos y especialistas del medio fotográfico de diferentes nacionalidades que pone en evidencia, siguiendo a Dolinko y García (2013), el rol clave de las revistas en la articulación de intercambios intelectuales y artísticos para la “difusión de planteos textuales y visuales significativos relacionados con la conformación de programas de modernización cultural” (p.178). Como sostienen las autoras, los planteos y estrategias de estos

²⁹⁶ Por ejemplo las notas “Arte e composição” de Nicolás Haz (N°82, 1953); “O farmer no positivo” de Alberto Mariani (N°93, 1954); “Uma corrida ao Brasil” de George Friedman (N°99, 1956) y “O “ver” e sua correção” de Sérgio Fajella (N°106, 1959) provenientes de *Correo Fotográfico Sudamericano*; “A realização de um filme amador” de Carlos Barrios Baron (N°93, 1954) y “A iluminação em retratos em cores” de Lucien Lorelle provenientes de *Fotocámara*; “O “Dye-Transfer”. Cópia em cores pelo Ektacolor” proveniente de *American Photography*(N°59, 1951); “Por que introduzir modificações” proveniente de *Popular Photography* (N°61, 1951) o “Conversa sobre fotografia em cores” de A. H. Cuisinier proveniente de *Photo-Cinema* (N°102, 1957), entre muchos otros sólo en la década del cincuenta.

emprendimientos de mediados del siglo XX con formato de publicaciones periódicas se inscriben en el cruce dinámico de proyectos de la modernidad.

En el caso puntual de *La Carpeta de los Diez*, las revistas especializadas primero, y la prensa general luego, cumplieron el rol de dispositivos de circulación de lo nuevo como soportes de difusión y promoción de poéticas y propuestas innovadoras, en un abanico de múltiples formas que permitió tanto dar a conocer la iniciativa del grupo a través de las publicaciones de sus imágenes y la cobertura de sus exposiciones, como así también propiciando la publicación de fotografías y la participación escrita de sus miembros. Conociendo el tipo de circulación masiva al interior del campo fotográfico que tenían muchas de estas publicaciones periódicas, el objetivo último perseguido por los integrantes del grupo a través de sus múltiples vínculos con ellas consistió en la táctica cultural (de Certau, 1999) de ampliar los horizontes para la circulación de sus imágenes e iniciativas.

En el caso del medio fotográfico, los debates y cruces ocurridos al interior de las revistas especializadas podrían considerarse una prolongación de las dinámicas que tenían lugar al interior de fotoclubes y otras entidades de la época. No podemos considerar al medio gráfico escindido de las instituciones formales que, como fue expuesto en este mismo capítulo, podemos ver que a mediados del siglo XX eran varias y muy importantes para nutrir las novedades del medio fotográfico.

En este sentido, es menester resaltar que *La Carpeta de los Diez* tuvo desde sus inicios una relación estrecha con el Foto Cine Club Bandeirante que se mantuvo a lo largo de todos sus años de existencia. La primera exposición que realizó el grupo contó con una nota a doble página en el número de diciembre de 1953 del *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* que incluyó la publicación de fotografías participantes en la muestra de Mayer, Heinrich, Fusco, Klein y Friedman.²⁹⁷ Ésta fue la única cobertura localizada hasta el momento que reprodujo un fragmento del texto de presentación de *La Carpeta de los Diez* incluido en la invitación de la exposición. Algunos años más tarde se repitió el tipo de espacio dedicado a *La Carpeta* con la inclusión de otra nota a raíz de la tercera muestra del grupo de 1956, ilustrada con fotografías de Heinrich, Klein y Di Sandro.²⁹⁸ Si bien ambas publicaciones poseen textos breves que sólo sitúan a las

²⁹⁷ S/a. (diciembre de 1953). *La Carpeta de los Diez*. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, N°85, pp. 20-21.

²⁹⁸ S/a. (1956). *La Carpeta de los Diez*. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°103, pp.20-21.

exposiciones, su particularidad radica en las imágenes incluidas, que no fueron difundidas en los medios locales.



Notas sobre la primera y la tercera exposición de *La Carpeta de los Diez* publicadas en el *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°85 y N°103 respectivamente.

Además, *La Carpeta* habría participado de exposiciones organizadas por el Foto Cine Club Bandeirante, con el auspicio del Instituto de Arte Moderno, en São Paulo y Río de Janeiro. En 1957 el grupo comenzó un intercambio epistolar con el FCCB, representado por su presidente Salvatore, intentando realizar un envío de fotografías para una exposición en dicha institución. Luego de varios intentos en diferentes ministerios y dependencias diplomáticas, el proyecto de enviar una exposición completa de cincuenta fotografías de 50x60 “montadas sobre planchas de harbor y con un marquito de madera al dorso” fracasó ante el “vía crucis de las andanzas interministeriales”.²⁹⁹ Para septiembre de dicho año, el grupo envió una nueva carta al *Bandeirante* notificando que finalmente remitieron un conjunto de fotografías a través de un amigo³⁰⁰ que viajaba a la Bienal de São Paulo comisionado por la Comisión de Cultura. Según dicha carta, las fotos despachadas no eran las deseadas sino las que se tenían disponibles al momento en que surgió esta oportunidad de envío que permitía ahorrar todas las trabas burocráticas con las que se encontró el grupo. Para facilitar el transporte de las mismas, las fotografías finales tuvieron que viajar con un tamaño menor, de 30x40cm, y se enviaron sin montar. En abril del año siguiente, Salvatore envió una nueva carta para notificar que las fotos de *La Carpeta de los Diez* habían sido elegidas para formar parte de la exposición de inauguración de la nueva sede del Bandeirante, con fecha para mayo de 1958, en la cual también se conmemoraría el decimonoveno aniversario de la institución.

²⁹⁹ Según la carta que envió Annemarie Heinrich el 28 de mayo de 1957.

³⁰⁰ Saulo Benavente, escenógrafo del Teatro Nacional de la Comedia, según se especifica en la carta.

Por otra parte, en el *Boletín* N°106 de febrero de 1959 se publicó en la página de noticias de la Confederación Brasileira de Fotografia un aviso que anuncia la disposición de “dos magníficas colecciones de fotografías” que podían itinerar por los clubes socios que las solicitaran: una correspondiente a la muestra del grupo *Fotoform* llamada *Otto Steinert y sus alumnos*³⁰¹ y otra de *La Carpeta de los Diez*. En el caso del grupo argentino, es probable que se trate de las fotos enviadas en 1957. El hecho de que la Confederación Brasileira de Fotografia ponga en un mismo estatus a las exposiciones de ambos grupos nos habla de la apreciación que desde Brasil se tenía del emprendimiento argentino y de la posible circulación de sus fotos por el interior del país vecino.

Otra iniciativa que tuvo un alcance transnacional y que pone en evidencia los lazos que unían a miembros de *La Carpeta* con instituciones y grupos fuera de Argentina fue la *Primera Exposición Latinoamericana de Fotografia* organizada por el *Grupo Fotográfico La Ventana*, en la cual participaron cuarenta y seis fotógrafos de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Puerto Rico y México. La exposición se desarrolló entre junio y julio de 1959 en las Pérgolas de la Alameda Central de la ciudad de México, contó con el apoyo del Foto Cine Club Bandeirante y desde sus inicios se planteó que itineraría por todos aquellos países participantes. En efecto, la muestra fue expuesta en los salones del FCCB en julio de 1962 bajo el título *Exposição Latino Americana de Fotografia Moderna*, según una nota publicada en el *Boletín* N°132 del Bandeirante. En ella se afirma que la muestra había sido exhibida previamente en Guatemala, Puerto Rico y Cuba y que “no obstante reunir trabajos ya realizados hace algunos años [...] no ha perdido nada de su relevancia, confirmando el alto grado ya alcanzado por la fotografía artística en América Latina”³⁰².

A partir del tríptico realizado para dicha exposición podemos saber que Brasil fue el país con mayor participación representado por un conjunto de veinte fotógrafos³⁰³, mientras que por parte de Argentina participaron Annemarie Heinrich, George

³⁰¹ La cual había tenido lugar en 1955 en el Museo de Arte Moderno de San Pablo con el apoyo del Foto Cine-Club Bandeirante (FCCB).

³⁰² S/a. (1962). *Exposição Latino Americana de Fotografia*. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°132, p.34.

³⁰³ Francisco Albuquerque, Gertrudes Altschul, Eduardo Ayrosa, William Brigato, José Louzada F. Camargo, Raul Chama, Herros Cappelo, Dulce G. Carneiro, Thomaz J. Farkas, Renato Francesconi, Marcel Giro, Sasha Harnisch, Emil Issa, Jean Lecocq, Lindau Martins, José Oiticica, Eduardo Salvatore, Eijirio Sato, Rubens Teixeira Scavone e Ivo Ferreira da Silva.

Friedman, Luis Mervar, Jorge S. Picot y Francisco Vera.³⁰⁴ Si bien hasta el momento que se desarrolla esta tesis no han podido identificarse las imágenes que formaron parte de esta exposición, por su magnitud, su recorrido y por los fotógrafos y fotógrafas que en ella participaron, este evento se constituye en un importante antecedente que aún debemos continuar indagando.

Heinrich y Friedman eran por entonces miembros de *La Carpeta de los Diez* y el grupo todavía se encontraba en funcionamiento, pero no se han hallado datos de alguna vinculación formal entre *La Carpeta* y *La Ventana*, a pesar de encontrarse ambas agrupaciones activas durante los mismos años y de las similitudes que podríamos trazar, como el hecho de tener ambos grupos el objetivo de realizar exposiciones anuales, contar con una mayoría de miembros germanoparlantes relocalizados de este lado del Atlántico y presentar referencias directas a la fotografía subjetiva, entre otras. Por otro lado, la colaboración argentina fue completada con tres fotógrafos provenientes de las filas del fotoclubismo, ya que Mervar, Picot y Vera tuvieron una participación muy activa en aquellas instituciones, aunque con perfiles diferentes. Mientras que Picot era un aficionado de larga trayectoria que en 1959 aún era presidente del FCBA, Francisco “Paco” Vera combinaba esta pertenencia con el fotoperiodismo, en donde llegaría a tener un rol destacado dentro de la Editorial Abril. Esta inclusión de fotógrafos provenientes del ámbito fotoclubístico y del profesional permite confirmar que una división tajante entre fotógrafos de grupos con pretensiones modernizadoras por un lado y miembros de fotoclubes anacrónicos por otro no es viable, ya que las fronteras entre uno y otro espacio eran porosas y admitían intercambios y colaboraciones entre ambos lados.

El Foto Cine Club Bandeirante se diferenciaba de sus pares argentinos como institución. Había surgido en 1939 bajo la misma dinámica que dio origen al Foto Club Argentino y a otros de la región, los cuales para la década del cincuenta seguían manteniendo y fomentando una estética postpictorialista. No obstante, las investigaciones sobre esta institución brasileña (Costa y Rodrigues da Silva, 2004;

³⁰⁴ Por parte de México participaron Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Bernice Kolko, Nacho López, Rodrigo Moya, Alice Reiner de Goldring, Antonio Reynoso y Antonio Rodríguez como fotógrafos independientes. Como integrantes de *La Ventana* participaron Ricardo Calderón, Ernesto Deutsch, Juan Deutsch, Ruth Deutsch Lechuga, Mario N. Márquez, Víctor M. Noriega, Octavio Obrigón, Emilio R. Mata y Guillermo Smurz. Chile fue representado por Bob M. Borowicz y Julian Gumiel Fernandez; Puerto Rico por Samuel A. Santiafo y Uruguay por Raúl E. Legrand.

Grecco, 2016) la consideran inscripta en una dinámica de renovación estética que la llevó, a partir de finales de la década del '40, del pictorialismo hacia lo que en Brasil denominan como modernismo, a partir del desarrollo de nuevas propuestas con énfasis en la fotografía subjetiva como estrategia para afirmar prácticas novedosas. Los autores afirman que los vínculos establecidos por el Bandeirante con el *Grupo des XV*, *La Bussola*, *La Ventana*, *La Carpeta de los Diez* y *Fotoform* fueron conexiones importantes que el club generó a conciencia en aquel momento de renovación para llevar a sus socios propuestas estéticas que buscaban alinearse con los movimientos modernistas (Grecco, 2016, p.18). La presidencia de Eduardo Salvatore en dicha institución a partir de 1943, además de ciertos miembros con una participación destacada apegados a la estética subjetiva y las conexiones que todos ellos establecieron con los grupos aquí nombrados, son algunos de los factores que permiten incluir al Bandeirante dentro de esta dinámica de renovación al interior de la fotografía. De hecho, para Navarrete (2018, p.22-23) el Foto Cine Club Bandeirante y *La Carpeta de los Diez* se constituyeron en los espacios que en mediados del siglo XX se esforzaron por ir a la búsqueda de nuevos públicos y situar a la fotografía en el campo institucional del arte dentro de América Latina.

Como se constata a lo largo de todo este capítulo, el medio fotográfico latinoamericano estuvo, durante la década del '50, conformado por un nutrido entramado de instituciones y sus medios de difusión –las revistas– que integraron el mismo ecosistema en el que circulaban las ideas y los fotógrafos de la época. Si bien la denominación “fotografía latinoamericana” tiene nutridos antecedentes a lo largo del siglo XX, diversos autores afirman que la concreción de una unidad fotográfica latinoamericana efectiva con cualidades específicas tomó forma recién en 1978 con el *I Coloquio Latinoamericano de Fotografía* realizado en México (Villares Ferrer, 2016; Navarrete, 2017; Carreras, 2018; Rigat, 2020; entre otros).

Sin embargo, ante determinadas iniciativas que se dieron en este período y que se esbozan a lo largo de esta tesis, esta investigación propone a partir de ellos una nueva lectura sobre cómo fueron los intercambios que enmarcaron y posibilitaron la circulación de la fotografía en América Latina en las décadas anteriores al '70, con la finalidad de comprender cómo los fotógrafos y sus imágenes transitaron y dieron forma al ámbito fotográfico latinoamericano. En efecto, ciertas instancias de cooperación y trabajo conjunto que no podemos continuar dejando de lado, se

desarrollaron a través de redes de fotoclubes, salones internacionales con una marcada participación cruzada, vínculos entre grupos fotográficos y exposiciones regionales. Estos diversos proyectos, de muy diferente naturaleza y características, colaboraron de una u otra manera a afianzar lazos entre sí y con otras instituciones de la región que habían comenzado a trabajar en pos de una unidad fotográfica del continente. A partir de la década del '40, ciertos emprendimientos se adjudicaron la categoría de ser la “primera” instancia de un posible trabajo conjunto regional, como la *Primera Exposición de Fotografía Latinoamericana* realizada en 1949 en Washington por la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), la cual reunió el trabajo de dieciocho fotógrafos de diversos países³⁰⁵. Diez años más tarde tendría lugar la casi homónima y ya nombrada *Primera Exposición Latinoamericana de Fotografía*, pero esta vez sí organizada en América Latina, puntualmente por *La Ventana* en colaboración con el FCCB.

Los grupos fotográficos, los fotoclubes y las revistas especializadas, a pesar de ser iniciativas de diferente naturaleza y características, buscaron afianzar lazos entre sí y con otros fotógrafos e instituciones de la región dinamizando la fotografía latinoamericana. De hecho, el corolario de la intensa actividad conjunta desplegada durante toda la década del '50 lo constituyó la “Declaración de Río de Janeiro”, firmada en dicha ciudad durante mayo de 1962 y con el objetivo de crear la *Confederación Latinoamericana de la Fotografía Artística*, un organismo internacional que agruparía a todas las federaciones latinoamericanas de fotografía. El compromiso para realizar esta iniciativa fue firmado por Eduardo Salvatore, en su rol de presidente de la Confederación Brasileña de Fotografía y Cinema –aunque también era el presidente del Foto Cine Clube Bandeirante–, Jaime Giralt Font y Héctor Faíta por la Federación Argentina de Fotografía –siendo este último también director de la revista argentina *Fotocámara*– y Pedro Visca por el Foto Club Uruguayo, aunque el documento también especifica que ya habían expresado su interés en adherirse la

³⁰⁵ Según especifica Navarrete (2017, pp.200-201) la *First International Exhibition of Latin American Photography* se presentó en la Galería de la Unión Panamericana, en Washington, del 12 de enero al 15 de febrero de 1949. Estuvo dirigida por el crítico de arte cubano José Gómez Sicre e incluyó a los fotógrafos Alfredo Linares de Bolivia; Esteban A. De Varona de Costa Rica; Julio Zadiq de Guatemala; Luis Márquez, Agustín Mayo, Pedro Camps, Jesús M. Talavera, Raúl Conde, Lola Álvarez Bravo y Marianne de México; Federico Donna y A. Friedics de Paraguay; Martín Chambi, Rómulo M. Sassarego, González Salazar, Abraham Guillén y J. De Ridder de Perú; y Alfredo Boulton de Venezuela.

Federación Mexicana de Fotografía y el Club Fotográfico de Guatemala. Una nota incluida en la publicación argentina *Noticioso FIFA*, bajo el promisorio título de “La Declaración firmada en Río de Janeiro deja abierto el camino para la unidad fotográfica de Latinoamérica”, especifica que la reunión contó con la presencia del presidente de la Federación Internacional de Arte Fotográfico (FIAP) y transcribe el documento completo, en donde se afirma que

“La fotografía ha logrado, en los distintos países de América Latina, un progreso constante que ubica a esa forma de expresión artística en un nivel de primera línea entre las más avanzadas de otras latitudes del mundo, como lo evidencia la colocación que las obras de autores americanos ha alcanzado y alcanza reiteradamente en las más importantes competencias internacionales.

La similitud de ideales y aspiraciones y la necesidad de coordinar su acción bajo directivas y normas que faciliten el intercambio artístico entre las distintas federaciones fotográficas latinoamericanas, justifican la creación de una comisión especial autónoma que coordine a todas ellas, para trabajar así en forma conjunta para el progreso del arte fotográfico en sus distintas formas de expresión”³⁰⁶

La intención de querer constituir una *Confederación Latinoamericana de la Fotografía Artística* es un hecho destacable que deja en evidencia la cercana relación existente entre las instituciones fotográficas de Latinoamérica y de sus integrantes. Tal vez esta Confederación no llegó a concretarse, pero demuestra que el trabajo conjunto en la región venía sucediendo y, sin dudas, possibilitó que quince años después pudiera suceder el Coloquio tan aclamado. Este tipo de iniciativas no han recibido la atención suficiente y aún contamos con escasa información son ellas, pero constituyen trascendentes capítulos de la historia de la fotografía latinoamericana, de nuestras imágenes y de nuestras exposiciones que comienzan a ser escritos.

³⁰⁶ S/a. (1963). La declaración firmada en Río de Janeiro deja abierto el camino para la unidad fotográfica de Latinoamérica. *Noticioso FIFA* N° 50 y 51.

7. CONCLUSIONES

A partir del estudio sobre el grupo fotográfico *La Carpeta de los Diez* realizado a lo largo de esta tesis, se han expuesto avances y resultados en profundidad acerca de los diversos aspectos considerados y concordantes con los objetivos e hipótesis propuestos al inicio de la investigación. Haciendo foco en el desarrollo del grupo y en las repercusiones que generó en la escena fotográfica argentina de mediados del siglo XX, en cada capítulo se indagaron determinadas facetas relacionadas con *La Carpeta* y sus vínculos con diferentes aspectos del campo fotográfico de la década del cincuenta. La recuperación conjunta de todos estos elementos permite hilvanar las ideas postuladas al inicio y a partir de las cuales se confirma y presentan las conclusiones generales.

El análisis propuesto partió de la hipótesis de que ***La Carpeta de los Diez* fue una pieza clave durante la década del cincuenta que colaboró en la conformación de un medio fotográfico local especializado.** Este medio fotográfico argentino estuvo caracterizado por una compleja trama cultural, tejida por instituciones fotográficas, revistas especializadas, grupos de trabajo y eventos exhibitivos y sociales, signada por la participación cruzada de fotógrafos y de especialistas. **El medio fotográfico latinoamericano en general, y el argentino en particular, se caracterizaron por tener dinámicas propias y singulares,** formas y espacios de pertenencia que lo diferenciaron de diversas maneras tanto de lo que ocurría por entonces en la hegemónica fotografía europea y norteamericana como así también en las artes visuales a nivel local, entre los cuales *La Carpeta de los Diez* fue un caso significativo.

La fotografía argentina posee su propia trama cultural y uno de los objetivos principales de esta tesis radicó no sólo en reconstruirla y ponerla en valor desde un lugar pocas veces profundizado, sino también otorgarle la importancia y singularidad que le fue, en general, relegada. Asimismo, esta investigación basó su desarrollo en indagar de qué maneras **la década del cincuenta, a lo largo de la cual se desarrolló *La Carpeta de los Diez*, se constituyó en el período de quiebre de la fotografía argentina durante el cual los procesos y los modos aplicados previamente se transformarían** para dar paso a un medio renovado, a partir de la década siguiente.

Dentro de este contexto, y según lo explicitado en los capítulos de esta tesis, *La Carpeta de los Diez* se constituye en una instancia crucial a través de la cual fue posible mirar, reponer y analizar el período; esto se debió tanto a las actividades que desarrolló como grupo, como así también al ejercicio profesional y el trabajo desplegado por sus

integrantes de manera individual. En efecto, esta tesis sostuvo también como hipótesis principal que **los aportes de *La Carpeta de los Diez* contribuyeron a la construcción de la modernidad en la fotografía argentina.** Esta modernidad se fue afirmando en el medio fotográfico local a través de un largo proceso iniciado a mediados de la década del treinta que se prolongó hasta finales de la década del cincuenta en la que la actuación de la carpeta de los Diez es protagonista clave de la maduración de este proceso. En este transcurso, considero a este grupo fotográfico como uno de los protagonistas de una red de actores y de acciones que contribuyeron, en su conjunto, a consolidar la modernidad fotográfica en Argentina. *La Carpeta de los Diez* fue una de las operaciones culturales que más se destacó debido al éxito que alcanzaron sus exposiciones y, por sobre todo, al sistema de circulación fotográfica con el que se impulsó la obra de sus miembros además del apoyo y de la difusión que recibió desde las páginas de las revistas especializadas primero y de la prensa general, después.

Retomando lo dicho se confirma que este grupo de fotógrafos propuso dos modalidades de circulación para sus fotografías: una interior, a partir de la conformación de carpetas con fotos de todos los miembros sobre las cuales cada uno realizaba comentarios críticos que luego eran compartidos en reuniones de estudio – metodología de trabajo que le diera nombre al grupo–, y una exterior, a través de exposiciones anuales y autogestionadas. A lo largo de una reconstrucción y análisis de ambas instancias, esta tesis buscó demostrar cómo ***La Carpeta de los Diez* operó como un ámbito para la innovación a través de la particular metodología de trabajo que desplegó y las exposiciones que desarrolló y de las que, según se da cuenta en estas páginas, se exploraron maneras innovadoras de exhibición de fotografías con el plus de integrarlas en espacios nuevos y poco tradicionales.**

A partir del trabajo de archivo realizado se determinó que la dinámica de intercambios a través de carpetas de comentarios críticos cesó aproximadamente para 1955. Si bien las reuniones de estudio presenciales pueden haber continuado, este cambio en la dinámica indica que las exposiciones tomaron una relevancia cada vez mayor. Tal vez la logística que conllevaba hacer circular las carpetas era demasiado complicada, tal vez las exposiciones generaron un rédito en difusión y prestigio mayor que el aporte técnico de los comentarios críticos. Lo que sí se puede afirmar es que la función crítica que habían intentado asumir estos fotógrafos al inicio de su agrupación, fue discontinuada en favor de la de gestores de exposiciones.

A partir del proceso de análisis desplegado y del estudio comparado con otras muestras fotográficas de la época, las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* fueron tomadas como las instancias cruciales a través de las cuales pensar los aportes fundamentales que realizó este grupo para la conformación de un medio fotográfico local especializado. Si bien la mayor parte de sus fotógrafos habían desarrollado previamente exposiciones individuales o participaban de los diferentes salones que organizaban las instituciones fotográficas existentes por entonces, con las muestras de *La Carpeta* generaron un nuevo espacio cultural para sus fotos, las cuales se enaltecían siendo avaladas por el accionar en conjunto y por las reconocidas trayectorias de los integrantes. De esta manera, la táctica cultural de las exposiciones de este grupo de fotógrafos consistió en crear una nueva instancia que abría paso a sus fotos por fuera de las burbujas fotoclubísticas y comerciales y que, además, a través de los nuevos métodos de montaje colaboró en el afianzamiento de modernidad fotográfica local.

Por otra parte, gran parte de la investigación desarrollada en el marco de esta tesis estuvo abocada a localizar e identificar las fotografías que formaron parte de los procesos de circulación de imágenes que llevó adelante el grupo, principalmente las participantes en sus exposiciones. Se logró así identificar más de ciento treinta fotos con autoría de trece de los catorce miembros que tuvo el grupo (la excepción es Giuseppe Malandrino). A través de la reconstrucción de las trayectorias de algunas de estas imágenes fue posible afirmar que la mayor parte de ellas provenían de los archivos de los fotógrafos y no habían sido generadas específicamente para formar parte de las exposiciones. Estas fotografías pudieron surgir tanto de búsquedas personales como por encargos laborales, los cuales tampoco fueron reductos completamente diferenciados. Se confirma además que las fotografías que participaron de los paneles temáticos planteados en ciertas exposiciones seguían la misma lógica y no habían sido necesariamente generadas a tales fines. En conclusión, el estudio realizado sobre las fotos participantes en las exposiciones permite afirmar que **las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* no se organizaron a partir de cierta estética o línea específica preestablecida, sino que reunieron conjuntos diversos de fotografías que provenían, en su mayoría, de encargos fotográficos laborales o de búsquedas personales.** Es factible caracterizar, entonces, la innovación del grupo en el hecho de permitirse mirar de otra manera sus propias fotos, poniendo en práctica una nueva construcción epistemológica del ver fotografías que, en esta oportunidad,

se lograba a través de sus ejercicios grupales primero y de su inclusión en las exposiciones después.

El examen exhaustivo de las principales instituciones fotográficas locales y algunas extranjeras, con las cuales articularon sus carreras fotográficas los diversos integrantes del grupo, principalmente fotoclubes confirma también que muchas de las fotos participantes en las muestras del grupo continuaron efectivamente su circulación por salones de instituciones nacionales e internacionales. Los integrantes de *La Carpeta de los Diez* eran, ante todo, fotógrafos y consideraban su producción como un todo, sin diferenciación entre lo profesional y lo artístico, ni entre este grupo u otra instancia de difusión. Sus fotos pudieron originarse como un retrato comisionado para el programa de una obra de teatro, pero luego la misma imagen podía participar del salón de un fotoclub como así también de una muestra de *La Carpeta*. Incluso podían haber sido tomadas muchos años atrás en un paseo por la playa, pero eran redescubiertas al inscribirse en la consigna de uno de los paneles temáticos que se proponían. Las trayectorias culturales de estas imágenes nos permiten afirmar que los canales por los que circulaban las fotografías en la década del cincuenta eran amplios y se entrelazaban, sin marcar ninguna división tajante entre uno y otro ámbito.

Por otra parte, esta tesis demostró que *La Carpeta de los Diez* se inscribe dentro del surgimiento de una serie de grupos de fotógrafos en diferentes partes del mundo, luego de la Segunda Guerra Mundial, en reacción al panorama fotográfico de sus respectivas regiones, en general caracterizado por la perduración de la estética pictorialista y la dinámica salonista de los tradicionales clubes fotográficos. Muchos de estos grupos fotográficos combinaron en sus producciones diversos grados de aportes de la fotografía subjetiva con elementos de la fotografía humanista. Si bien algunos de estos grupos fueron explícitamente más adeptos a una u otra de estas dos corrientes fotográficas, la mayor parte de ellos tomó elementos de ambas. Este fue el caso de *La Carpeta de los Diez*, grupo a través del cual podemos señalar las particularidades que este proceso tomó en Latinoamérica, ya que **en sus fotografías y en sus métodos, se articularon simultáneamente formas que encauzaron las corrientes fotográficas subjetiva y humanista junto con elementos locales tradicionales dando lugar a una nueva y moderna actitud frente a la fotografía.**

Justamente, a través de la conceptualización de estas tramas podemos identificar las prácticas constructivas del mundo social en el sentido que plantea Chartier (1992) y

que aquí es retomado como herramienta de análisis para comprender los debates a partir de los cuales los integrantes de *La Carpeta de los Diez* creaban imágenes y sentidos. Los aspectos abordados como fotografía subjetiva y fotografía humanista tomaron de este lado del mundo formas específicas según condiciones y posibilidades locales, desplazando a la fotografía pictorialista y sentando bases de la fotografía moderna. Aquí convivieron con la experimentación en la práctica fotográfica y el avance sobre sus propios límites a través de procedimientos específicos del medio – como solarizaciones, exposiciones múltiples o superposiciones de negativos, entre otros—. En América Latina las disputas que tuvieron lugar en otras partes del mundo no presentaron las mismas divisiones tajantes, sino que sus diferentes vertientes convivieron y podían ser utilizadas, incluso por el mismo fotógrafo, según fuese necesario. En esta oscilación toma forma la heterocronía (Moxey, 2016) que nos permite pensar que las historias de la fotografía que fueran estimadas como subalternas no son repeticiones de las dominantes y que no hubo un centro como tal simplemente imitado, sino reconfigurado y adaptado, tal como lo demuestra el análisis planteado sobre las fotografías exhibidas en el marco de *La Carpeta de los Diez*.

En el caso argentino, los fotoclubes existentes constituían entidades comandadas por aficionados que consideraban como propia la categoría de “fotógrafo artista” y, simultáneamente, establecían una contraposición con quienes ejercían una práctica profesional del medio. *La Carpeta de los Diez* se constituyó entonces en un emprendimiento compuesto especialmente por fotógrafos profesionales con voluntad artística, la cual no podía ser encauzada en el ámbito de los clubes fotográficos dirigidos por aficionados. Esta voluntad no radicaba especialmente en el tipo de fotos que producían, ya que técnicamente los fotógrafos aficionados poseían también un alto perfeccionamiento y en ese punto no había diferenciación, sino en la circulación que pretendían otorgar a sus fotografías y en sus nexos con otros espacios y con otros actores de las artes visuales de la época. Sin embargo, y según fue presentado a lo largo de la tesis, los fotógrafos que formaron parte del grupo continuaron participando en los fotoclubes y en otros espacios sociales, por lo cual esta investigación sostiene que ***La Carpeta de los Diez* se conformó como un ámbito para la crítica mutua entre pares, que, si bien se diferenció de los fotoclubes en muchos aspectos, funcionó en articulación con instituciones y espacios de sociabilización de su época.**

Otro aspecto distintivo de *La Carpeta de los Diez* radica en sus múltiples conexiones con instituciones que alentaban estas innovaciones al interior del campo fotográfico, como la revista argentina *Correo Fotográfico Sudamericano* y el Foto Cine Club Bandeirante de San Pablo (Brasil), hechos que nos permiten inscribir al grupo en una dinámica de renovación no solo a nivel local sino también regional. Como fuera dicho previamente, esta tesis afirma que **los fotógrafos, los grupos y las instituciones involucradas en el período analizado mantuvieron estrechos y productivos vínculos a través de diversos medios como revistas, exposiciones, correspondencias y viajes**, entre otros.

La Carpeta de los Diez se constituyó en uno de los espacios culturales que, a mediados del siglo XX, se esforzó por abrir a la fotografía hacia nuevos públicos. Si bien algunos de sus integrantes participaron de agrupaciones artísticas que incluyeron la fotografía como disciplina, como *Arte Nuevo*, y de otros grupos de fotógrafos, como *Fórum*, estos otros emprendimientos se caracterizaron por una actuación más centrada hacia el campo de las artes visuales y sus búsquedas no dejaron huella consistente en el ámbito fotográfico. En este sentido, desde el interior del campo fotográfico mismo, el diferencial de *La Carpeta de los Diez* radicó en haber planteado y concretado una propuesta innovadora del sistema de gestión expositiva en pos de una apertura del medio, generando efectivamente un antecedente importante y abriendo una nueva vía de circulación para la fotografía. De esta manera, entre el fotoclubismo y las artes visuales, la década del cincuenta se constituyó, como un momento de transición para la historia y el desarrollo de la fotografía de nuestro país, en el que terminó de afianzarse una modernidad fotográfica local a través de proyectos justamente como *La Carpeta de los Diez*.

La actitud moderna de este grupo radicó tanto en establecer una comunidad de pares en la cual todas las imágenes tenían la misma jerarquía, sin competencias ni categorías, como en organizar exposiciones fotográficas en nuevos ámbitos con la introducción de novedosos mecanismos de montaje y diseño exhibitivo. Sus exposiciones pusieron en juego nuevas maneras de mostrar fotos (como las utilizadas a partir de 1956) y permitieron que la fotografía aflorara por fuera del circuito de los fotoclubes y los salones cerrados sobre sí mismos hacia el público en general. Esta actitud no surgió como una postura contestataria a las instituciones existentes en la época, sino que fue

una dinámica complementaria a aquellos dispositivos tradicionalmente normalizados como los salones y su lógica competitiva.

La historia de un grupo de creadores está atravesada por diversas dinámicas y problemáticas propias de su época y, en el caso que se ocupa esta tesis, su estudio conllevó la recomposición de otras esferas del mundo social que los rodeó. Establecer y reconstruir las prácticas que estos fotógrafos desarrollaron como grupo autogestionado, así como también los principales hitos previos de las trayectorias culturales de sus integrantes, permitió determinar la especificidad de la innovación que aportaron. En este camino, la investigación llevada a cabo para esta tesis -aun con las dificultades propias de acceso a los archivos personales- arrojó luz sobre secciones, espacios, instituciones y actores de la historia de la fotografía local, e incluso internacional, que fueron consideradas escasamente como objeto de otros estudios previos.

En el proceso de búsqueda de material relacionado con *La Carpeta de los Diez*, este trabajo se encontró con la importancia que para la época tuvieron los fotoclubes locales, otras instituciones relacionadas y los medios gráficos especializados. Asimismo, al intentar reconstruir y dar sentido a las vidas y trayectorias de los catorce fotógrafos que transitaban por la agrupación, fueron cobrando cada vez más relevancia otros aspectos relacionados con ciertos miembros del grupo, como la labor escrita desarrollada por ellos a través de notas técnicas y de opinión publicadas en revistas fotográficas.

Sin pretender construir un relato cerrado y totalizador sobre *La Carpeta de los Diez* y la fotografía en Argentina durante la década del cincuenta, esta tesis partió desde una muy escasa y fragmentada información, pero mantuvo el objetivo de reconstruir e indagar las formas de trabajo que el grupo desplegó y las fotografías que en su contexto mostró, reponiendo a su vez el contexto local y general a partir del cual pudo surgir esta agrupación. El objetivo final y último alcanzado con el desarrollo de esta investigación radicó en alumbrar un capítulo pendiente de la historia de la fotografía argentina que se fortalece al revisar el abanico de conocimientos que surge desde el grupo fotográfico innovador, *La Carpeta de los Diez*.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Estudios teórico-metodológicos

ANDERSON, P. ([1984], 2004). Modernidad y revolución. En CASULLO, N. (comp.) *El debate modernidad-postmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.

ARTIÈRES P. y KALIFA D. (2012-2013) “El historiador y los archivos personales: paso a paso”, en *Políticas de la Memoria*. Anuario de Investigación e información del CeDInCI, no13, Buenos Aires.

BAUDRILLARD, J. ([1968] 2004) *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.

BEDOYA, M. E. y WAPPERNSTEIN, S. (2011) “(Re)Pensar el archivo”, en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Sede Académica de Ecuador, No41, Quito, pp. 11-16.

BELTING, H. (1987). *The End of the History of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.

----- ([2003], 2010). *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana.

----- (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

BENJAMIN, W. ([1931], 2008). Pequeña historia de la fotografía. En Benjamin, W. *Sobre la fotografía* (pp.21-53). España: Pre-textos.

----- ([1934], 2001). El autor como productor. En B. Wallis. (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 297-309). Madrid, España: Akal.

----- ([1936], 2011). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

----- (1982). Tesis de Filosofía de la Historia. En Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I* (pp.175-191). Madrid: Taurus.

BERMAN, M. ([1982], 1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BERGER, J. (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

----- (2005) *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.

----- (2017) *Para entender la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

BOURDIEU, P. (1967) “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, pp.135-182.

----- ([1979], 1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana.

----- (1985). The Social Space and the Genesis of Groups. En *Social Science Information*, Año 2, No 24, p.195-220.

----- (1991). *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard UP.

----- (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, pp. 135-141.

----- (1999). *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.

- (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: EUDEBA.
- (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- ([1965], 2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCHLOH, B. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- BÜRGER, P. ([1974] 2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BURKE, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- (2017). *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Paidós.
- CHARTIER, R. (1987). *Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris: Editions du Seuil.
- (1990). “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. *Punto de vista*, año XIII, N°39, diciembre. Buenos Aires.
- (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- ([1996], 2015). *Escribir las prácticas: Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- DE CERTEAU, M. ([1974], 1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, 16, 24-28.
- FOSTER, H. ([1996], 2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1973). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- ([1969], 2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001, [1979]). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- (Ed.). (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- GUILBAUT, S. ([1983], 1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. España: Mondadori.
- HUYSEN, A. (2006) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- HABERMAS, J. (1985). La modernidad, un proyecto incompleto. En AA.VV. *La posmodernidad* (pp.19-36). Barcelona: Kairós.

- JAMESON, F. (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Gedisa.
- JAY, M. ([1993], 2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MALOSSETTI COSTA, L. (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MIRZOEFF, N. ([1999], 2003). *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. ([1994], 2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MOXEY, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Solei Ediciones.
- SARLO, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Les discours culturels dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970. América. Cahiers du CRICCAL*, (9-10), Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 9-16.
- (2003) *Buenos Aires, (1920-30): una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- TEJEDA MARTÍN, I. (2006) *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid, España: Trama editorial.
- VIGH, H. (2010) Youth Mobilisation as Social Navigation. Reflections on the concept of dubriagem. *Cadernos de Estudos Africanos*, 18/19, Centro de Estudos Internacionais, pp. 140-164.
- WALLIS, B. (Ed.). ([1984], 2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, España: Akal.
- WILLIAMS, R. (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- ([1981], 1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- (1982) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- ([1989], 1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- (2001) *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.

8.2. Historia y teoría de la fotografía

- AA.VV. (2015) “La fotografía y lo fotográfico: cuestionamientos mediales” (pp.121-174) dossier organizado por Verónica Tell e Iván Ruiz, en *CAIANA* 7, Buenos Aires.
- AA.VV. (2015) “Special Issue on Modern Argentine Photography: Horacio Coppola and Grete Stern” (pp. 89-282) dossier organizado por Natalia Brizuela, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24(2).
- ADES, D. ([1976], 2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

AFONSO ESTEVES, M.I. y DEVÉS, M. A. (2018) “Descripción normalizada e investigación histórica: reflexiones y potencialidades a través del fondo Heinrich-Sanguinetti”, en *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Comp. CASTRO, M. V. Y SIK, M. E. Buenos Aires: CeDInCI, pp. 213-230.

ALONSO, I. y KELLER, J. (Ed). (2018) *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity*. Los Ángeles, Estados Unidos: Getty Publications.

ALONSO, R. (2018). *La unión hace la fuerza. Los grupos fotográficos y el reconocimiento institucional de la fotografía argentina*. Buenos Aires: Arte x Arte.

ANDRADA, J.C., DIEZ FISCHER, A., FARA, C. y NOBLÍA M. (2009). Anatole Saderman. El retrato como legitimación. En *X Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina (1839-1939)*, Chascomús, Buenos Aires, Argentina.

BAKER, S. (2018). 1940-1960 Photography’s Sense of Abstraction. En AAVV, *Shape of Light. 100 Years of Photography and Abstract Art* (pp. 87-135). Londres: Tate Modern.

BARTHES, R. ([1980], 2008). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.

----- ([1961], 1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós,

BATCHEN, G. ([1997], 2004) *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BECEYRO, R. ([1978], 2014). *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

BELEJ C. y HRYCYK P. (2017) “El Archivo Annemarie Heinrich: el patrimonio de una mirada”, en *Actas de las III Jornadas de Investigación y Reflexión sobre Historia, Mujeres y Archivos*. Coord. CALDO P. [et al]. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 133-141.

BELEJ C. y HRYCYK P. (2018) “El archivo fotográfico Heinrich – Sanguinetti: estrategias e interrogantes acerca de la construcción de un archivo a partir de un fondo privado”, en *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Comp. CASTRO, M. V. Y SIK, M. E. Buenos Aires: CeDInCI, pp. 292-299.

BERGHMANS, T. (2011). Images Inventées in Brussels and The Hague: The emergence of photography as an art form in Belgium, 1950-1965, [“Imágenes Inventadas en Bruselas y La Haya: el surgimiento de la fotografía como una forma de arte en Bélgica, 1950-1965”], *Depth of Field*, vol.1, n°1.

BERTÚA, P. (2010) “Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género. Los sueños de Grete Stern en Idilio”, en *Revista Mora* n°16, pp. 7-33. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

----- (2012) *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

----- (2016) Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrod's. *Boletín de Arte* (16), pp. 1 – 11.

----- (2017) Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern. En *Revista de Historia Bonaerense del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón*, XXIV, N°46, 6-14.

BLUCHLOH, B. ([1984], 2009). De la “faktura” a la factografía. En RIBALTA, J. (Ed.), *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955* (pp. 29-61). Barcelona: MACBA.

BRIZUELA, N., OUBIÑA D., PRÍAMO, L. (2009). *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires: Galería Jorge Mara/La Ruche.

BRIZUELA, N. (2015). Grete Stern, Horacio Coppola and the Question of Modern Photography in Argentina. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24(2), 243-265.

BUNNELL, P. C. (1998). Towards new photography: renewals of pictorialism. En FRIZOT, M. (Ed.), *The New History of Photography* (pp.310-333). Alemania: Konemann.

BURGIN, V. (1997). Mirar fotografías. En PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (31-44). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

----- (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

CASABALLE, A. y CUARTEROLO M. A. (1983) *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo.

CASTRO PORTO, M. T. (2018). *Confrontos e paralelos: O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942 -1959)*. (Tesis de posgrado en Estética e Historia del Arte). Universidad de San Pablo.

CARRERAS, Claudi. (2018). (Coord.). *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Montevideo: CdF.

CHEVRIER, J. F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

CORTÉS-ROCCA, P. (2011) *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires: Colihue.

COSTA, H. (1995). Entrando por uma porta lateral.... En *Foto Grafia: a experiência Alemã dos anos 50*. São Paulo: AS Studiu.

----- (2015). Espaços da arte: fotografia moderna e representação em Peter Scheier. En Costa, H. y Fabris, M. (Ed.), *Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg*. (pp. 99-113). San Pablo: MAC USP.

COSTA, H. y FABRIS, M. (Ed.), *Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg*. San Pablo: MAC USP.

COSTA, H. y RODRIGUES DA SILVA, R. ([1995], 2004) *A fotografia moderna no Brasil*. San Pablo: Cosac Naify.

- CRIMP, D. (1997). Del mundo a la biblioteca. En PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (45-58). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- CUARTEROLO, A. (2012) *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo.
- DEVÉS, M. A. (2017) “El fondo Annemarie Heinrich y sus potencialidades historiográficas”, en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* (REFA), Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti” Córdoba (Argentina), año 8, n°8, pp. 238-243.
- DUBOIS, P. (1983) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós.
- FACIO, S. (1995). *La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial La Azotea.
- (2005). La fotografía en la Argentina (1950-1970). En AAVV, *Historia General del Arte en la Argentina Volumen X* (pp. 137-167). Argentina, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- FERNÁNDEZ, C.A. (2015) “Fotografía artística en la Argentina 1950-1960”, en *Actas de Diseño*, Año X, Vol. 19, 165-172. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- FONSECA PEREGRINO, N. y MAGALHÃES, A. (2012). *Fotoclubismo no Brasil. O Legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. Río de Janeiro: Senac Nacional.
- FONTCUBERTA, J. (Ed.) (2004). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FORTUNY, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- FREUND, G. (2006 [1974]). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIZOT, M. (1998). *The New History of Photography*. Alemania: Konemann.
- (1998). Metamorphoses of the image: Photo-graphics and the alienation of meaning. En FRIZOT, M. (Ed.), *The New History of Photography* (pp.431-455). Alemania: Konemann.
- (2009). *El imaginario fotográfico*. México: serieve-CONACULTA.
- GABARA, E. (2008). *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press.
- (2018). Fotografía, vanguardia y modernidad. En Rosauo, E. y Solano, J. (Ed.), *Lámpara de mil bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*. (pp. 130-172). Medellín: Foc.
- GAMARNIK, C. (2015). *El fotoperiodismo en Argentina: de Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975)*. (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- GRECCO, P. M. (2011). Experimentações fotográficas e fotoclubes. *Revista DAPesquisa*, v.6, N°8. Florianópolis: Centro de Artes, UDESC.

----- (2016). *A fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)*. (Tesis de Doctorado en Historia). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Brasil.

----- (2018). A visita de Annemarie Heinrich ao Foto Cine Clube Bandeirante. A circulação latino-americana da fotografia subjetiva, 1950. En *XIII Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas*. Mariana, Brasil: ICHS.

GESUALDO, V. (1990) *Historia de la Fotografía en América desde Alaska a Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sui Generis.

GERNSHEIM H. y A. (1965). *A concise history of photography*. Londres: Thames and Hudson.

GIGLIETTI, N. (2015). Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno. *Boletín de Arte* 15, pp. 85-93. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

GIORDANO, M. (2004) "Grete Stern y el Chaco", en XXIV Encuentro de Geohistoria Regional. Buenos Aires: IIGHI-CONICET.

----- (2005) *Discursos e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen.

----- (2009). "Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX." *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*.

GIORDANO, M. y MÉNDEZ, P. (2004) "Tras los pasos de Hans Mann", en 8º Congreso de Historia de la Fotografía, Vicente López, Argentina. p. 183

GIORDANO, M. y REYERO, A. (2016) "Expedición, visualidad y artefacto. Louis de Bocard en el Alto Paraná (Sud América, 1898-99)", en *Revista AVÁ* N°29, Diciembre.

GÓMEZ, J. (1986) *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: Abadía Editora.

----- (1993) "Anatole Saderman", Homenaje a los Grandes, revista *Cuarto Oscuro* N°437, diciembre.

GONZÁLEZ, V. (2011a) *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Arte x Arte.

----- (2011b) Los usos de la imagen fotográfica en la Argentina, 1945-2001. En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina*. (pp. 119-139). Archivos del CAIA 4. Buenos Aires: CAIA - UNTREF.

----- (2018). Procesos de modernización en la fotografía argentina 1930-1960. En Alonso, I. y Keller, J. (Ed.). (2018) *Photography in Argentina: Contradiction and Continuity. Textos en español*. (pp. 32-41). Buenos Aires: PROA.

GONZÁLEZ FLORES, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

----- (2015). La modernidad imaginada/imaginaria de la fotografía en México y Brasil. En Costa, H. y Fabris, M. (Ed.), *Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg*. (pp. 84-97). San Pablo: MAC USP.

- (2018a). *La fotografía ha muerta, ¡viva la fotografía!* México: Herder,
- (2018b). Más allá del índice. La transformación de lo fotográfico en México, 1978-2010. En Rosaura, E. y Solano, J. (Ed.), *Lámpara de mil bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*. (pp. 313-345). Medellín: Foc.
- GORELİK, A. (2004). Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre la fotografía de Horacio Coppola. En Gorelik A., *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUERRA, D. (2015). *In articulo mortis. El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2015). Apuntes sobre fotografía, arte y vanguardia en la Argentina entre las décadas del 30 y el 50. Buenos Aires: MALBA.
- GUTIÉRREZ, R. (2004). Presentación. En Méndez, P. (Ed.), *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural* (p. 7). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- HACKING, J. (2013) *Fotografía. Toda la historia*. Barcelona: Art Blume.
- HERRMANN, U. (2001) *Otto Steinert und sein fotografisches Werk. Fotografie im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne*. (Tesis de Doctorado en Filosofía). Kassel: Kassel University Press.
- HUGUNIN, J. R. (1988) "Subjektive fotografie and the existentialist ethic", en *Afterimage*, 15(6), pp. 14-16.
- KOSSOY, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
- KRAUSS, R. (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- ([1990], 2002) *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MAGNETTO, V. (2018). Un recorrido por la Colecciones de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En *VI Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, CAIA. Buenos Aires, Argentina.
- MAUAD, A.M. y MRAZ, J. (Ed). (2015). *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.
- MEDAIL, F. y PEDRONI, J. C. (2014) "Una visión del futuro. Alejandro C. Del Conte y la revista Correo Fotográfico Sudamericano (1921-1952)", en *Actas 11º Congreso de Historia de la Fotografía. Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía*.
- MÉNDEZ, M. (2017) *Fusco. El fotógrafo de Perón*. Buenos Aires: Aguilar.
- MÉNDEZ, P. (2004) *Hans Mann: miradas sobre el patrimonio cultural*. Buenos Aires: CEDODAL.
- (2012) *Fotografía de arquitectura moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. Buenos Aires: CEDODAL.

----- (2013) “La imagen de una ciudad moderna: Buenos Aires en la fotografía alemana”, en actas de Representações da Cidade no mundo lusófono e hispánico, UFRJ / FAU / PROARQ; UPM-ETSAM; Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo da língua portuguesa, Rio de Janeiro.

MORENO ANDRÉS, J. (2018). *El duelo revelado. La vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MRAZ, J. (2015). Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana. En Mauad, A.M. y Mraz, J. (Ed), *Fotografía e historia en América Latina* (pp.13-51). Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

----- (2017). La vida te da sorpresas: Fotografiar nuestra América. En Navarrete, J.A. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica* (pp.13-20). Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

----- (2018). Analyzing Historical Photographs: Genres, Functions, and Methodologies. *Estudos Ibero-Americanos*, 44 (1), 6-16.

NAVARRETE, J.A. (2017). *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

----- (2018). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

PESTARINO, J. (2019). Apariciones del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez en los últimos quince años del mercado del arte en Buenos Aires. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, Issue N°4, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, Colombia, pp. 165-182.

----- (2020). Imagen fotográfica e intermedialidad. El caso de dos emblemáticas fotografías de Eva Perón obtenidas por Pinéldes Fusco. En T. de Amaral Maia y B. De Las Heras (Ed.), *As imagens da História: Cinema e fotografia nos séculos XX e XXI* (pp. 113-138). Brasil, Porto Alegre: EDIPUCRS/CITCEM-UP.

PERALTA BARRIOS, M. (2018). “El grupo Afal. Un conjunto de individualidades”, ponencia presentada en el Congreso Internacional de Cultura Visual. Pontificia Università della Santa Croce, Roma, Italia.

PÉREZ FERNÁNDEZ, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. En *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 9-47). Montevideo: Ediciones CMDF.

----- (2016) *Imágenes latentes. El campo fotográfico en Buenos Aires, 1979-1989* (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PHILLIPS, C. ([1982], 1997). El tribunal de la fotografía. En PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 59-98). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

----- (2002) La fotografía en el banquillo de los acusados. *Luna Córnea* 23, 110-129 CONACULTA: Ciudad de México.

PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Ed.) (1997). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

PRÍAMO, L. (1995). *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2003). Fotografía y Estado en 1951. Archivo de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación en el Archivo General de la Nación. 8° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina. Vicente López, Buenos Aires, Argentina.

----- ([2003] 2012). *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Fundación Ceppa.

----- (2009) *Saderman: Secretos del jardín*. Buenos Aires: Vasari.

----- (2017) *Buenos Aires memoria antigua. Fotografías 1850-1900*. Buenos Aires: Fundación Ceppa.

REYERO, A. (2012). Imagen, objeto y arte. La fotografía de Guido Boggiani. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales* 42, 33-49.

RIBALTA, J. (Ed.) (2004). *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

----- (2007). Afal como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española. *Revista El viejo Topo* 228, 79-87.

----- (2008). *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA.

----- (2009). (Ed.), *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA.

----- (2018). *El espacio público de la fotografía*. Barcelona: Arcadia.

RIGAT, L. (2020). Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas. *Revista Dixit* 32, 33-45.

ROBLES DE LA PAVA, J. (2016). La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962). *Boletín de Arte* 16, 43-49.

----- (2021). Superficies proyectadas, migraciones estéticas y abstracción fotográfica en la obra de Sameer Makarius. *Artelogie* 16, 1-13.

ROSAURO, E. y SOLANO, J. (Ed.). (2018). *Lámpara de mil bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*. Medellín: Foc.

ROSLER, M. (2001). Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público. En B. Wallis. (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 331-342). Madrid, España: Akal.

----- (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. En Ribalta, J. (Ed), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp.70-125). Barcelona: Gustavo Gili.

----- (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

- ROUILLÉ, A. ([2005], 2017). *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- SCHAEFFER, J.M. (1987). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- SCHENONE, H. (2004). Hans Mann y la Academia. En Méndez, P. (Ed.), *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural* (pp. 8-10). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- SCHWARTZ, J. (ed.) (2008) *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid: Fundación Telefónica.
- SEKULA, A. (1997). El cuerpo y el archivo. En PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (137-199). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- (2003). Reading an archive. Photography between labour and capital. En WELLS, L. (Ed.), *The Photography Reader* (441-452). London/New York: Routledge.
- (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. En RIBALTA, J. (Ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (35-63). Barcelona: Gustavo Gili.
- SONTAG, S. (2006) *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- SOULAGES, F. ([1998], 2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: la marca.
- SOUGEZ, M. L. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- STEINERT, O. (2004). Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía. En FONTCUBERTA, J. (Ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*. (271-280). Barcelona: Gustavo Gili.
- STIEGLER, B. (2006). *Theoriegeschichte der Photographie*. Múnich: Bild und Text.
- STIMSON, B. (2009) *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAGG, J. ([1988] 2005) *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAUSK, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TELL, V. (2005) “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía”. En: GIUNTA Andrea y Laura Malosetti Costa (comps.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, pp. 243-262.
- (2006) “*Latitud-sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina*”, en *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, pp. 195 – 201.
- (2011) “Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX.” En M. I. (eds.), *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina*. Buenos Aires: Archivos del CAIA 4.
- (2017) *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita.

TELLGREN, A. (1997). *Tio fotografer. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv. [Diez fotógrafos. Fotografía sueca durante la década de 1950 desde una perspectiva internacional]*. Estocolmo: Stål.

TERRÉ ALONSO, L. (2006). *Historia del Grupo Fotográfico Afal: 1956/1963*. Madrid: PhotoVision.

TRIQUELL, A. (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: Centro de Fotografía.

TURAZZI, M.I. (2018). Imagens da desigualdade em fotolivros do Rio de Janeiro: a visualidade na história de um conceito. *Estudos Ibero-americanos*, 44 (1), 105-119.

USLENGHI, A. (2015) "A Migrant Modernism. Grete Stern's Photomontages", *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 24, N°2, pp. 173-205.

VALENTIN, A. (2016) Light and Form: Brazilian and German Photography in the 1950s" ["Luz y forma: fotografía brasileña y alemana en la década de 1950"], *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, Alemania.

VILLARES FERRER, M. (2016). Hecho en Latinoamérica: la invención de la Fotografía Latinoamericana. *Revista Sures*, 7.

VIGANÒ, E. (2007) *NeoRealismo. La nueva imagen de Italia 1936-1960*. Madrid: La Fábrica.

WALL, J. (1997). "Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En PICAZO, G. y RIBALTA, J. (Ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (217-250). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

WARE, K. (2017). El químico de los misterios. Vida y obra fotográfica de Man Ray. En AA.VV., *Man Ray*. Köln: Taschen.

8.3. Historia social y cultural del período estudiado

ARTUNDO, P. (2000). *Memorias de una Galería de Arte. La Galería Witcomb 1868-1971*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

----- (2008). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo.

ARTUNDO, P. y PACHECO, M. (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, Argentina, Fundación Constantini.

BALDESARRE, M.I. (2011). El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina. En M.I. Baldesarre y S. Dolinko. (Ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina. Archivos del CAIA 4* (pp. 235-263). Buenos Aires: EDUNTREF.

BERMEJO, T. y RICCARDI, T. (2007). Entre la feria y el museo privado. ArteBA y el coleccionismo contemporáneo en Buenos Aires. *Arteamérica*, Casa de las Américas, Cuba.

BERMEJO, T. y BALDESARRE, M.I. (2011). La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte en la Argentina. En M.I. Baldesarre y S. Dolinko.

(Ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina. Archivos del CAIA 4* (pp. 201-208). Buenos Aires: EDUNTREF.

BERMEJO, T. (2011a). La asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924 - 1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo. En M. J. Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales* (pp. 41-50). Córdoba, Argentina: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.

----- (2011b). El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d'art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960. En M.I. Baldesarre y S. Dolinko. (Ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina. Archivos del CAIA 4* (pp. 329-362). Buenos Aires: EDUNTREF.

----- (2011c). El salón Peuser: entre la apuesta comercial y afianzamiento de un mercado para Buenos Aires. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación* (0), pp. 1-12.

----- (2020). El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods (1940-1950). *Revista Estudios Curatoriales* 7(10), pp. 61-87.

BURUCÚA, J.E. (1999) *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*. Buenos Aires: Sudamericana.

CADÚS, M. E. (2017). *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

DE SAGASTIZÁBAL, L. (1995) *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: EUDEBA.

DOLINKO, S. (2011). Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico. En M.I. Baldesarre y S. Dolinko. (Ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la argentina. Archivos del CAIA 4* (pp. 363-391). Buenos Aires: EDUNTREF.

DOLINKO, S. E. y GARCÍA, M. A. (2013). Páginas en conexión: las revistas culturales en América Latina como escenario visual de la modernidad. *Errata #11*, Instituto Distrital de las Artes y Fundación Gilberto Álzate Avendaño; 176-188.

FLAHERTY, G. y GIUNTA, A. (2017). Las exhibiciones como campos de comparación. *Caiana*, 11, 94-101.

FLORES, R. (1995). *Fotonovela argentina*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

GARCÍA, M.A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

GIUNTA, A. (1999a). Las batallas de las vanguardias entre el peronismo y el desarrollismo. En J.E. Burucúa. (Ed.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*. Tomo II (pp. 57-118). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

----- (1999b). Nacionales y populares. Los salones del peronismo. En M. Penhos y D. Wechsler. (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp.153-190). Buenos Aires, Argentina: El Jilguero.

----- (2000). Poseer y usar la belleza: crónica de una colección. *Block* (5), 78-87.

----- (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2011). Estrategias de la modernidad en América Latina. En A. Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (pp. 285-303). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2013). Adiós a la Periferia. En AA.VV., *La Invención Concreta*. (pp. 104-117). Madrid: MNCARS.

----- (2015). *¿Cuándo empieza el Arte Contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.

GIUNTA, A. y MALOSETTI COSTA, L. (2005) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (1999). Salones y marchantes de arte en la Argentina (1890-1925). *Archivo Español de Arte*, 286, pp. 159-170. Madrid, España.

HERRERA, M. J. (2003) "Gestión y discurso", en AA.VV., *TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas*, N°2, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, pp. 100-111.

----- (2009). (Ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

----- (2011). (Ed.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba, Argentina: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.

----- (2013). (Ed.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Buenos Aires: ArtexArte.

----- (2015). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos-Fundación OSDE.

----- (2017). Historias de exposiciones y sus instituciones: un abordaje complejo de las instancias de significación del arte, las apropiaciones interpretativas de los objetos y sus distintos relatos a través de la historia. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 10, 96-100.

MALOSETTI COSTA, L. y GENÉ, M. (2009). (Ed.), *Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.

PACHECO, M. (2007). De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958- 1965. En I. Katzenstein. (Ed.), *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60* (pp. 16-27). Buenos Aires: Fundación Espigas.

PELLEGRINI, A. (1967) *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.

PENHOS M. y WECHSLER D. (1999) *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: El Jilguero.

ROCCA, P. (2004). Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). *Hispanamérica* (33), 99, 3-19.

- ROMERO BREST, J. (1969) *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós.
- ROSSI, C. (2006). Confluencia de intereses. La galería KRAYD como punto de encuentro. En *IV Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata: Legislatura de la Provincia de Buenos Aires.
- SCARZANELLA, E. (2016). *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SCHWARTZ, J. (2006 [1991]) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2013) *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das letras.
- SUÁREZ GUERRINI, F. (2012). Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción. *Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte*, 10.
- USUBIAGA, V. (2015). María José Herrera, Cien años de Arte Argentino. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 6, 234- 237.
- WECHSLER, D. (2007). El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern. *Revista de Ciencias Sociales, DAIA. Vol 37, N° 25*, 187 - 200.

8.4. Catálogos de exposiciones

- AA.VV. (2011). *Light of modernity in Buenos Aires (1929-1954): photographs by Annemarie Heinrich; Horacio Coppola; Sameer Makarius*. New York: Nailya Alexander Gallery y Galería Vasari.
- AA.VV. (2018). *Shape of Light. 100 Years of Photography and Abstract Art* (pp. 87-135). Londres: Tate Modern.
- CLAUS, M. y MEDAIL, F. (2016) “Juan Di Sandro”, en *Catálogo Buenos Aires Photo 2016*, pp. 95-99. Buenos Aires.
- CORTÉS-ROCCA, P. (2015) *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas*. Buenos Aires: MALBA.
- MAKARIUS, S. (1981) *Vida argentina en fotos*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- PRÍAMO, L. (2009). *Saderman: Secretos del Jardín*, Buenos Aires, Argentina: Vasari.
- TRAVNIK, J. (2004) *Un cuerpo, una luz, un reflejo*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- WECHSLER, D. (2006) *Territorios de diálogo, España, México y Argentina: Entre los realismos y lo surreal 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
- (2015) *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

ZUVIRÍA, F. (2019). *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina (1927-1962)*. Buenos Aires, Argentina: MALBA.

8.5. Documentos

8.5.1. Libros de fotografías

AA.VV. (1978) *Anatole Saderman*. Buenos Aires: Editorial Foco S.R.L.

ARNAUD, B. y MANN H. (1964) *Exvotos: arte popular do Brasil*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica.

HEINRICH, A. (1960). *Ballet en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

HEINRICH, A. (1987) *El espectáculo en la Argentina, 1930-1970*. Buenos Aires: La Azotea.

JACOBY, M y JACOBY, H. (1978). *Shalom*. Hoffman & Campe.

----- (1980). *Aleuya de Jerusalén*. Sin datos.

----- (1983). *Los judíos, el pueblo de Dios*. Sin datos.

----- (1986). *The land of Israel*. Thames & Hudson.

----- (1988). *Israel: the miracle*. Stuttgart: Hanssler-Verlag.

----- (1995). *Next Year in Jerusalem*. Harvest House Pub.

MANN, H. (1937). *Aborígenes del Chaco*. Argentina: Ediciones de Lazar.

----- (1939). *Kleines bilderbuch von Buenos Aires* [Pequeño libro ilustrado de Buenos Aires]. Buenos Aires: Editorial Johan Luzian.

----- (1946). *Buenos Aires, recopilación fotográfica*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.

----- (1958). *Sudamérica*. Londres: Thames & Hudson.

----- (1958). *Strolling through Rio*. Ámsterdam: Colibris.

----- (1958). *The 12 Prophets of Antonio Francisco Lisboa 'O Aleijadinho'*. Río de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura.

MANN, G. y MANN, H. (1958) *The 12 prophets of Aleijadinho*. Río de Janeiro: Ministerio da Educação e Cultura.

PRÍAMO, L. (2009) *Saderman: Secretos del jardín*. Buenos Aires: Vasari.

PESANO, C. (1939) *Fotografías argentinas*. Buenos Aires: Editorial Grafos.

SADERMAN, A. (1977) *Anatole Saderman*. Buenos Aires: Editorial FOCO.

----- (2012) *Anatole Saderman: retratos, autorretratos + retratos*. Buenos Aires: Fundación Alon para las Artes.

SENDEROWICZ, P. (2019) *Boleslaw Senderowicz Fotógrafo*. Buenos Aires: Vasari.

STEINERT, O. (1952). *subjektive fotografie*. Alemania: Brauder Auer Verlag.

----- (1954). *subjektive fotografie 2*. Alemania: Brauder Auer Verlag.

VON RENTZELL, I. (1936) *Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas*. Buenos Aires: publicación del autor.

8.5.2. Prensa

AA. VV. *Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie complementaria: Fotógrafos Argentinos del Siglo XX*, Centro Editor de América Latina, Juan Di Sandro N°97, Anatole Saderman N°107 y Annemarie Heinrich N°111.

Carneiro, D. G. (agosto de 1954). Arte fotográfica francesa – Grupo dos XV. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°91, pp. 23-25.

Cristóforo, A. N. (15 de abril de 1953). Una nueva tendencia estética. Fotografía abstracta. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°702, pp. 18 y 19.

Colombo, E. (27 de febrero de 1959). Montevideo: máscaras, ritmo y color. *El Hogar* N°2569, pp. 29-33.

De Barros, G. (febrero-marzo de 1954). A sala de fotografía. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°87, pp. 12-15.

Del Conte, A. (1° de febrero de 1950). Tendencias. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°29, p. 20.

Del Conte, A. (1° de septiembre de 1950). Grupos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°643, pp. 22 y 38.

Del Conte, E. (15 de setiembre de 1953). Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de ‘los diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°712, pp. 16-17.

Del Conte, E. (15 de setiembre de 1955). Núcleos de escuelas artísticas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°760, p. 22.

Del Conte, E. (15 de noviembre de 1956). El salón de ‘Los Diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°788, pp. 24-25.

Di Sandro, J. (1° de agosto de 1954). El instante que no se repite. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°733.

Di Sandro, J. (1° de octubre de 1958). 50 años después. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°833, pp.18-19.

Friedman, G. (15 de agosto de 1952). Conocer, pensar y crear. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°686, pp. 24-25.

Friedman, G. (1° de marzo de 1953). Lo que me dijo... Fred Schiffer. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°699, p.10.

Friedman, G. (1° de abril de 1953). Lo que me dijo... Juan Di Sandro. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°701, p.8.

Halle, E. (1° de noviembre de 1954). Una institución única. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°739.

Heinrich, A. y Sol (15 de marzo de 1951). Una visita al Foto-Cine Clube Bandeirante de San Pablo. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°656, pp.15 y 40.

Heinrich, A. y Sol (mayo de 1951). Una visita ao F. C. Bandeirante. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 61, pp.6-9.

Heinrich, A. (junio de 1951). Fotos de “Ballet”. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 62, pp.6-11.

- Heinrich, A. (octubre de 1951). Incentivar a expressão creadora na fotografia. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 66, pp.8-13.
- Heinrich, A. (mayo-junio de 1953). La defensa de los derechos profesionales. *Enfoques*, 120, pp.18-20.
- Heinrich, A. (marzo-abril de 1954). La enseñanza de la fotografía en Alemania. *Enfoques*, 125, 9-10.
- Heinrich, A. (1° de julio de 1954). Willi Klar, G.D.L. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°731, pp. 16-17.
- Heinrich, A. (mayo-junio de 1955). Los problemas del Fotógrafo Profesional. *Enfoques*, 132, s/p.
- Heinrich, A. (15 de julio de 1958). Niños en el estudio. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°828, pp. 18-19.
- Gómez, J. (diciembre de 1993). Anatole Saderman en Homenaje a los Grandes. Suplemento especial de revista *Cuarto Oscuro*. N°437, p. 15. Buenos Aires: Foto Club Buenos Aires.
- Nagel, E. (mayo de 1955). ¿Son los fotógrafos artistas? *Ver y Estimar*, serie II, N°7, p.11.
- Nostradamus, P. (15 de marzo de 1936). Annemarie es una artista excepcional. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°300, p.7.
- Nostradamus, P. (1° de mayo de 1936). Anatole se destaca con su labor. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°303, p.8.
- Polacow, J. (1951). Cem quadros de Annemarie Heinrich. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 59, pp. 6-9.
- Roh, F. (marzo de 1952). Nuevas tendencias ante la ortodoxia fotográfica. *Revista Fotocámara*, 85, pp. 20-22; 40 y 42.
- Saderman, A. (octubre-noviembre de 1951). Fotografía: un arte maravilloso. *Enfoques*, 111, pp. 35-40.
- Salvatore, E. (Noviembre de 1951). Consideraciones sobre el momento fotográfico. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, 67, pp. 10-15.
- Schiffer, F. (noviembre-diciembre de 1953). Derecho de autor. *Enfoques*, 123, pp. 6,9-10,15,17,45.
- Senderowicz, B. (1° de julio de 1953). Función social del fotógrafo. *Correo Fotográfico Sudamericano*, 707, 16-17.
- Silva, J.L. (1995). Entrevista a Annemarie Heinrich. *La Maga*. N° 12, p. 8.
- Steinert, O. (mayo-junio de 1957). A propósito de los salones. *Revista Fotocámara*, N°108, pp. 56, 57, 86 y 88.
- Steinert, O. (septiembre-octubre de 1961). Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía. *Revista Afal*, N°32, pp. 27-34.
- S/a. (mayo de 1946). *Saber Vivir* Vol. 6, no.62, p. 60.
- S/a. (15 de diciembre de 1946). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°554, p.4.
- S/a. (octubre-diciembre, 1947). Salones de noviembre. *Noticioso Kodak* N°78, p.14.
- S/a. (1° de marzo de 1949). Una técnica simple que se basa en la originalidad de las concepciones. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 607, p.37.

S/a. (15 de junio de 1949). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°614, p.4.

S/a. (1 de julio de 1949). Con el auspicio del fotoclub expone en Santa Fe Annemarie Heinrich. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°615, p.20.

S/a. (15 de agosto de 1949). Caprichos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°618, p.18.

S/a. (1 de septiembre de 1949). Aficionados y profesionales agasajan a Annemarie Heinrich en Mendoza. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°619, p.20.

S/a. (1° noviembre de 1950) Por qué y para qué se ha formado un grupo de jóvenes intérpretes. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°647.

S/a. (enero-marzo de 1951). José Malandrino. *Noticioso Kodak*, N°91, p.16.

S/a. (1° de enero de 1952). El mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano*. N°675, p. 6.

S/a. (marzo de 1952). Nuevas tendencias ante la ortodoxia fotográfica. *Revista Fotocámara* N° 8 (85), pp. 20-22; 40 y 42.

S/a. (1° de agosto de 1952). Mi foto favorita. *Correo Fotográfico Sudamericano*. N°685, p. 29.

S/a. (septiembre-octubre, 1952). Annemarie Heinrich expuso en “Peuser”. *Enfoques* N°116, p.23.

S/a. (12 de enero de 1953). Public sees argentine quints. *Life* vol.34, N°2, pp. 11-15.

S/a. (2 de febrero de 1953). The cat that won't come down. *Life* vol.34, N°5, p. 53.

S/a. (15 de marzo de 1953). Bibliografía. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°700, s/p.

S/a. (15 de agosto de 1953). Constituyose en B. Aires la “Carpeta de los Diez”. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°710, p. 24.

S/a. (noviembre de 1953). De grupos estamos. *Revista Fotocámara*, N°8 (90), pp. 30-33 y 56.

S/a. (1° de octubre de 1953). Con todo éxito expuso Annemarie en Avellaneda. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°713.

S/a. (diciembre de 1953). La Carpeta de los Diez. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante*, N°85, pp. 20-21.

S/a. (febrero-marzo de 1954). A imprensa e a fotografia na Bienal. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°87, pp. 24-25.

S/a. (16 de noviembre de 1954). Manos en ‘La Carpeta de los Diez’. *Revista Esto Es* año II, N°51, pp. 32-33.

S/a. (octubre-diciembre de 1954). O XIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°93, pp. 15-19.

S/a. (octubre-diciembre de 1954). Exposição da “C.S.”. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°93, pp 26-28.

S/a. (1 de diciembre de 1954). Realizó con amplio éxito su segunda exposición ‘La Carpeta de los Diez’. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N° 741.

S/a. (junio de 1956). La Carpeta de los Diez. *Revista LUPA, óptica, foto y todo lo afín* N°31, pp. 28-29.

S/a. (1° de agosto de 1956). Fue muy visitada la exposición de Pedro Otero. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°781, p.27.

S/a. (1° de octubre de 1956). Interesó la individual de Saderman. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°785.

S/a. (28 de octubre de 1956). La Carpeta de los Diez. *La Nación*.

S/a. (diciembre de 1956). La Carpeta de los Diez. *Revista Fotocámara* N°9 (105), pp. 74-75.

S/a. (junio-diciembre de 1956). Repercusión artística ha logrado la exhibición de “La Carpeta de los Diez”. *Noticioso FIFA* N° 23 y 24.

S/a. (junio-diciembre de 1956). Max Jacoby y S. Makarius hicieron una muestra de sus trabajos en Galatea. *Noticioso FIFA* N° 23 y 24.

S/a. (1957). La Carpeta de los Diez. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°103, pp.20-21.

S/a. (1957). Grupo fotográfico “La ventana”. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°103, pp. 30-32.

S/a. (18 de enero de 1957). La Carpeta de los Diez. *El Hogar*.

S/a. (enero-marzo de 1957). Arte no figurativo es el motivo de una exposición. *Noticioso FIFA* N° 25 y 26.

S/a. (15 de julio de 1957). Viose una documental de Vallmitjana. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°804, p.28.

S/a. (1° de noviembre de 1957). Buenos Aires visto por el grupo Fórum. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°811, p.18.

S/a. (1958). El Fondo Nacional de las Artes. *Enfoques* N°141, p.11.

S/a. (enero de 1958). La Carpeta de los Diez. *Fotocámara* N°112, pp.65-69.

S/a. (1° de mayo de 1958). Fijose local para el Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°823, p. 22.

S/a. (mayo-junio de 1958). Exposición individual de Annemarie Heinrich. *Enfoques* N°142, p.44.

S/a. (1° de junio de 1958). Expuso Annemarie en FIFA. *Correo Fotográfico Sudamericano*, p. 12.

S/a. (otoño-invierno 1958). Annemarie Heinrich expuso sus obras en FIFA. *Noticioso FIFA* N°31 y 32.

S/a. (15 de agosto de 1958). Promete ser un gran suceso el próximo Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 830, p. 21.

S/a. (1° de septiembre de 1958). Debates en el Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°831, p. 20.

S/a. (15 de septiembre de 1958). Inaugurose con todo éxito el I Congreso Fotográfico. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 832, p. 12.

S/a. (1° de noviembre de 1958). Los Diez por América. *Correo Fotográfico Sudamericano* N° 835, pp.16-17.

S/a. (diciembre de 1958). Primer Congreso Extraordinario Argentino de la Fotografía. *Fotocámara* N°117, p.28.

S/a. (5 de diciembre de 1959). Una interesante Muestra Fotográfica. *La Nación*.

S/a. (20 de diciembre de 1959). La Carpeta de los Diez. *La Nación*.

S/a. (1959). 1° Exposição Latino Americana de Fotografia. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°110, p.14.

S/a. (1962). Exposição Latino Americana de Fotografia. *Boletín Foto Cine Clube Bandeirante* N°132, p.34.

S/a. (1963). La declaración firmada en Río de Janeiro deja abierto el camino para la unidad fotográfica de Latinoamérica. *Noticioso FIFA* N° 50 y 51.

Teixeira Scavone, R. (agosto de 1954). A exposição fotográfica francesa. *Boletín del Foto Cine Club Bandeirante* N°91, pp. 20-22.

Teixeira Scavone, R. (1955). Diagnostico do subjetivo [Diagnóstico de lo subjetivo]. *Boletín Foto-Cine*, N°97, pp. 8-13.

Vallmitjana, A. (enero de 1937). Saber ver. *FOTO*, 5, 12-13.

ANEXOS

Biografías de los integrantes de *La Carpeta de los Diez*

Annemarie Heinrich

Annemarie Heinrich nació en la ciudad alemana de Darmstadt en 1912. Su familia llegó en 1926 a la Argentina buscando nuevos horizontes debido a la crisis económica alemana. Se localizaron en la provincia de Entre Ríos, en donde Annemarie tuvo su primer contacto con la fotografía a través de su tío materno Karel Weber, quien era fotógrafo. Al año siguiente la familia se relocalizó en Buenos Aires, donde Annemarie comenzó a trabajar como ayudante en estudios de fotógrafos establecidos como Rita Branger, Melitta Lang, Sivul Wilensky y Nicholas Shönfeld. En 1929, con sólo 17 años, instaló su primer estudio fotográfico en la casa de su familia en Villa Ballester.

Es indiscutible que, de todos los fotógrafos que transitaron por *La Carpeta de los Diez*, Annemarie Heinrich es actualmente el caso más renombrado. Heinrich es autora de un vastísimo corpus con más de ciento cincuenta mil fotografías, generadas gracias a años de trabajo como retratista en su propio estudio, pero también con una gran cantidad de imágenes personales originadas durante diversos viajes y búsquedas experimentales.

En su labor como fotógrafa profesional a partir de la década del '30 se destacó como retratista de artistas y de moda, trabajando para las revistas *Mundo Social*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Radiolandia*, entre otras, las cuales le permitieron adentrarse al mundo del espectáculo. Puntualmente para *Radiolandia* fue la fotógrafa principal de sus portadas durante más de cuarenta años, retratando a las principales figuras de las artes escénicas y el cine. Asimismo, Heinrich se caracterizó por su suscripción en fotoclubes y en espacios ligados a la profesionalización de la fotografía. Fue socia fundadora del Foto Club Argentino y del Foto Club Buenos Aires y posteriormente del Consejo Argentino de Fotografía, además de ser directivo de la Asociación de Fotógrafos Profesionales y miembro de la Federación Argentina de Fotografía.

Cabe remarcar el elevado dominio técnico de Annemarie tanto al momento de la toma de las fotografías como, especialmente, en sus búsquedas experimentales en laboratorio. Más allá de su participación en *La Carpeta*, hizo uso de estas experimentaciones técnicas tanto para sus fotografías comerciales como para los envíos a las múltiples muestras y salones de los que formó parte en diversas ciudades del mundo.



Imágenes 29 y 30: “Caprichos (Anita Grimm)”, 1936 y “Picassiana (Anthony Tudor)”, 1955; ejemplos retratos comerciales con exposición múltiple y doble exposición respectivamente.

No nos detendremos particularmente en reponer su trayectoria fotográfica en vida debido a que la misma es muy significativa y puede ser consultada en publicaciones especializadas sobre diversas facetas de su producción.³⁰⁷ Sin embargo, sí nos interesa profundizar sobre el trabajo que se viene realizando en su archivo, ya que éste funciona como espejo de todo lo que podría suceder con el resto de los fotógrafos del grupo, quienes no han tenido por el momento la misma fortuna.

Heinrich había organizado en vida su archivo mediante una metodología muy rigurosa de carpetas temáticas numeradas y comentadas. Asimismo, guardó y organizó celosamente recortes de prensa que nombraban sus diversas apariciones, junto a correspondencia, invitaciones impresas y diversos tipos de documentos relacionados. La fotógrafa fue el único miembro, localizado hasta el momento, que conservó carpetas de trabajo, recortes periodísticos y hasta notas manuscritas sobre la organización de *La Carpeta de los Diez*, junto a fotografías de casi todos los miembros y de sus diversas exhibiciones. Tras su fallecimiento sus hijos, Alicia y Ricardo Sanguinetti, ambos también fotógrafos, heredaron este organizado archivo personal y se dedicaron a su conservación y, principalmente, a su difusión.

A finales de 2014 el Estudio Heinrich Sanguinetti realizó un convenio con la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) a través del Instituto en Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC), el cual tiene el propósito de promover la creación de archivos de intelectuales. Según sus coordinadoras, Cecilia

³⁰⁷ Ver TRAVNIK, J. (2004). *Un cuerpo, una luz, un reflejo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Larivière; WECHSLER, D. (2015). *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Tres de Febrero, CORTÉS-ROCCA, P. (2015). *Annemarie Heinrich. Intensiones secretas*. Buenos Aires, Argentina: MALBA.

Belej y Paula Hrycyk, la finalidad de dicho proyecto radica en catalogar, digitalizar y preservar el acervo fotográfico y documental de Heinrich para asegurar la conservación y la accesibilidad de la colección como bien cultural y a la vez ponerla a disposición de la comunidad académica (Belej y Hrycyk, 2017, p. 134).³⁰⁸ Este tipo de archivo supone, por un lado, una puesta en valor de un determinado acervo documental, que hasta entonces no era de acceso público, ofreciendo un espacio físico y virtual que reúna de manera integrada la obra y documentos de Heinrich. La colección del Archivo Annemarie Heinrich que se encuentra actualmente en UNTREF se compone de aproximadamente cien mil imágenes en diversos formatos entre placas de vidrio, placas de acetato, diapositivas en color, negativos 6x6 y 35mm, de los cuales más de cuarenta mil son inéditos.

Anatole Saderman

Anatolyo Boriscovich Saderman nació en Moscú en 1904, en el seno de una familia dedicada al comercio textil. Vivió en Rusia hasta los 14 años, cuando necesidades económicas llevaron a la familia Saderman primero a Minsk (actualmente Bielorrusia), luego a Lodz (Polonia) y finalmente a Berlín, ciudad en la que Anatole terminó sus estudios secundarios.

La crisis económica alemana empujó a la familia Saderman a emigrar hacia América Latina en 1926. Anatole tenía 22 años y una cámara de fotos que el padre le había traído de un viaje a Francia. Con la promesa de enviar notas ilustradas al periódico de la comunidad rusa radicada en Berlín, Anatole comenzó a adentrarse en la práctica fotográfica a bordo del barco con el que cruzó el Atlántico, el cual contaba con un laboratorio fotográfico. Se quedó solo en el primer puerto al que arribaron, Montevideo, mientras que el resto de su familia se instaló en Asunción.

En la capital uruguaya conoció al fotógrafo moscovita Nicolás Yarovoff, con quien se inició en el oficio fotográfico y tomó sus primeras lecciones del trabajo profesional en toma y laboratorio. Tras algunos años instalado primero en Asunción y luego en

³⁰⁸ En 2014 el archivo obtuvo un subsidio de la British Library, en el marco del programa *Endangered Archives*, destinado a la digitalización y la catalogación de cinco mil negativos de 6x6 tomados durante el período 1935-1960. En 2016, la British Library otorgó un segundo subsidio al equipo de la UNTREF para continuar con la tarea iniciada, sumándose siete mil negativos, documentación personal de la fotógrafa, catálogos, álbumes y cartas (Belej y Hrycyk, 2017, p. 135).

Formosa, en donde trabajó en sus propios estudios fotográficos, se radicó definitivamente en Buenos Aires en 1932. Allí trabajó como asistente en el estudio Van Dick hasta que dos años más tarde abrió su propio estudio fotográfico.

Su desarrollo como fotógrafo se centró a lo largo de los años principalmente en la realización de retratos, con especial énfasis en el trabajo con artistas plásticos e intelectuales. Ya en 1938 realizó su primera gran exposición *Retratos de Plásticos Argentinos* en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Varios años más tarde, en 1960, el Fondo Nacional de las Artes incorpora a su colección unos 300 retratos de artistas argentinos realizados por Saderman. Sin embargo, su obra abarca también una gran cantidad de imágenes de viajes por diversas ciudades, con especial énfasis en Buenos Aires.

En Argentina fue socio fundador de la Asociación de Fotógrafos Profesionales, del Foto Club Argentino y del Foto Club Buenos Aires, además de miembro fundador de *La Carpeta de los Diez*. En 1982 recibió el premio Kónex “Diploma al mérito en fotografía” y en 1984 fue nombrado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires. A pesar de su gran trayectoria, la obra de Saderman no ha sido suficientemente explorada ni estudiada aún, contándose con muy pocos trabajos que aborden los diversos aspectos de este fotógrafo y su acervo.



Imágenes 31, 32 y 33: fotografías de Anatole Saderman de Mario Darío Grandi, Juan Carlos Castagnino y Nicolás Guillén participantes en las exposiciones de *La Carpeta* de 1953, 1957 y 1959 respectivamente.

George Friedman

George Friedman nació en julio de 1910 en la ciudad de Miscoltz, Hungría. Según los datos obtenidos en la entrevista realizada para la presente tesis con su hijo Alex

Friedman³⁰⁹, en 1927 emigró a Francia junto a dos amigos húngaros con la intención de trabajar en la industria cinematográfica francesa. La fotografía se presentaba como el área más similar al cine y con un acceso más sencillo, por los tres amigos comenzaron a desempeñarse en este rubro.³¹⁰ Con el paso de los años, George trabajó efectivamente en cine como *cameraman* e iluminador, con directores como Rudy Maté, Georg Wilhelm Pabst, Alexander Korda, Julien Duvivier, Dimitri Kirsano y Jean de Limur.

En 1936 Friedman decidió probar suerte en Estados Unidos, dado el desarrollo de la industria cinematográfica que tenía lugar en Hollywood, y se trasladó con su esposa a California. Allí realizó cortometrajes para MGM mientras colaboró como reportero gráfico en el extranjero para la revista *Paris Match*. Sin embargo, poco tiempo después regresó a París para el nacimiento de su primer hijo, en donde trabajó para las revistas de cine *Pour Vous* y *L'Intransigéant*. En 1939, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, decidió radicarse con su esposa y su hijo mayor en Argentina, en donde desarrollaría una larga carrera como fotógrafo. En Europa quedaría el resto de su familia, la cual no sobreviviría al nazismo.

Sus actuaciones en el ámbito fotográfico y artístico de Buenos Aires fueron diversas y numerosas. Se desempeñó como reportero gráfico en la Editorial Atlántida y en revistas como *Vu*, *Time* y *Life*. Desde 1947 se vinculó con Cesar Civita, fundador y director de la editorial Abril, y participó en las revistas *Nocturno* e *Idilio*.³¹¹ En ésta última participaría como fotógrafo de sus populares fotonovelas, haciendo uso de su formación y mirada cinematográfica.³¹² Asimismo tuvo una activa participación en la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* publicando con frecuencia una columna de consejos técnicos sobre fotografía y de opinión sobre diversos aspectos del medio, con

³⁰⁹ Entrevista realizada en diciembre de 2018.

³¹⁰ Los amigos de Friedman se trataban de los posteriormente célebres fotógrafos Robert Cappa y André Kertész.

³¹¹ Paula Bertúa propone, para su análisis sobre la participación de la fotógrafa Grete Stern y sus fotomontajes en la columna “El psicoanálisis la ayudará” de la revista *Idilio*, que es posible pensar a la editorial Abril como una “embajada cultural”, una plataforma profesional que ofreció sustento a muchos emigrados de origen antifascista que en esa época coincidían en la coyuntura del primer peronismo (Bertúa, 2012, p. 22).

³¹² Queda pendiente un análisis puntual sobre las fotonovelas de Friedman en *Idilio*. Si bien al comienzo la revista publicó fotonovelas importadas, con el transcurso del tiempo comenzó a reemplazarlas por producciones nacionales que incorporaban figuras del escenario local, logrando un mayor reconocimiento e identificación por parte de las lectoras (Bertúa, 2012, p.31). Para un estudio puntual de las fotonovelas en Argentina véase Flores, R. (1995). *Fotonovela argentina*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

apariciones esporádicas pero constantes a lo largo de los años de la década del '50.³¹³ Específicamente durante 1953 escribió la columna “Lo que me dijo...” en la cual narra entrevistas que él mismo realizó a importantes figuras del medio fotográfico argentino del momento, como sus compañeros de grupo Juan Di Sandro y Fred Schiffer, junto a Federico Coló, Nicolás Schönfeld y Pedro Otero, entre otros.



Fotografías de Friedman participantes de la exposición de 1956 de *La Carpeta de los Diez* provenientes de sus fotonovelas.

Friedman fue uno de los tres fotógrafos de *La Carpeta* que integró el grupo durante todos los años que el mismo existió, formando parte de todas sus exposiciones. Sin embargo, su hijo sostiene que su padre no estaba de acuerdo con la modalidad de funcionamiento del grupo ni con la selección poco rigurosa para las nuevas incorporaciones. A pesar de ello, Alex afirma que Friedman tenía una gran amistad con Anatole Saderman y Max Jacoby, siendo este último discípulo suyo al llegar a Argentina y durante varios años.

Además de su participación en las editoriales *Atlántida* y *Abril*, trabajó principalmente como fotógrafo publicitario y realizó numerosos viajes por encargo de embajadas y espacios institucionales a lo largo de Latinoamérica, Estados Unidos y Francia. Luego de *La Carpeta de los Diez*, Friedman realizó exposiciones individuales en el Teatro Ópera y en las galerías Van Riel y Bonino, dos espacios muy importantes en el ámbito de las artes visuales de Buenos Aires. No obstante, su paso por la fotografía fuera del ámbito profesional y comercial no continuó después de estas exhibiciones. Falleció en 2002 en Argentina, a los 92 años de edad.

³¹³ Algunas de sus notas publicadas son “Debe estimularse la labor del reportero gráfico” (Nº681, 1952); “Yousuf Karsh” (Nº704, 1953); “Los problemas de los interiores de autos” (Nº731, 1954) y “La agencia gráfica que abastecerá al exterior” (Nº803, 1957), entre otras.

Pinéldes Fusco

Pinéldes Fusco fue un docente y fotógrafo argentino, mayormente reconocido por haberse desempeñado entre 1948 y 1955 como fotógrafo del entonces presidente Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte de Perón. Sin embargo, antes de comenzar a trabajar para el matrimonio presidencial se desempeñó como periodista y fotógrafo en varios medios, como así también en fotografía publicitaria y de cine. Durante la década del '40 colaboró en la revista *Vosotras* con textos y fotografías, llegando a tener allí una columna propia firmada con pseudónimo, en la popular revista *Radiolandia* junto a Annemarie Heinrich y en *Rico Tipo*, un semanario de humor en el cual Fusco participó como fotógrafo y autor en las secciones “A simple vista” y “Sombras en la pared”.

En 1948 Fusco comenzó a trabajar para la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación (S.I.) a cargo de Raúl Apold. La forma exacta en la que Fusco llegó a convertirse en fotógrafo del peronismo no se conoce y su familia maneja diferentes versiones sobre su acceso a aquel puesto, pero no debe descartarse la hipótesis de que Fusco y Apold se conocieran con anterioridad debido a los trabajos fotográficos realizados por el primero para diversos medios gráficos y para la industria del cine nacional. Aparentemente Fusco no se incorporó como fotógrafo estable de la S.I. sino que trabajaba como fotógrafo contratado. Este no es un dato menor ya que, según especifica el investigador en fotografía Luis Príamo, la División de Fotografía de la S.I. contaba con un plantel fijo de veinticinco fotógrafos que registraban diariamente todos los movimientos de Perón y Evita (Príamo, 2003, p. 173).

Sin embargo, a pesar de su condición de fotógrafo externo, Fusco fue designado para registrar importantes eventos y situaciones políticas, e incluso hogareñas, del matrimonio Perón. Sus fotografías abarcaron desde actos, inauguraciones y conferencias hasta momentos icónicos, como la jura de la Constitución Nacional de 1949, el renunciamiento de Eva Perón como candidata a la vicepresidencia de la Nación en agosto de 1951 y la emisión de su voto desde la cama poco tiempo antes de morir. A pesar del gran número de fotógrafos fijos que por entonces trabajaban para el gobierno en la organizada Subsecretaría de Informaciones, a Fusco se le encargó fotografiar momentos privados especiales gracias a ser el “mimado de Eva”, según

palabras de su nieto, Matías Méndez.³¹⁴ En este contexto Fusco fue autor de algunas de las imágenes más icónicas del peronismo, las cuales son muy difundidas y citadas generalmente sin hacer referencia a su autor. Una de estas fotografías es la denominada “Evita con el pelo suelto” o “Evita montonera”, la cual fue generada dentro de un reportaje fotográfico que Fusco realizó al matrimonio presidencial en 1948 en su residencia en San Vicente. Si bien el reportaje posee alrededor de catorce fotografías, sólo el retrato de Evita contrapicado y con el cabello suelto se volvió muy popular, siendo retomado años después por las juventudes peronistas como símbolo de una líder revolucionaria. La otra imagen icónica del peronismo tomada por Fusco es normalmente denominada como “El abrazo” y refleja justamente un abrazo entre Perón y Evita el día en que ella debió renunciar a su candidatura a la vicepresidencia en 1951 debido a su avanzada enfermedad.



Fotografía integrante del reportaje realizado en San Vicente, 1948 y “El abrazo”, 1951.

Fusco formó parte sólo el primer año de *La Carpeta de los Diez* y a partir de 1956 se sumó al grupo *Fórum*, en el cual participó en sus dos primeras exposiciones. No obstante, luego de la autoproclamada “Revolución Libertadora” se alejó de la práctica profesional fotográfica y su participación en la exposición de 1957 de *Fórum* es el último registro con el que se cuenta de exhibición de sus fotografías. De todos modos, Matías Méndez asegura que su abuelo fue un asiduo fotógrafo que siempre continuó generando imágenes por gusto propio. Según su nieto, formó un gran conjunto de fotos de Buenos Aires que fue donado por su hija durante la década del noventa al Museo de la Ciudad, aunque en la actualidad no está localizado dentro del Museo y es imposible su consulta.

³¹⁴ Matías Méndez, autor del libro *Fusco. El fotógrafo de Perón* (2017) sobre la obra de su abuelo, fue entrevistado para la presente investigación en mayo de 2017.

Fred Schiffer

Fred Schiffer fue un fotógrafo austriaco, nacido en Viena en 1917, quien a los 21 años emigró a Inglaterra poco después de estallar la Segunda Guerra Mundial huyendo del nazismo.³¹⁵ Allí comenzó su incursión en la fotografía, instalando exitoso un estudio fotográfico de retratos en la región de Suffolk, en las afueras de Londres. Diez años más tarde, en 1948, emigró nuevamente con su esposa y sus dos hijos a Buenos Aires, en donde instaló su propio estudio fotográfico y desarrolló en poco tiempo una sólida carrera fotográfica artística y comercial como fotógrafo publicitario y retratista.

Desde que llegó a Buenos Aires Schiffer se encargó de llevar adelante exposiciones individuales. En el mismo año de su arribo realizó una exposición de retratos en Harrod's, en 1949 en la Galería Viau y en 1950 en el Foto Club Buenos Aires.³¹⁶ En 1953 formó parte del núcleo fundador de *La Carpeta de los Diez*, siendo a quién se le adjudica haber traído la idea de conformar el grupo y su particular dinámica de trabajo, según diversos testimonios de Annemarie Heinrich y Anatole Saderman³¹⁷. Además, en 1955 formó parte de la primera exposición de *Asociación Arte Nuevo*, iniciativa conformada por artistas plásticos, escultores, arquitectos y fotógrafos con el propósito de difundir las diferentes tendencias de la figuración pos-concreta.

A pesar de esta intensa actividad, en 1958 Schiffer dejó el país debido a las inestabilidades políticas y económicas, según afirmó su hija en las entrevistas realizadas durante la presente investigación.³¹⁸ Se estableció de manera definitiva con su familia en Vancouver, Canadá, en donde continuó trabajando como fotógrafo retratista y publicitario pero se alejó de la actividad artística porque, según su hija, el ámbito fotográfico de aquella ciudad no tenía la intensa actividad de Buenos Aires.

³¹⁵ Perteneciente a una familia judía, sus padres y hermanos fallecieron víctimas del Holocausto.

³¹⁶ Información recopilada según la prensa de la época. Ver S/a. (1° de septiembre de 1948). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°595, p. 4; S/a. (1° de septiembre de 1948). En los salones Harrod's expone un notable retratista. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°595, p. 18; Del Conte, Alejandro. (1° de septiembre de 1948). Fred Schiffer, A.I.B.P., F.R.P.S. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°595, p. 17; S/a. (1° de septiembre de 1949). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°619, p. 4; Del Conte, Alejandro. (1° de septiembre de 1949). Los dos retratos. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°619, p. 18; S/a. (1° de agosto de 1950). El 28 expone el retratista Schiffer. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°641.

³¹⁷ En entrevista a Anatole Saderman en *Anatole Saderman en Homenaje a los Grandes*, suplemento especial de la revista *Cuarto Oscuro* N°437 del Foto Club Buenos Aires, 1993, y en entrevista a Annemarie Heinrich publicada en revista *La Maga* N°12, 1995.

³¹⁸ Jennifer Schiffer, quien vive en Toronto, Canadá, fue entrevistada en agosto de 2018 por Skype y luego se mantuvo contacto por correo electrónico para consultar detalles sobre la vida de su padre y sus fotografías.

Poco antes de su fallecimiento, en 1999, Schiffer donó todo su archivo fotográfico al Museo y Archivo Judío de British Columbia, en Vancouver. Allí se conservan aproximadamente 30.000 fotografías, principalmente de su período canadiense, y un gran número de manuscritos y documentos, entre los cuales hay localizadas 2.198 fotografías tomadas por Schiffer durante sus años en Buenos Aires. Este acervo incluye retratos de políticos, artistas del espectáculo, fotografía publicitaria y escenas documentales de diversos puntos del país, constituyendo un corpus prácticamente inédito de fotografías generadas en Argentina que no ha sido nunca estudiado ni fue objeto de investigaciones hasta la fecha. Asimismo el Fondo Fred Schiffer reúne también recortes periodísticos, catálogos de exhibiciones, cartas, y ocho metros lineales de escritos y notas.



Retratos tomados por Fred Schiffer en Buenos Aires entre 1948 y 1958 a Arturo Frondizi, Raúl Apold, Delia Garcés y Norma Aleandro.

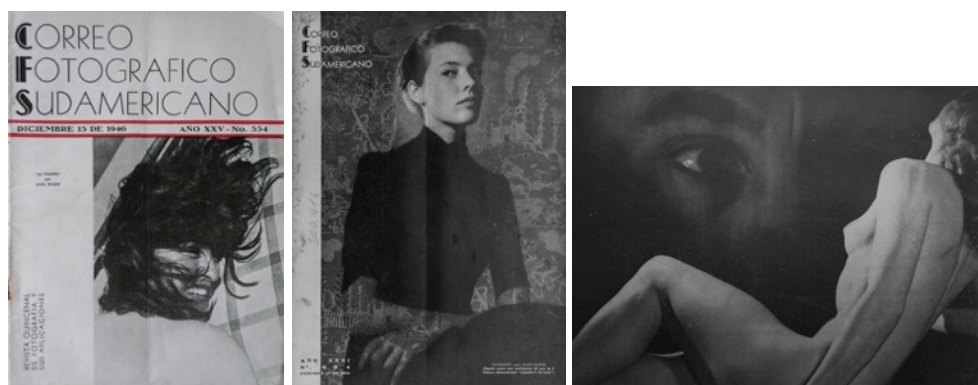
Alex Klein

Alex Klein nació en Hungría en 1917, en un pequeño pueblo llamado Ároktó. Muy joven se trasladó a la ciudad de Miskolc para estudiar Bellas Artes y comenzó a trabajar allí en un estudio fotográfico. En 1936, para evitar hacer el servicio militar, emigró con 19 años de edad a Argentina, ya que un conocido de la familia viajaba hacia ese destino. Este viaje salvó su vida, pues toda su familia, de origen judío, murió en Europa víctima del Holocausto. Alex no volvería a Hungría hasta sesenta años después de haber emigrado.

En Buenos Aires comenzó a contactarse con fotógrafos, trabajando al principio en fotografía de eventos y rubros varios. Algunos años después instaló su propio estudio, dedicándose a la fotografía de retratos y principalmente a la publicitaria. Klein se sumó desde el inicio a *La Carpeta de los Diez*. Paralelamente, formó también en 1955 parte del grupo de artistas visuales *Arte Nuevo*, nombrado previamente. En 1957 Alex Klein

se casó con Mónica Kresler, hija de un fotógrafo austríaco también radicado en Buenos Aires, Ernesto Kreisler, con quien Klein tenía una estrecha relación. Poco tiempo después de casarse la pareja se trasladó a Ciudad de México.

La información que se pudo reunir sobre este fotógrafo provino de entrevistas realizadas a su esposa y a su hija³¹⁹ –quienes no poseen muchos detalles sobre sus años porteños– complementada a través de las menciones que hizo sobre él en revistas relativas al campo fotográfico, en las cuales se dio cuenta del cierto reconocimiento que Klein llegó a tener como fotógrafo. En una edición de 1946 la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* publicó una columna en donde se afirma que Klein “es uno de los retratistas jóvenes que mejor se está definiendo como poseedor de un espíritu de renovación que, asentado, ha de llevarlo a la fama”. En aquel texto se afirma que Klein es “realmente un artista” con inquietudes que lo llevan a participar en salones de arte nacionales y extranjeros.³²⁰



Tapas de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* ilustradas con fotografías de Alex Klein N°554 de 1946 y N°694 de 1952 respectivamente. Fotografía *La bella y la bestia* de Klein publicada en *Correo Fotográfico Sudamericano* N°681 de 1952.

En México, Klein comenzó a experimentar en diversas áreas de las artes visuales, como pintura y escultura en acrílico. Allí se sumaría a la vida artística y cultural de la ciudad y daría clases como profesor de fotografía en la recientemente fundada carrera de Diseño Industrial en la UNAM. En 1985 presentó en el Museo Carillo Gil de Ciudad de México lo que entonces el autor denominó como “fotoabstracciones”, pero durante la investigación desarrollada para esta tesis las mismas no pudieron ser consultadas.

³¹⁹ Se entrevistó por videollamada a Ivonne Klein y Mónica Kreisler, hija y esposa de Alex Klein respectivamente, en noviembre de 2018.

³²⁰ S/a. (15 de diciembre de 1946). En el mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°554, p.4.

Klein falleció en México en 1992. Su esposa conserva el archivo que dejó, el cual no se encuentra catalogado ni digitalizado. No hay ningún inventario hecho por la familia sobre este archivo, por cual fue imposible saber qué materiales, fotografías y documentos lo constituyen.³²¹

Hans Mann

Hans Mann nació en la ciudad alemana de Ulm en 1902. Llegó a América Latina huyendo del nazismo en una fecha que aún no fue posible precisar. De acuerdo con la necrológica escrita por el crítico de arte Sigwart Blum³²², Mann tuvo en sus manos por primera vez una cámara fotográfica en el barco en el cual emigró.

El primer país latinoamericano en el cual se tiene registro de la presencia de Mann y de su trabajo fotográfico es Paraguay, en donde trabajó como fotógrafo ambulante e inició un registro de integrantes de la comunidad maccá. Este tipo de fotografía sobre comunidades originarias sería retomado al ingresar a Argentina, retratando otros grupos a lo largo del río Pilcomayo, en la actual provincia de Formosa. Con su cámara retrataría integrantes de los grupos pilagá, toba y wichí junto a su entorno, costumbres, viviendas y artesanías. Parte de aquellas fotografías fueron publicadas en 1937 en dos cuadernillos denominados *Aborígenes del Chaco* acompañados por relatos y dibujos del artista y amigo personal Carybé y se transformarían con el paso del tiempo en algunas de sus imágenes más reconocidas en Argentina.

A mediados de la década del '30 se instaló en Buenos Aires. En 1938 fue nombrado fotógrafo de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) con el fin de realizar el primer relevamiento fotográfico del patrimonio arquitectónico y artístico a nivel nacional. Mann ocuparía este puesto durante diecisiete años en los cuales en los cuales recorrería catorce provincias del país³²³ y generaría más de 4000 fotografías. A partir de estas imágenes se publicaron veinticinco tomos de *Documentos de Arte Argentino*

³²¹ Al momento de las consultas realizadas para la presente tesis, el mismo se encontraba inaccesible ya que el hogar de Mónica Kresiler fue afectado por el fuerte terremoto de 2017 y está vedado al ingreso.

³²² La necrológica completa fue reproducida en Schenone, H. (2004). Hans Mann y la Academia. En Méndez, P. (Ed.), *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural* (pp. 8-10). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.

³²³ Buenos Aires, Catamarca, Córdoba, Corrientes, Jujuy, La Rioja, Mendoza, Misiones, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero, Tucumán y la ciudad de Buenos Aires, según el catálogo realizado por Adela Gauna y Héctor Schenone para el archivo Hans Mann de la Academia Nacional de Bellas Artes, publicado en *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural* (2004).

y doce de *Arte Colonial Sudamericano*. El arquitecto Ramón Gutiérrez asevera que la Academia realizó en estas obras una tarea excepcional de registro de la arquitectura, la imaginería, la pintura y otras manifestaciones artísticas del pasado colonial (Gutiérrez, 2004, p.7), en las cuales las fotografías de Mann cumplen un rol central.

Durante sus años en Buenos Aires, Mann hizo circular su trabajo en muestras³²⁴ y en publicaciones especializadas.³²⁵ Poco tiempo después de su llegada a Buenos Aires realizó fotografías para el libro *Kleines bilderbuch von Buenos Aires* [Pequeño libro ilustrado de Buenos Aires] publicado en 1939 íntegramente en alemán por una editorial alemana localizada en el barrio de Belgrano. En octubre de 1944 realizó una exposición individual en la Galería Müller, entonces una de las más importantes de Buenos Aires.³²⁶ En 1946 publicó el libro *Buenos Aires, recopilación fotográfica* con textos de Ernesto Sábato y Manuel Peyrou, en edición bilingüe en español e inglés. Además, fue integrante fundador de *La Carpeta de los Diez* y formó parte de sus exposiciones de 1953 y 1954.



Tapa del libro *Kleines bilderbuch von Buenos Aires* (1939) y *Bóvedas de Uspallata*, una de las fotografías publicadas en el diario *La Prensa* del 24 de diciembre de 1944 sobre la exposición de Mann en la Galería Müller.

Algunos años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, convertido en un experto fotógrafo con un gran acervo de imágenes de Latinoamérica, Mann se contactó con diversas editoriales europeas, especialmente de Alemania y Suiza. Con nuevos proyectos, en 1956 presentó su renuncia a la ANBA con el argumento de haber conseguido una oferta más conveniente en el extranjero (Schenone, 2004, p. 10).

³²⁴ Ya en 1938 participó del *II Salón Anual* del Foto Club Argentino, en el cual Mann presentó cinco obras. En 1939 también participó del *III Salón Anual* del Foto Club Argentino.

³²⁵ Su fotografía *Indio* fue reproducida en el suplemento gráfico del diario *La Prensa* del 16 de octubre de 1938 ilustrando la inauguración del *II Salón Anual* del Foto Club Argentino. Al año siguiente la misma foto fue incluida en el primer anuario fotográfico *Fotografías Argentinas* (1939) compilado por Carlos Pesano. Asimismo algunas de sus imágenes formaron parte del libro *Buenos Aires* (1946), una recopilación fotográfica de su autoría.

³²⁶ Dos fotografías fueron publicadas en el diario *La Prensa* del 24 de diciembre de 1944.

Probablemente ese mismo año dejó Argentina, debido a que en la exposición de *La Carpeta de los Diez* de noviembre de 1956 en Salón Siam ya no participó.

Luego de su partida de Buenos Aires sus pasos exactos no pudieron ser reconstruidos, pero, por las fotografías que conocemos y las publicaciones que realizó, podemos deducir que Mann viajó a través del continente retratando gran parte de los países latinoamericanos, con especial énfasis en Brasil. En los años siguientes comenzaron a sucederse una serie de importantes publicaciones con fotografías y textos de Mann editadas en varios idiomas, como *Sudamérica* (1957) en inglés, español y alemán, *Strolling through Rio* (1958) en inglés, francés y alemán; y *The 12 Prophets of Antonio Francisco Lisboa 'O Aleijadinho'* (1958) en inglés y portugués. Puntualmente *Sudamérica* se constituyó como un gran libro tipo atlas que abarca todos los países del continente mediante fotografías y diagramas. Allí se cuenta la historia del descubrimiento y la conquista de América, estableciéndose las diferencias entre la conquista española y la portuguesa. El libro está ilustrado con 235 fotografías que abarcan todos los países, que según su contratapa “hacen de este volumen la representación pictórica más completa de Sudamérica que se ha publicado hasta ahora”. Si bien la gran mayoría de las fotos son autoría de Mann, algunas imágenes pertenecen a otros autores, compañías y archivos particulares como Leo Matiz, Víctor Chambi e incluso su compañera de grupo Ilse Mayer .



Tapa de *Sudamérica* (1958), edición en alemán editada en Inglaterra por Thames and Hudson. Interior con imágenes de Venezuela, pp. 62-63.

Hans Mann falleció a los 64 años en 1966 en la ciudad de Recife, Brasil. Si estaba viviendo en aquella ciudad o si sólo se encontraba de paso, dónde están sus fotografías o cuál fue el destino de su archivo son incógnitas que durante la investigación de esta tesis no se han podido responder.

Juan Di Sandro

Juan Di Sandro nació en 1898 en Colli a Volturno, una pequeña localidad en el centro de Italia. En 1910 emigró con su familia a Argentina y llegó aquí con 12 años de edad. Pocos años después, aún muy joven, comenzó a trabajar en la sección de fotografía del periódico *La Nación* como asistente de Nazareno Palestrini, jefe de fotografía del diario. Iniciaría así una gran carrera como fotorreportero, que se extendió por más de 60 años en el mismo medio.

Trabajando en *La Nación*, Di Sandro tuvo la posibilidad de cubrir importantes eventos, como la visita del príncipe italiano Humberto de Saboya en 1924, del príncipe de Gales Eduardo de Windsor en 1925, la llegada del hidroavión español Plus Ultra a Buenos Aires en 1926, la inauguración del Obelisco en 1936 y de la primera etapa de la Avenida 9 de julio en 1937, entre otras.³²⁷ Aquel medio le brindó un sinfín de recursos que ampliaron su horizonte de posibilidades con la cámara, como el acceso a un laboratorio completo de uso ilimitado y aviones para registrar vistas aéreas.

Éste último sería un recurso muy utilizado por Di Sandro, generando usualmente fotografías aéreas, todo un símbolo de la modernidad, como en la inauguración del Obelisco ya nombrada. La incorporación del dinamismo urbano es uno de los rasgos distintivos de la nueva visualidad fotográfica que es inaugurada en los años '20 y '30 junto a la serie de modificaciones por las que pasaron las ciudades en el proceso de modernización. Veinte años más tarde, ya a mediados de la década del '50, Di Sandro volvió a fotografiar el mismo espacio geográfico de la ciudad, poniendo en relieve las transformaciones urbanas ocurridas en Buenos Aires. Dos tomas aéreas del mismo fotógrafo nos permiten vislumbrar el crecimiento edilicio de la ciudad, junto a las modificaciones que sufrió la explanada del Obelisco durante aquellos años.

³²⁷ Algunas anécdotas sobre sus coberturas fotográficas narradas en primera persona pueden encontrarse en Di Sandro, J. (1° de agosto de 1954). El instante que no se repite. *Correo Fotográfico Sudamericano*, N°733 y Friedman, G. (1° de abril de 1953). Lo que me dijo... Juan Di Sandro. *Correo Fotográfico Sudamericano* N°701, p.8.



Imágenes 47 y 48: fotografías de Juan Di Sandro de la inauguración del primer tramo de la Av. 9 de Julio en 1937 y Obelisco y Av. 9 de Julio en 1956.

Muchas de las fotografías que generaba Di Sandro para *La Nación* ocupaban principalmente las páginas del suplemento dominical de huecograbado, en el cual, a diferencia del resto del diario, la imagen impresa tenía un mayor protagonismo. Las apariciones de Di Sandro allí consistían en relatos urbanísticos, ensayos de viaje y registros de acontecimientos históricos a nivel nacional (Claus y Medail, 2016, p. 124). En este espacio hizo uso de otro interesante recurso técnico, como fueron las fotografías nocturnas de larga exposición, transmitiendo un aura mística en una misteriosa Buenos Aires. Luces fuertemente remarcadas, por las largas exposiciones, contrastan con la gran oscuridad circundante, generando un efecto visual de una singular belleza plástica que da elegancia al espacio urbano retratado. Asimismo, Di Sandro exploró y retrató espacios no hegemónicos de la ciudad, como en algunas tomas nocturnas en los barrios de La Boca, Pompeya o Constitución.

En paralelo a su trabajo como reportero gráfico, Di Sandro participó en diversos espacios que dan cuenta de su preocupación por la fotografía como medio, en búsqueda de nuevos recursos técnicos e instancias de intercambio. Durante la presente investigación se constató su participación en gran parte de los salones anuales del Foco Club Argentino que pudieron ser relevados entre 1937 y 1951 como así también en el Primer Salón de Fotografía Periodística (c.1952). Además participó de las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* entre 1954 y 1959. Por otra parte, al igual que otros miembros del grupo, formó parte del libro *Fotografías Argentinas* (1939) con seis fotos de su autoría.

Juan Di Sandro falleció en 1988, a los 90 años, en Argentina. Su trayectoria y producción condensa ciertos aspectos que caracteriza a muchos de los miembros de *La Carpeta*. Su creación fotográfica fue no solo cuantiosa sino también reconocida en

su época. Sin embargo, su caso no ha sido posteriormente retomado por estudiosos del tema ni por la historia de la fotografía, existiendo casi un vacío de información y estudios en relación con su producción, a pesar de ser considerado por muchos como el “decano de los fotorreporteros”. No obstante, desde hace algunos años sus fotografías han tomado valor y es representado por la galería Vasari, la cual le dio lugar a sus fotos en varias muestras y ferias.³²⁸ Además en 2016 fue “artista homenaje” de la feria BAphoto, en la cual se realizó una exposición individual de sus fotografías nocturnas.

Eduardo Colombo

Eduardo Colombo nació en Buenos Aires 1913. La biografía sobre él publicada en una nota titulada “La Carpeta de los Diez” en la revista *LUPA, óptica, foto y todo lo afín*, en junio de 1956, especifica que tras un breve paso por la carrera de Arquitectura, a los 20 años Colombo ganó el primer premio del Concurso Centro-Sudamericano organizado por Agfa. Fue miembro del Foto Club Argentino desde los inicios de esta institución, en la cual obtuvo diversos premios y en donde fue jurado permanente hacia 1957. Aquella biografía también especifica que entonces se desempeñaba como Director del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.³²⁹

Colombo se desempeñó como reportero gráfico para las revistas *Vea y Lea* y *O Cruzeiro Internacional*, entre otros medios. Su obra se caracterizó por las fotos realizadas durante viajes por diferentes provincias de Argentina y países limítrofes, cultivando una estética de reportaje humanista. Su hijo Martín³³⁰ especifica que su padre realizaba regularmente viajes fotográficos, tanto por encargo como por su cuenta, en los cuales visitó varias veces Perú, diversos países de Europa –con énfasis

³²⁸ En 2013 la galería Vasari realizó una exposición individual de Juan Di Sandro.

³²⁹ Este dato no es menor, sin embargo, no se ha podido relevar para la presente tesis ninguna otra información en relación a su paso como Director del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Debe considerarse que el MAMBA se había creado por decreto en 1956. Como su sede estaría en el futuro Teatro Municipal General San Martín que en 1956 aún estaba en construcción y que habría de ser inaugurada recién a mediados de 1960, durante sus primeros cuatro años de existencia funcionó de manera itinerante. Según Martín Colombo, hijo de Eduardo, la designación se realizó pero debido a la falta de espacio físico del museo su padre nunca realizó ninguna tarea como Director del Fotografía del MAMBA.

³³⁰ En entrevista realizada en mayo de 2019.

en Bélgica de donde provenía su esposa-, Estados Unidos, Brasil y especialmente Misiones y regiones atravesadas por el río Paraná.



Fotografías de Eduardo Colombo tomadas en diversas regiones de Argentina y el mundo, conservadas en su archivo personal y facilitadas por Martín Colombo.

Colombo formó parte de las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* a partir de 1956. Desde mediados de los años sesenta se dedicó por completo a la fotografía industrial como fotógrafo exclusivo de la empresa Techint hasta 1980, aproximadamente. Al retirarse de la profesión todo su material fotográfico industrial allí desarrollado fue adquirido por la empresa, en donde se conserva hasta la actualidad.

Boleslaw Senderowicz

Boleslaw Senderowicz nació en Lodz, Polonia, en 1922 y llegó en 1925 a Buenos Aires. Su aprendizaje como fotógrafo fue básicamente autodidacta, aunque enriquecido a través del diálogo con colegas y amigos como Anatole Saderman, a quien se refería como un “maestro”. En 1956 estableció su primer estudio fotográfico en el barrio de Palermo.

Sus primeros pasos fueron como fotógrafo de teatro, pero su ingreso en la Editorial Abril marcó el inicio de su extensa carrera en la fotografía publicitaria, dentro de la cual Senderowicz se especializó en las producciones de moda para revistas destinadas al público femenino, como *Claudia*. Éste fue un rubro que el fotógrafo desarrolló un estilo propio y pionero, tanto visualmente como en el modo de trabajo, con especial atención en la elección de las locaciones pero también en la utilización de maquilladores y equipos profesionales. Posteriormente esta forma de trabajo se impondría en otras revistas de la editorial así como de la competencia, marcando el inicio de la fotografía profesional de moda en la Argentina. A partir de 1962 estableció su tercer estudio fotográfico, el cual contaba con un laboratorio blanco y negro y dos

laboratorios color, de los primeros en establecerse en Argentina. Con la colaboración de toda la familia, incluida esposa e hijos, el Estudio Senderowicz se convirtió en un referente de la fotografía publicitaria argentina por su particular exploración crítica y experimental de la retórica y las posibilidades estéticas de la imagen, así como por su elevada calidad técnica.



Fotografías de producciones de moda de Boleslaw Senderowicz.

Por otra parte, y al igual que los fotógrafos anteriormente nombrados, Boleslaw estuvo interesado en diversas instituciones y emprendimientos relacionados con otras aristas de la fotografía, más allá del área estrictamente comercial. Además de haber sido miembro fundador de la Asociación de Fotógrafos Publicitarios de la Argentina y activo integrante del Foto Club Buenos Aires, participó en 1956 de la primera exposición del grupo de fotógrafos *Fórum* como invitado y en 1959 de la última exposición de *La Carpeta de los Diez*.

Al igual que sucede con otros fotógrafos de *La Carpeta*, la galería Vasari representa actualmente a la obra de Senderowicz. Su nieta, Paula Senderowicz, desarrolló dos exhibiciones durante los últimos años las cuales pusieron en relación la obra de abuelo y nieta, *Senderowicz, fotógrafo y pintora* en el Centro Cultural San Martín en 2017 y *Conversaciones con Boleslaw* en Walter en 2018. En 2019 publicó junto con la galería Vasari y textos críticos del historiador del arte Diego Guerra el libro *Boleslaw Senderowicz: fotógrafo*.

Augusto Vallmitjana

Augusto Vallmitjana nació en Barcelona en 1914 y se trasladó con su familia a Argentina en 1924. Su padre, llamado también Augusto Vallmitjana, era fotógrafo y a través de él se inicia en la fotografía. Los datos sobre dónde vivió y cuál fue su desempeño fotográfico a lo largo de su vida son numerosos pero un tanto inconexos.

El catálogo de una muestra individual que realizó en 1974 en la Galería Spectrum de Barcelona incluye una extensa cronología de exposiciones en las que Vallmitjana participó a lo largo de diversas ciudades y provincias de Argentina y otros países.³³¹ El listado comienza con una exposición individual en la ciudad bonaerense de Laprida en 1931, a sus 17 años, y continúa con una intensiva actividad abarcando una exposición por año hasta su regreso a España en 1971. Entre las actuaciones más destacadas podemos nombrar exposiciones individuales en Rosario en 1937, en Paraná en 1939, en el Teatro del Pueblo en 1942, en la Galería Van Riel en 1953, en San Carlos de Bariloche en 1964 y en diversos salones y concursos en Italia, Holanda, Francia e Inglaterra, entre otros. También destaca sus participaciones de los concursos y salones mensuales del Foto Club Argentino y haber sido socio fundador del Foto Club Paraná en 1940 y del Foto Club Bariloche en 1968. Curiosamente, no hay ninguna mención a su adscripción a *La Carpeta de los Diez* ni a ninguna de las dos exposiciones del grupo en las que participó.

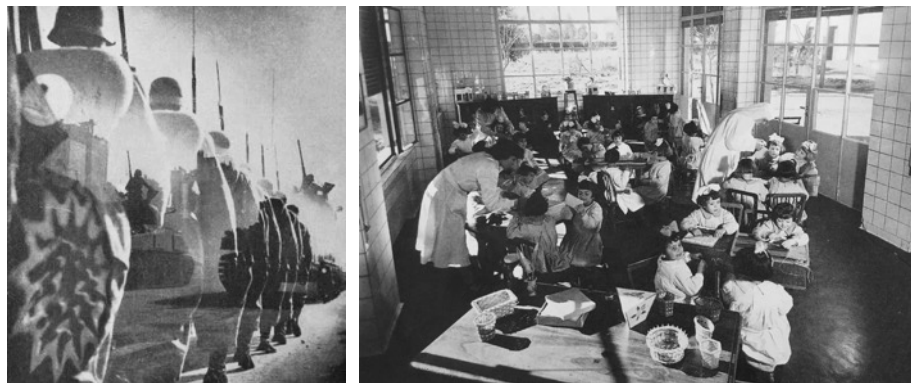
En algún momento de la década del treinta o del cuarenta Vallmitjana se radicó en Bariloche, en donde organizó la primera expedición que cruzó la Cordillera de los Andes navegando el Río Manso en piraguas. A partir de filmaciones realizadas durante aquella expedición realizó el documental *Río Patagónico*, el cual tuvo una importante difusión en diferentes salones del mundo junto a fotografías tomadas en la región mediante el apoyo de la Dirección de Turismo de Bariloche. Además, durante la segunda mitad de la década del cuarenta trabajó como fotógrafo para la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación y para diversos ministerios durante el gobierno de Juan Domingo Perón, por lo cual en aquellos años vivió algún tiempo en la ciudad de Buenos Aires.³³²

Vallmitjana participó en las exposiciones de *La Carpeta de los Diez* de los años 1957 y 1958. Según algunas correspondencias guardadas por Annemarie, enviaba sus fotografías por correo, de modo tal que se trataría del único miembro del grupo que no estaba localizado en Buenos Aires. Durante la década del setenta se radicó

³³¹ *Fotografías de Augusto Vallmitjana*, Galería Spectrum, Barcelona, 1974. Este catálogo fue hallado y consultado en la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

³³² Esta información está consignada en la cronología anteriormente nombrada y también hizo referencia a ello su hijo Ricardo Vallmitjana durante la entrevista telefónica realizada en junio de 2019.

definitivamente en España, puntualmente en la ciudad de Ibiza. Se desconoce su fecha de fallecimiento.



Fotografía de Augusto Vallmitjana participante en la exposición de La Carpeta de los Diez en 1957 y fotografía *Niños en trabajos manuales. Hogar Riglos*. (c.1950, AGN) publicada en *Imágenes de la década peronista* (2006).

Max Jacoby

Max Jacoby nació en junio de 1919 en la ciudad de Coblenza, Alemania, en una familia judía. A mediados de la década de 1930 se mudó a Berlín, donde estudió en la escuela privada de arte Reimann Schule, en la especialidad de foto y cinematografía. En 1937, con 18 años de edad, emigró a Argentina, probablemente huyendo de la guerra que se avecinaba.

Según narra su biografía en un programa de exposición de 1956, antes de llegar a América Latina “viaja por Europa, sirviéndole de tema de inspiración los países que recorre como así también la “escuela francesa de fotografía” en boga en ese entonces”. Uno de los primeros trabajos que tuvo en Buenos Aires fue como asistente del fotógrafo George Friedman aunque, según la misma biografía citada, trabaja “como cameraman, en reportajes, moda e ilustraciones”. Para comienzos de la década del cuarenta trabajaba como fotógrafo independiente para revistas y agencias de publicidad en Nueva York y América del Sur.

Jacoby formó parte del grupo fundador de *La Carpeta* en 1953, participando hasta 1955, integrando las dos primeras exposiciones del grupo. Hasta el momento sólo se ha podido registrar una única fotografía de su autoría participante de la exposición de 1953, junto a algunos comentarios críticos en las hojas de trabajo que conservó Annemarie y una carta con fecha del primero de agosto de 1955 dirigida puntualmente a Fred Schiffer. En ella Jacoby solicita su reintegro al grupo luego de haber renunciado

debido a que un miembro, que no es nombrado, habría tenido una “falta de delicadeza frente a mí”. Sin embargo, Jacoby ya no participó de la exposición de 1956. Ese mismo año pasó a formar parte, junto a Pinéldes Fusco, del grupo *Fórum*, fundado por Sameer Makarius.



Fotografía de Max Jacoby participante de la exposición de 1953 del grupo publicada en la nota “Del arte, la crítica y los círculos. A propósito de ‘los diez’”, en *Correo Fotográfico Sudamericano* N°32.

En 1957, con 38 años de edad, regresó a Berlín y contrajo matrimonio con la actriz y directora Hilla Jacoby. En Europa nuevamente continuó de manera muy activa trabajando como fotógrafo y explorando áreas de la fotografía artística. Realizó diversas exposiciones en diferentes países, como en la Galleria il diaframma en Milán en 1969, en galería Die Brücke de Viena en 1971 y en The photographer's gallery de Londres en 1978, entre otras. Con Hilla trabajó en la publicación de libros ilustrados, especialmente de temática religiosa como *Shalom* (1978), *Aleuya de Jerusalén* (1980), *Los judíos, el pueblo de Dios* (1983), *Israel: the miracle* (1988), entre otros. Asimismo obtuvo diversos reconocimientos a su trabajo, desde una medalla de oro del Club de Directores de Arte de Buenos Aires en 1956 al Gran Premio del concurso mundial de Asahi en Tokio en 1964, el Obelisco Photokina en 1976 y el Premio de Cultura de la ciudad de Koblenz en 1987.

En 2003 se realizó una exposición individual de su obra en el Landesmuseum de Koblenz, y en 2005 y 2009 en la galería Argus Fotokunst de Berlín, ciudad en la que Jacoby falleció en 2009. Hasta el momento no ha sido posible localizar a sus herederos ni el paradero de su archivo.

Ilse Mayer

De la fotógrafa Ilse Mayer prácticamente no fue posible acceder a datos certeros. Se sabe que era alemana y que probablemente se volvió a su país tras un breve paso por

Argentina. Se sumó a *La Carpeta de los Diez* en 1953 y formó parte de sus dos primeras exposiciones, de las cuales fue posible localizar tres fotografías de su autoría. En el libro *Sudamérica* (1957) de Hans Mann fueron publicadas siete fotografías autoría de Ilse Mayer, una ilustrando la sección de Paraguay y las restantes seis a Uruguay. Asimismo, se han localizado ciertos reportajes fotográficos publicados en la revista *Life* de Estados Unidos entre los años 1952 y 1954, generados en Chile, Brasil y Argentina. Según estos datos es posible deducir que Mayer estuvo viajando y trabajando como fotógrafa por América del Sur, al menos durante los primeros años de la década del '50.



Fotografías de Ilse Mayer participantes en las exposiciones de 1953 y 1954 de *La Carpeta de los Diez*.

Giuseppe Malandrino

Una pequeña nota biográfica sobre Giuseppe Malandrino publicada en *Noticioso Kodak* en 1951³³³ nos permitió conocer detalles de la vida y el desempeño profesional de este fotógrafo italiano del que se tienen muy pocos datos. Giuseppe Malandrino nació en Módena en 1910 y “frecuentó” (sic) el Liceo Artístico de la Academia de Bellas Artes de Roma. Durante 1936 y 1937 trabajó en París en fotocolor y en la realización de documentales en 16mm. En 1940 obtuvo el diploma de operador en el Centro Experimental de Cinematografía Italiana, trabajando a partir de entonces en producciones cinematográficas. Tras pasar algún tiempo en el frente francés en la división de cinematografistas, instaló en Roma un estudio cinematográfico y para 1947 se mudó a Buenos Aires en donde fundó el Foto Estudio “Sintonía”.

De su paso por Buenos Aires se pudo recabar poca información. Formó parte del grupo fundador de *La Carpeta de los Diez* en 1953 pero en la exposición del año siguiente

³³³ S/a. (enero-marzo de 1951). José Malandrino. *Noticioso Kodak*, N°91, p.16.

ya no se encontró entre los autores que expusieron porque, gracias a una carta que envió al grupo y que conservó Annemarie, podemos saber que regresó a Italia.

Durante la investigación de la presente tesis se localizaron ciertas publicaciones en la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* que dan cuenta de la estancia de Malandrino en el país. En enero de 1952 se hizo mención al autor en la columna “El mundo de los retratistas” en donde se anunciaba que su fotografía *Arizona* había recibido el primer premio en fotos en blanco y negro en la Cuarta Exposición de Arte de Propaganda que auspiciaba el Club de Directores de Arte de Buenos Aires.³³⁴ Algunos meses después, en agosto de 1952, Malandrino fue el autor de la sección “Mi foto favorita”, reproduciendo la fotografía *Estudio* junto a un breve texto en el cual justifica su elección y nombra su paso como fotógrafo de películas en Francia.³³⁵ Además, en 1952 y 1953 dos retratos de su autoría ilustraron las tapas de *Enfoque* N°122 y 126.

En mayo de 1959 Malandrino publicó un aviso en *Correo Fotográfico Sudamericano* anunciado que se reinstalaba en Buenos Aires luego de su paso por Europa. Este fue el último dato que se localizó sobre este fotógrafo, hasta la fecha de finalización de la presente tesis no fue posible hallar familiares para entrevistar ni mayor información sobre su desempeño fotográfico.













Arizona, fotografía reproducida en *Correo Fotográfico Sudamericano* N°675 y tapas de *Enfoques* N°122 y 126 con retratos autoría de Malandrino.

³³⁴ S/a. (1° de enero de 1952). El mundo de los retratistas. *Correo Fotográfico Sudamericano*. N°675.

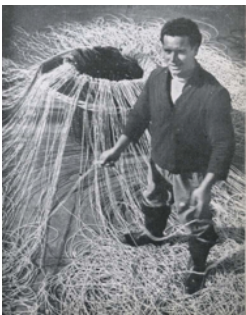


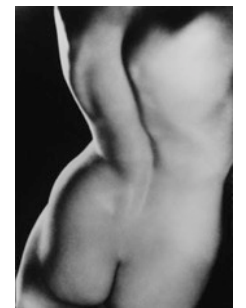

³³⁵ S/a. (1° de agosto de 1952). Mi foto favorita. *Correo Fotográfico Sudamericano*. N°685, p. 29.


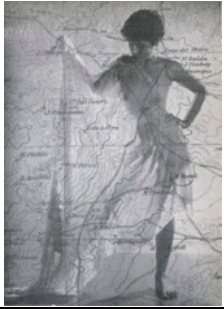



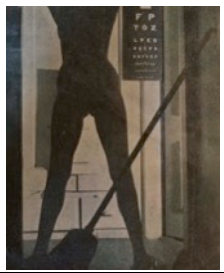
Cuadro de imágenes




| Fotografías de Annemarie Heinrich participantes en la carpeta de La Carpeta de los Diez | | |
|--|--|---|
|  | | <i>“A la sombra de las muchachas en flor”</i> |
|  | | <i>“Jean Wallace”</i> |
|  | | <i>“Los unicornios”</i> |
|  | | <i>“Joven”</i> |
|  | | <i>“La pareja”</i> |

| | |
|---|---------------------------------------|
|  | <p><i>“Niña”</i></p> |
|  | <p><i>“Retrato”</i></p> |
|  | <p><i>“Truyol” o “La Máscara”</i></p> |
|  | <p><i>“Aire, luz, sol”</i></p> |
|  | <p>Sin título</p> |



Exposición de 1953: 14 fotos







| | | | |
|---|-------------------------------|---|----------------------------------|
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante Nº85, p.23, 1953.</i></p> | <p>“Pescador”</p> |
|  | <p>Pinérides Fusco</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante Nº85, p.23, 1953.</i></p> | <p>“Dolor”</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante Nº85, p.22, 1953.</i></p> | <p>“Mrs. James A. Meyrs”</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Fotocámara Nº90, p.32, 1953.</i></p> | <p>“Torso”</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano Nº713 p.17</i></p> | <p>Tamara Toumanova</p> |







| | | | |
|---|-------------------|---|--|
|  | <p>Max Jacoby</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº712, p.17, 1953.</p> | <p>“Moda”</p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante</i> Nº85, p.23, 1953.</p> | <p>“Fantasía”</p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº712, p.16, 1953.</p> | <p>“Sueño”</p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº713, 1953.</p> | <p>“Mascarón”</p> |
|  | <p>Ilse Mayer</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante</i> Nº85, p.22, 1953.</p> | <p>“Pareja en el Central Park”</p> |
|  | <p>Ilse Mayer</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº712, 1953.</p> | |







| | | | |
|--|------------------|---|-----------------------|
|  | Fred Schiffer | <i>Fotocámara</i> Nº90, p.33, 1953. | <i>“Doña Eusebia”</i> |
|  | Fred Schiffer | <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº712, 1953 <i>Noticioso FIFA</i> Nº9, 1954 | Aldo Vargas |
|  | Anatole Saderman | <i>Fotocámara</i> Nº90, p.30, 1953. | Mario Darío Grandi |

Exposición 1954: 20 fotos






| | | | |
|---|-----------------|--|--|
|  | Juan Di Sandro | <i>Revista Esto Es</i> Nº51, p.32-33. | <i>Manos</i> <i>“Espera”</i> |
|  | George Friedman | <i>Revista Esto Es</i> Nº51, p.32-33. | <i>Manos</i> <i>“Amor”</i> |







| | | | |
|---|-------------------------------|--|--|
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Revista Esto Es</i> Nº51, p.32-33.</p> | <p><i>Manos</i> <i>“Ritmo”</i></p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Revista Esto Es</i> Nº51, p.32-33.</p> | <p><i>Manos</i> <i>“Desesperanza”</i></p> |
|  | <p>Hans Mann</p> | <p><i>Revista Esto Es</i> Nº51, p.32-33.</p> | <p><i>Manos</i> <i>“Inspiración”</i></p> |
|  | <p>Fred Schiffer</p> | <p><i>Revista Esto Es</i> Nº51, p.32-33.</p> | <p><i>Manos</i> <i>“Es así!...”</i></p> |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1954.</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1954.</p> | |






| | | | |
|---|-------------------------------|--|----------------------------|
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>La Nación</i>, 14 de noviembre de 1954.</p> | <p><i>“Savia”</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | | <p>Ana María Lynch</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1954.</p> | <p>Vandyé Eykens</p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº740, 1954. Tapa.</p> | |






| | | | |
|---|------------------|---|--------------------------|
|  | Hans Mann | <i>El Hogar</i> , 1954. | |
|  | Ilse Mayer | <i>El Hogar</i> , 1954. | |
|  | Anatole Saderman | <i>El Hogar</i> , 1954. | Juan Carlos Castagnino |
|  | Anatole Saderman | <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°740, p.23, 1954. | |
|  | Anatole Saderman | <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°740, p.23, 1954. | Lino Enea Spilimbergo |
|  | Fred Schiffer | <i>El Hogar</i> , 1954. | Jennifer Schiffer (hija) |





Exposición 1956: 28 fotos


| | | | |
|---|-------------------------------|---|--|
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>La Nación,</i> 28/10/1956, p.5</p> <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº788, p.24, 1956.</p> | <p><i>Lo vi así</i> "Trsiteza"</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>El Hogar,</i> 1956. Notas de AH.</p> | <p><i>Lo vi así</i></p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH. Archivo AH.</p> | <p><i>Lo vi así</i></p> |
|  | <p>Fred Schiffer</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>Lo vi así</i></p> |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>Fotografía subjetiva</i></p> |

| | | | |
|---|---------------------------|--|--|
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p><i>La Nación,</i> 28/10/1956, p.5</p> | <p><i>Fotografía subjetiva</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>Fotografía subjetiva</i> <i>Debajo de la casa</i> Tigre, 1938</p> |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>Fotografía subjetiva</i></p> |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |




| | | | |
|---|------------------------|---|-------------|
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Hija</p> |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1956. <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°788, p.24-25, 1956.</p> | |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante</i> N°103, p.21, 1956. <i>La Nación</i>, 28/10/1956, p.5</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1956. Recorte en archivo Annemarie Heinrich.</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |





| | | | |
|---|-------------------------------|--|---|
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reproducida en Noticioso FIFA 23 y 24.</p> | <p><i>El Florista</i></p> |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante Nº103, p.20, 1956.</i></p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano Nº788, p.24, 1956.</i></p> | <p>Ricardo Sanguinetti (hijo)</p> |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Boletín Foto Cine Clube Bandeirante Nº103, p.21, 1956.</i></p> | |






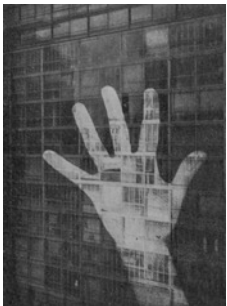
| | | | |
|---|-------------------------|--|--------------------------------|
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1956. <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°788, 1956. Tapa.</p> | |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p><i>El Hogar</i>, 1956.</p> | <p>Miguel Carlos Victorica</p> |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°788, p.25, 1956.</p> | |
|  | <p>Fred Schiffer</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |


| | | | |
|---|---------------|---|--|
|  | Fred Schiffer | <i>El Hogar</i> , 1956. | Pedro López Lagar para la obra <i>Panorama desde El Puente</i> en el Teatro Lassalle |
|  | Fred Schiffer | <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°788, p.17, 1956. | |

Exposición 1957: 22 fotos

| | | | |
|---|-----------------|---|--|
|  | Eduardo Colombo | <i>Fotocámara</i> N°112, pp.65-69. | |
|  | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |
|  | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |

| | | | |
|---|------------------------|--|--|
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>La Nación</i>, 17/11/1957</p> | |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>Fotocámara</i> N°112, pp.65-69.</p> | |

| | | | |
|---|-------------------------------|--|--|
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>La Nación,</i> 17/11/1957</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>Fotocámara</i> Nº112, pp.65- 69.</p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Fotocámara</i> Nº112, pp.65- 69.</p> | <p><i>“Retrato”</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH</p> | <p>Cruce de ruta 3 en Cañuelas</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH</p> | |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p><i>Fotocámara</i> Nº112, pp.65- 69.</p> | |

| | | | |
|---|-------------------------|--|---|
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Juan Carlos Castagnino</p> |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p><i>Fotocámara</i> Nº112, pp.65-69.</p> | <p>Taller de Antonio Devoto, ca. 1940</p> |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p><i>La Nación</i>, 17/11/1957</p> | |
|  | <p>Fred Schiffer</p> | <p><i>Fotocámara</i> Nº112, pp.65-69.</p> | |
|  | <p>Fred Schiffer</p> | <p><i>Noticioso FIFA</i> Nº9, 1954</p> | |

| | | | |
|--|---------------------|---------------------------------------|--|
| | Augusto Vallmitjana | <i>Fotocámara</i> Nº112, pp.65-69. | |
|--|---------------------|---------------------------------------|--|






| | | | |
|----------------------------------|--|--|--|
| Exposición 1958: 22 fotos | | | |
|----------------------------------|--|--|--|


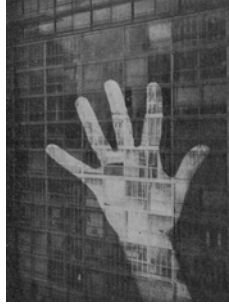



| | | | |
|--|-----------------|---|--|
| | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |
|--|-----------------|---|--|







| | | | |
|--|-----------------|---|--|
| | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |
|--|-----------------|---|--|



| | | | |
|--|-----------------|---|--|
| | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |
|--|-----------------|---|--|


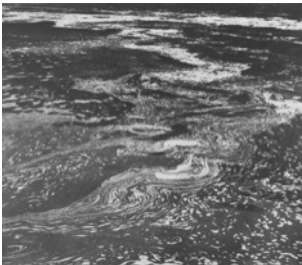

| | | | |
|--|-----------------|---|--|
| | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |
|--|-----------------|---|--|

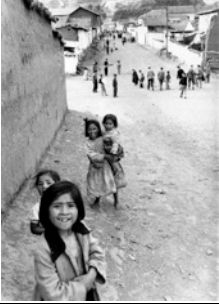




| | | | |
|---|-------------------------|--|---|
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Taller de Antonio Devoto, ca. 1940</p> |

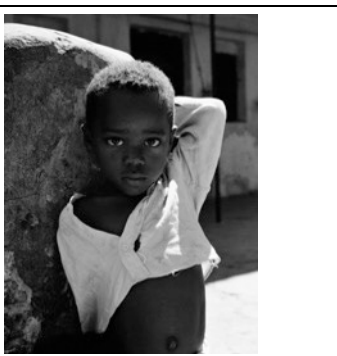

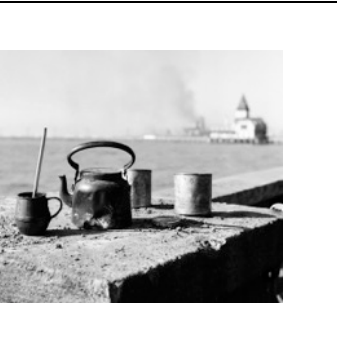


| | | | |
|---|-------------------------|---|--|
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Alex Klein</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>La Nación,</i> 17/11/1957</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Tapa de <i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> Nº733 de 1954</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |



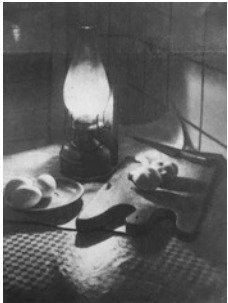


| | | | |
|---|-------------------------------|---|---|
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>Fotografía subjetiva</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH</p> | <p><i>Cruce de Cañuelas Ruta 3</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH Publicada en <i>Estrategias de la mirada</i></p> | <p><i>Descanso en el camino / Yerra, Mar Chiquita, 1937</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH</p> | <p><i>Isla Victoria</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH Publicada en <i>Estrategias de la mirada</i></p> | <p><i>Canastera de Río Hondo Santiago del Estero, 1956</i></p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH. Publicada en <i>Estrategias de la mirada</i></p> | <p><i>Pescadores de Mar del Plata 1950</i></p> |

| | | | |
|---|--------------------|---|--------------------------------|
|  | Annemarie Heinrich | Cuaderno de notas de AH | <i>Tandil cosecha de papas</i> |
|  | Juan Di Sandro | Reconocida en fotografía tomada por AH. | |






| Exposición 1959: 32 fotos | | | |
|---|-----------------------|---|------------------|
|  | Boleslaw Sendereowicz | Reconocida en fotografía tomada por AH. | Abstracto |
|  | Eduardo Colombo | <i>La Nación,</i> 20/12/59 | Abstracto |
|  | Annemarie Heinrich | Cuaderno de notas de AH | Abstracto |
| | Eduardo Colombo | Reconocida en fotografía tomada por AH. | Niños |

| | | | |
|---|---------------------------------|--|---|
|  | | | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Niños</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Niños <i>Tres piojitos</i> Mar del Plata 1957</p> |
|  | <p>Boleslaw Senderowicz</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Niños En catálogo de muestra de <i>Fórum</i> de 1956.</p> |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |

| | | | |
|---|------------------------|--|--|
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Eduardo Colombo</p> | <p><i>Noticias Gráficas,</i> 2/12/59</p> | |

| | | | |
|---|------------------------|--|--|
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>Correo Fotográfico Sudamericano</i> N°833, p.18, 1958.</p> | <p>Italia, pueblo natal</p> |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Juan Di Sandro</p> | <p><i>La Nación</i>, 20/12/59</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p><i>La Nación</i>, 20/12/59</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>Esperando</i>, para fotonovela en <i>Idilio</i>, ca.1958</p> |

| | | | |
|---|-------------------------------|--|--|
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>George Friedman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p><i>Clarín</i>, 1/12/59</p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p><i>La muerte y la doncella</i> Ballet Nacional Chileno 1959</p> |

| | | | |
|---|-------------------------------|--|--|
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>1946, serie Dunas</p> |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH</p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH y reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |
|  | <p>Annemarie Heinrich</p> | <p>Cuaderno de notas de AH y reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Retrato de la actriz argentina Aída Luz para la obra de teatro <i>La langosta</i></p> |
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Nicolás Guillén</p> |

| | | | |
|---|------------------------------|--|--|
|  | <p>Anatole Saderman</p> | <p><i>La Nación</i>, 20/12/59</p> | <p>Mercado del Plata</p> |
|  | <p>Boleslaw Sendereowicz</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Mónica Kouka Denis 3 ENE 1957</p> |
|  | <p>Boleslaw Sendereowicz</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | <p>Modelo Liana Cortijo diciembre 1959</p> |
|  | <p>Boleslaw Sendereowicz</p> | <p>Reconocida en fotografía tomada por AH.</p> | |