

Espacios, exhibiciones y sentidos en torno a lo fotográfico durante los ochenta en Argentina

SPACES, EXHIBITIONS AND MEANINGS AROUND PHOTOGRAPHY IN
ARGENTINA DURING THE 1980S

Juliana Robles de la Pava

CONICET/Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura
IIAC-UNTREF-UBA

<https://orcid.org/0000-0002-9545-6478>

robles.juliana@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El análisis de las exposiciones fotográficas permite comprender cómo la fotografía ha sido mostrada, mediada y discutida en determinados marcos culturales. Asimismo, analizar el lugar que ocupa la creación de nuevos espacios para la fotografía y la circulación de discursividades ofrece un potencial crítico que traza nuevos asuntos a tratar sobre las fotografías y sus modos de exhibición.

Los años ochenta constituyeron un momento de eclosión de espacios dedicados a la fotografía en La Plata y en Buenos Aires. No solo se trató de la conformación de espacios de exhibición, sino también del surgimiento de seminarios, jornadas y grupos de discusión (Gi-glietti 36). De una u otra manera, la década del ochenta vio aparecer un renovado interés en el espacio público de la fotografía como un

medio diferenciado de producción estética¹. Al mismo tiempo, esto significó que, durante esta década, la fotografía se diseminó por un conjunto de escenarios en donde intervenían actores con perspectivas disímiles, tradiciones diversas y programas de gestión e intervención pública heterogéneos en torno a ella.

Las derivas y los relatos de gestión de espacios como la Fotogalería Omega en La Plata, la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín –en adelante TMGSM– y el FotoEspacio del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires –en adelante CCCBA– han sido comentadas por sus propios curadores, como Sara Facio, y por autores como Silvia Pérez Fernández y Natalia Giglietti. Estos espacios resultan fundamentales para esta investigación, en tanto fueron pioneros, en el ámbito local e incluso regional, en poner de manifiesto sistemáticamente los interrogantes relativos a la exposición y circulación en la esfera pública del medio fotográfico.

Pensar una revisión conceptual² de estos espacios significa, antes que volver sobre sus sucesivos proyectos expositivos, indagar sobre los principios y las condiciones de configuración espacial para la presentación de la fotografía y, en relación con esto, la puesta en evidencia de las ideas que definieron las condiciones de lo fotográfico. Dicho de otro modo, las preguntas a las que responde esta revisión conceptual se podrían formular de la siguiente manera: ¿cuáles eran las ideas que signaron la concepción de un espacio para la exposición del medio fotográfico? ¿cómo se materializaron dichos principios? ¿qué definiciones sobre lo fotográfico perfilaron dichas prácticas curatoriales? A esto se suma la

¹ Esto no significa, sin embargo, que la fotografía hubiera estado ausente de los programas de exhibición hasta ese momento. De hecho, relatos canónicos sobre la renovación de las formas fotográficas estuvieron atados a proyectos expositivos. Tal fue el caso de la exposición de Grete Stern y Horacio Coppola en las salas de redacción de la *Revista Sur* en 1935.

² Esta idea de una revisión conceptual o de una historia conceptual proviene de las nociones propuestas por la interrogación interpretativa sobre el pasado que, al ser traída al presente, constituye una historia conceptual (Koselleck 21). De este modo, la historia conceptual propuesta para este capítulo la abordo desde una óptica interdisciplinaria, a partir de la cual no se busca hacer una “historia total” de los espacios de exhibición de la fotografía durante los ochenta en Argentina, sino más bien una historia de las discursividades y las concepciones tejidas alrededor de dichos espacios.

pregunta por las formas de espacialización del medio y, de acuerdo con la mención a ciertas exposiciones, la posibilidad de comprender la puesta en juego de una idea curatorial para pensar lo fotográfico.

Sobre esto, es posible mencionar que la articulación de un escenario diferenciado para la fotografía durante los ochenta implicó una objetivación de los actores que impulsaron programas expositivos no sin ambigüedades y sin exponer, públicamente, aquello que Mieke Bal ha definido como una autoridad epistémica (2). En términos generales, podríamos decir que la fotografía durante los ochenta se presentó públicamente por medio de un discurso que la entendía de acuerdo con una expresión subjetiva anclada a una idea de manifestación individual, única, referida a la noción de obra en el sentido moderno. Los principios de unidad estética y vocación (Krauss 156) marcaron los discursos de esta década para referirse a la fotografía y se pusieron en evidencia en los programas curatoriales que los distintos espacios de exposición llevaron adelante. En este sentido, no resulta casual que, justo en el momento en que aparecía una necesidad incisiva de presentar públicamente al medio fotográfico, se concibiera que “los fotógrafos creativos renacieron, se informaron de lo que ocurría en el mundo libre y comenzaron a crear a partir de sus mundos interiores” (Facio 106).

Parte de este discurso apareció también en la extensa utilización de los términos “fotografía de autor”, “fotografía expresiva” y “fotografía independiente”. Esto se hace evidente, por ejemplo, en el título del artículo “Fotografía independiente. Visión de una época”, escrito por Ataúlfo Pérez Aznar y publicado por la revista *Fotomundo* en 1990. El segundo apartado de esta misma publicación, “Desarrollo de la fotografía como medio de expresión”, presenta la idea de un énfasis en el componente subjetivo de las producciones fotográficas de los ochenta:

Es posible afirmar que la fotografía de autores independientes en la Argentina ha madurado como medio de expresión y la subjetividad comienza a desempeñar un rol muy importante. Quienes tenían algo para decir o expresar advirtieron que la fotografía es un medio idóneo para hacerlo (Pérez Aznar 55).

De esta afirmación se desprende la relevancia de la condición subjetiva y psicológica que para los actores de esta década empezaba a hacerse visible en la producción fotográfica. Esta mirada sobre una singularidad

autoral, indiscutible en muchas de las fotos realizadas en la época, vino irremediablemente asociada a un escenario de circulación materializado en proyectos expositivos que pusieron en juego principios curatoriales movilizadas en función del medio fotográfico.

NUEVOS ESPACIOS PARA LA DIFUSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

El punto donde convergen los relatos sobre los primeros espacios de exhibición exclusiva de la fotografía en Buenos Aires y La Plata radica en la difusión y promoción de la fotografía. Tal como Giglietti lo hace notar en el texto inaugural de la Fotogalería Omega, se trataba de espacios dedicados “a promover el desarrollo profesional de los fotógrafos y el conocimiento público sobre la fotografía” (32). Esta idea, extensiva también a la Fotogalería del San Martín —inaugurada en 1985— y al FotoEspacio del CCCBA —en actividades desde 1986—, supuso uno de los primeros principios bajo los cuales las intersecciones entre lo curatorial y lo fotográfico se dirimieron.

El asunto de la difusión y la promoción ubica al objeto fotográfico en un escenario específico dentro de los debates al respecto de las artes, en general, y de la fotografía, en particular. Concebir espacios de exhibición permanentes para el medio fotográfico no significaba simplemente mostrar una de las artes “olvidadas” y aún “escasamente legitimadas” en el escenario del arte local³, sino más bien determinar, por un lado, las condiciones de observación de dicho objeto y, por otro, las cualidades que el objeto debía presentar para ser mostrado.

Las palabras de Sara Facio en relación con el proyecto de la Fotogalería del TMGSM —presentado al director del teatro Kive Staiff en 1984— son esclarecedoras:

³ Con respecto a esta idea, resulta necesario llamar la atención sobre la pregunta que Sara Facio se realiza acerca de los motivos que postergaron la existencia de espacios de exhibición permanente de la fotografía en Buenos Aires. Allí, ubica a la fotografía como una expresión no reconocida ni valorada como actividad creativa del mismo modo que se hacía con otras “disciplinas visuales” (4).

Más allá de estilos, temáticas, épocas y nacionalidad de los autores, las obras a exponer serían siempre de un nivel técnico y conceptual sobresaliente. El recinto, correctamente equipado para la perfecta visión de las obras, debía incluir, además, un servicio de vigilancia permanente y un montaje impecable (3).

Para la fotógrafa, creadora y directora de la Fotogalería del TMGSM, generar un nuevo espacio de difusión para el medio fotográfico implicaba una serie de valoraciones que dan cuenta de un conjunto de modos previos que definían la fotografía y sus maneras asumidas como correctas de visualización y apreciación en las salas de exposición. Las ideas referidas a una técnica y conceptualización preeminentes se conjugaban con un imaginario contextual en donde la fotografía era definida de acuerdo con ciertos principios formales y temáticos que la habilitaban a entrar en el orden de la artísticidad de otras disciplinas, ya legitimadas en la cultura desde hacía décadas. Una indagación pormenorizada de aquello a lo que Facio refiere como “nivel técnico y conceptual sobresaliente” puede ser evidenciado a la luz de las exposiciones realizadas en la Fotogalería del TMGSM entre 1985 y 1995.

Las exposiciones presentadas en estos espacios eran de carácter colectivo e individual. En el caso de las primeras, se asociaban producciones y nombres particulares por géneros, temáticas, nacionalidades y pertenencias culturales. Ejemplo de esto fueron las exposiciones *Maestros contemporáneos* (1985)⁴, *El desnudo en la fotografía argentina* (1985)⁵,

⁴ *Maestros contemporáneos* fue la primera exposición realizada en la Fotogalería. Inaugurada el 16 de mayo de 1985, esta exposición presentó como tema el retrato de los maestros contemporáneos y fueron presentados trabajos de Grete Stern, Annemarie Heinrich, Horacio Coppola y Anatole Saderman.

⁵ *El desnudo en la fotografía argentina* fue la séptima exposición realizada en la Fotogalería. Presentó cien obras de desnudo fotográfico en donde expusieron fotógrafos como María Cristina Orive, Annemarie Heinrich, Alfredo Baldo, Alicia D’Amico, Marcos López, Alex Klein y Ataúlfo Pérez Aznar, entre muchos otros. La exposición se inauguró en noviembre de 1985.

Grupo de fotógrafos (1986)⁶, *La fotografía suiza* (1987)⁷ y *Fotografía peruana actual* (1990)⁸.

Realizadas en distintos momentos, estas exposiciones reunían visiones diferenciadas sobre la práctica fotográfica. Esta podía llegar a ser entendida como un ejercicio de producción individual, en donde primaba el gesto estético del fotógrafo, o bien como una manifestación que, aunque individual, permitía dar cuenta de un horizonte cultural específico. Las palabras de Sara Facio al respecto de las exposiciones *Jeanloup Sieff y 100 años de fotografía en Guatemala* resultan elocuentes al respecto. En el primer caso, referido a las fotos de Sieff, Facio menciona:

Sepultados como estamos por los desnudos de todo calibre, Sieff es único para transmitirnos una visión de la mujer donde aflora la más profunda admiración, respeto y perplejidad frente al sexo opuesto. (...) Sus fotos no son un canto a la mujer sino a la personalidad femenina (32).

En el segundo, relacionado con la fotografía en Guatemala, Facio inscribe las fotos de Juan José de Jesús Yas, José Domingo Noriega y María Cristina Orive del siguiente modo:

Desde los mayas hasta los actuales ciudadanos, todos oscilan entre creencias sagradas y profanas que están totalmente incorporadas a la vida cotidiana. En estos *100 años de fotografía de Guatemala* aflora ese sentimiento, ese permanente estado

⁶ Esta muestra del GUF (Grupo de Fotógrafos) fue inaugurada en junio de 1986. Las fotos de sus miembros Elías Mekler, Filiberto Mugnani, Cristina Sarasa, Ricardo Tegni y Gabriel Valansi se presentaron en un relato expositivo sustentado en la premisa de la creación grupal.

⁷ *La fotografía Suiza desde 1840 hasta nuestros días* fue realizada en la Fotogalería en 1987. Proponía un acercamiento panorámico a la producción fotográfica de este país a partir de un criterio temático que permitía, en palabras de Sara Facio, “pasearnos desde 1840 hasta nuestros días a través de espléndidas imágenes” (15).

⁸ *Fotografía peruana actual*, realizada en la Fotogalería del TMGSM en 1990, presentó la obra de diez fotógrafos peruanos y estaba justificada por la idea de una “mirada peruana” (Facio 17), puesta de manifiesto en las propuestas de Verónica Barclay, Alicia Benavides, José Casals, Julia Chambi y Ana de Orbegoso, entre otros.

espiritual, con la misma fuerza que la belleza de su paisaje y de su gente (12).

Estas ideas respecto de una sensibilidad y conceptualización fotográficas marcaron distintos recorridos expositivos que dieron lugar a la presentación pública de la fotografía. El objetivo central, como bien lo menciona Facio, era ofrecerle al público “muestras de reconocida excelencia” (3), en donde “la excelencia” era entendida como la cualidad individual, singular y subjetiva que caracterizaba dichas fotografías. La relevancia en promover este tipo de exposiciones radicaba en ofrecer una visualización de la fotografía que permitiera al público advertir el desarrollo de un medio de expresión que, según los actores de aquella década, se había desarrollado de manera positiva. Estas nuevas condiciones de entender el medio suponían la conformación de espacios exclusivos, que resaltaban un lugar de autonomía artística del medio fotográfico basado “en mitos como el autor y la obra original” (Ribalta 73).

Bajo la idea de promoción del medio, se posicionaba a la fotografía como un objeto legítimo de participación en los circuitos de reconocimiento artístico oficial, como ocurría ya con aquellos dedicados al arte pictórico⁹. De este modo, pensar la difusión de la fotografía en la década del ochenta va más allá de concebirla en relación con una apertura al acceso público y supone, más bien, entenderla como un proceso de paulatina discursivización modernista del escenario fotográfico¹⁰.

Por lo tanto, los nuevos espacios para la visibilidad del medio estuvieron atravesados por un conjunto de debates inscriptos, por un lado, en las formas de entender la fotografía y, por otro, en las necesidades de un acceso, una formación y un reconocimiento ante las prácticas e instituciones legitimadoras de la producción estética en el ámbito local. Incorporarse a esa discusión significaba explotar las posibilidades del formato expositivo como aquel capaz de proporcionar una lectura

⁹ La noción de “reconocimiento oficial” fue desarrollada por Raymond Williams en su *Sociología de la cultura*. Allí, el autor plantea que el reconocimiento oficial, así como el patronazgo, implica “un acto de elección social variable” en donde se pone en juego la decisión de reconocer a una determinada figura como productor cultural inserto en determinada organización social (33).

¹⁰ Esta idea de “discursivización modernista” la propongo en base a la concepción acordada socialmente del arte modernista como aquel “condicionado por las aporías de la evolución, de la apariencia estética, de la cosificación, del elitismo y de la subjetividad” (Aguilar 182).

pública de las imágenes y la identificación de una visión fotográfica que se estaba desarrollando en dicho momento. En este sentido, la difusión de la fotografía encontró en la disposición espacial de las exhibiciones un lugar para la escenificación de los debates que alimentaban, como sustrato, las ideas sobre cómo definir y comprender el medio fotográfico y sus posibilidades en el marco de acciones en la cultura. De acuerdo con esto, los espacios para la presentación pública del medio fueron vistos como la instancia de una presentación de las obras fotográficas que suponía múltiples posibilidades. Sara Facio hace explícito esto cuando menciona que “a partir de 1984, se crearon centros culturales y vecinales en barrios de la ciudad. No hubo ‘listas negras’ ni obstáculos para mostrar obras teatrales o cinematográficas, danza, pintura, diseño o fotografía” (23).

En paralelo, se consolidaron y se hicieron populares el Centro Ciudad de Buenos Aires –Recoleta–, dirigido por el arquitecto Osvaldo Giesso, y el Centro Cultural San Martín, a cargo de Javier Torre. También se convirtió en lugar de exposiciones el Centro Malvinas Argentinas –hoy Galerías Pacífico–, dependiente de la Secretaría de Artes Visuales, dirigida por Teresa Anchorena, donde las muestras de fotografía se sucedían sin interrupciones. Esa inédita apertura provocó una avalancha de entusiasmo por parte de los aficionados y profesionales que sin la menor contención mostraron todo: lo bueno, lo regular y lo malo (Facio 123-124).

En estos términos, la directora de la Fotogalería del TMGSM permite traer a discusión distintas concepciones, tanto sobre el lugar simbólico que empezaban a ocupar los espacios inaugurados durante los ochenta, como sobre la producción fotográfica en sí misma. Resulta significativa la fecha de corte establecida por Facio en 1984, en la medida en que la fotógrafa reconoce, con el fin de la dictadura, una cesura determinante que bien podríamos discutir con programas anteriores, como el de la Fotogalería Omega. Sin embargo, resulta determinante para este trabajo traer a colación los espacios que Facio entiende como significativos, en tanto su promoción de exposiciones de fotografía fue descrita como una “sucesión sin interrupciones” (5). Esta idea de una apertura del medio fotográfico, que Facio vivió como una “avalancha” (12), no sería más que una aprehensión definitiva del lugar que las exposiciones y, en general, la presentación pública de la fotografía, tenía en la constitución de un nuevo escenario para la comprensión del medio fotográfico.

La Fotogalería Omega, la Fotogalería del TMGSM y el FotoEspacio del CCCBA se posicionaron en la escena como los espacios centrales en la difusión del medio fotográfico. Sin embargo, durante esta década surgió un conjunto de fotogalerías y espacios para la exposición de la fotografía, como bien lo menciona Facio con el caso de Centro Malvinas Argentinas. En este sentido, cabe también mencionar la Fotogalería de Chivilcoy en el Museo de Artes Plásticas Pompeo Boggio, la Fotogalería Horacio Calvo e, incluso, la incorporación a la programación del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de la fotografía en 1990¹¹. Síntoma de una transformación de los modos de circulación del medio, la plena ocupación de estos espacios por la fotografía supuso agregar una nueva instancia de discusión y debate expresa en distintos artículos de prensa que se mostraban a sí mismos como una crítica de exposiciones. El ejemplo más acabado de esto fue la sección “Galerías” en la revista *Fotomundo* que, a fines de la década del ochenta, ya estaba diagramada como parte de la estructura de esta publicación mensual.

En esta década, la conformación de un espacio discursivo propio de la fotografía significó el establecimiento de un conjunto de parámetros enunciativos en los cuales debían insertarse tanto los artistas y las producciones, así como las exposiciones y lo que ya se presentaba como una curaduría. Vale la pena recordar, en relación con esto, que en 1988 se llevó a cabo en las Salas Nacionales de Exposición la muestra *Fotografía argentina contemporánea*, sobre la cual, en una nota en *Fotomundo*, se menciona:

El comité Editor elegido por los organizadores de las Jornadas¹² para curar esta muestra, ha elegido 248 obras de 50 autores, seleccionadas entre los que han respondido activamente a la invitación difundida desde principio de este año. La selección, tanto de los autores, como de las obras propiamente dichas, fue realizada en base a un criterio común, discutible desde algún punto de vista, pero absolutamente transparente para con los autores convocados y decididamente fiel a la propuesta inicial (Valansi 18).

¹¹ El anuncio de la incorporación de la fotografía al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez aparece publicado en el artículo “En Santa Fe la fotografía tiene su lugar” (s/a 39)

¹² Se trata de las Primeras Jornadas de la Fotografía en Buenos Aires en 1988.

La idea de una curaduría explícitamente manifiesta en esta, como en otras notas de *Fotomundo*, deja ver que la articulación de un espacio discursivo propio de la denominada fotografía expresiva se estaba entretejiendo a la luz de un discurso estético que enfatizaba la exposicionabilidad de estas propuestas fotográficas¹³. Aquí el espacio, como entorno de presentación para lo fotográfico, se modeló de acuerdo con los principios modernos de obra, autor y unidad estética, que, en definitiva, definían una visión fotográfica en oposición a las exposiciones de premios que caracterizaban los modelos exhibitivos de los clubes fotográficos.

De un modo u otro, el trazado de los nuevos espacios para la difusión de la fotografía se vio acompañado de una dinámica de promoción que implicaba el accionar de diversos agentes –fotógrafos, gestores, críticos y editores–. A esto se sumaba que las implicancias de generar nuevos espacios –o espacios otros–, específicos para la fotografía, suponía redefinir constantemente la condición del objeto que iba a ser expuesto, o al menos interrogarse sobre ella. Parte de estas ideas serán esclarecidas en los siguientes apartados.

EL LUGAR DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ESFERA PÚBLICA DE LOS OCHENTA

Es casi un acuerdo unánime entre varios autores (Facio 3; Pérez Fernández 7; González 12) que en los años ochenta, en particular después de 1983, la producción fotográfica en la Argentina sufrió paulatinamente una transformación sustancial. Tanto en las formas y los temas, como en los circuitos de circulación en la esfera pública, los años ochenta constituyeron un escenario de efervescencia autoral en donde el mundo interior de los productores fotográficos y su expresividad estética se convertía en sinónimo de un mundo libre (Facio 106). Estas ideas, atravesadas de un tono poético, referían al fin de la dictadura como un momento de transformación súbita¹⁴. Sin duda, los cambios culturales advenidos con

¹³ La idea de “exposicionabilidad” es propuesta por Rosalind Krauss para referirse a la cualidad de los muros de las galerías de arte como aquellos espacios en donde se materializó el discurso estético de la modernidad (147).

¹⁴ Esta idea la han puesto a discusión extensamente Daniela Lucena y Gisela Laboureau al distanciarse de “un tajante antes y después del 10 de diciembre de 1983” (23).

el restablecimiento de la democracia tuvieron múltiples resonancias en las prácticas artísticas y en los modos de circulación de las producciones estéticas. Sin embargo, las correspondencias exactas entre las dinámicas sociopolíticas y aquellas referidas a la producción estética suponen interrelaciones más complejas que una simple adecuación coyuntural¹⁵. La porosidad entre las circunstancias sociopolíticas y la eclosión de un nuevo tipo de fotografía merecería una pregunta de investigación que excede los objetivos de este trabajo. No obstante, sí es pertinente aquí el hecho de que el surgimiento de espacios de exhibición durante esta década haya venido aparejado a una transformación en la comprensión de la fotografía dentro de los límites de un circuito artístico interesado, cada vez más, en las particularidades del objeto fotográfico. Índice de ello lo constituyen diversas exposiciones realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes durante los ochenta¹⁶ y aquellas acogidas en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires¹⁷. Dichas exposiciones hicieron posible empezar a pensar la fotografía ya no solamente en un circuito de reproducción y reproductibilidad masiva, sino como un artefacto estético vinculable con la tradición estético-artística moderna. La presencia que durante esta década adquirió la fotografía en estas instituciones constituye, para la consolidación de una esfera pública de la fotografía, un hito contundente en términos de su legitimación frente a otras manifestaciones estéticas.

En este sentido, con la década de los ochenta comenzó una dinámica específica de circulación pública de la fotografía. En tanto modo de pro-

¹⁵ Los trabajos desarrollados por la historia social del arte han dado cuenta de modo extenso y preciso de las complejidades de esta relación. Por solo mencionar uno de los casos más representativos, Timothy J. Clark se refiere a esta relación como objeto de la historia social del arte, al afirmar que su propósito es “descubrir las transacciones concretas que se esconden tras la imagen mecánica del reflejo, ver cómo el trasfondo pasa a ocupar el primer plano, (...) descubrir la red de sus relaciones reales y complejas” (13) [Las cursivas son énfasis personal].

¹⁶ Entre las exposiciones sobresalientes en el Museo Nacional de Bellas Artes se cuentan *André Kertész: incansable visión*, de 1985, y *Aldo Sessa. El arte de la fotografía*, de 1989.

¹⁷ Son relevantes para esta discusión algunas exposiciones realizadas por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, como *Vida argentina en fotos*, de 1981, con fotografías de Sameer Makarius y Miguel Riglos; *Pioneros de la fotografía*, de 1986, y *Bravo maestro. Fotografías de Manuel Álvarez Bravo*, de 1989.

ducción de visualidades artísticas que generaban, a la par de espacios de formación y discusión, espacios de exposición consagrados al medio, la práctica fotográfica dio lugar a la producción de un sinnúmero de ideas alrededor de la presentación de la imagen técnica¹⁸. En este punto, es relevante mencionar también que el dinamismo de la circulación pública del medio fotográfico en la Argentina de los ochenta estuvo en consonancia con una actividad internacional que tuvo como epicentro a los Estados Unidos. Las palabras de Jorge Ribalta para la introducción de la edición del libro *Espacios fotográficos públicos* resuenan en este sentido:

A principios de la década de los ochenta, los debates sobre los espacios discursivos de la fotografía y sobre la conflictiva incorporación de este medio en el museo se convirtieron en cuestiones fundamentales para las nuevas prácticas críticas e historiográficas en torno a la fotografía (11).

Los principios conceptuales que analiza Ribalta, si bien se encuentran inscriptos en un escenario ajeno al de la fotografía en la Argentina, son fácilmente extensibles al caso de la conformación de una visibilidad pública local del medio fotográfico en el formato positivo. De uno u otro modo, es también importante resaltar que la conformación de espacios discursivos de exposición en la Argentina se dio de manera simultánea a la de otros centros culturales internacionales, cuestión ampliamente desarrollada y discutida en diversas investigaciones¹⁹.

Concebir una esfera pública para la fotografía en la Argentina de los ochenta supone entender cuáles fueron las condiciones sociales para que se diera un debate crítico (Calhoun 1) acerca de los asuntos que derivaban de la exposición y la circulación discursiva sobre el medio fotográfico. Estas condiciones sociales no refirieron únicamente a las determinaciones

¹⁸ Esta afirmación no niega que antes de 1980 existieran espacios de exposición específica de la fotografía. Más bien apunta, siguiendo los objetivos de este trabajo, a marcar que a partir de los ochenta la reflexión de los modos de exhibición resultó más recurrente en las discusiones de prensa y muchas de las publicaciones que aludían a la época.

¹⁹ Desde la historia del arte, uno de los casos más transitados refiere a las publicaciones de Andrea Giunta “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América latina” (2013) y *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2015).

político-históricas, sino, por sobre todo, a las condiciones sociales de la fotografía en una situación histórica determinada. Las particularidades del debate público de la fotografía en la Argentina de los ochenta se habían ido perfilando a lo largo de décadas. Conocemos por las publicaciones periódicas que las muestras fotográficas habían sido moneda corriente durante los últimos años²⁰. Sin embargo, si bien no resultaba una novedad la presentación de fotografías, sí lo era el hecho de disponer de un espacio institucional exclusivo y permanente para la exhibición de este tipo de objetos fotográficos. A esto se suma también que, en este contexto, las exposiciones fotográficas no constituían acontecimientos esporádicos dentro de una propuesta más amplia de exhibiciones, sino que fue entonces cuando la dinámica expográfica del medio se equiparó con aquellas presentaciones propias de disciplinas como la pintura, la escultura y, ya para este momento, la instalación. La programación de exposiciones en espacios como la Fotogalería del TMGSM, o incluso el FotoEspacio del CCCBA, llegó a contar con más de ocho muestras anuales²¹. La profusión de oferta fotográfica, tanto en La Plata como en Buenos Aires, significó la extensión de un campo de discusión al respecto del medio fotográfico. Estos escenarios museográficos²² fueron los que habilitaron la configuración de formaciones dinamizadas por un conjunto heterogéneo de actores que respondían a manifestaciones colectivas públicas, entre las que se encontraba la exhibición y la presencia pública editorial (Williams 49-59). Dichas formaciones se explicitaron en distintas publicaciones sobre fotografía, como aquellas realizadas por la editorial La Azotea, creada en 1973, o por revistas como *Fotomundo* y *Foco. Revista de fotografía y Artes Visuales*, en circulación desde mediados de los sesenta, la primera, y desde los setenta, la segunda.

Dentro de las acciones más relevantes en la conformación de este espacio público de la fotografía está tanto la primera exposición de

²⁰ Vale resaltar las menciones a muestras y salones fotográficos que son rastreables en la revista *Fotomundo* desde sus inicios, a mediados de los sesenta, en una sección denominada “Todo el Fotomundo”.

²¹ La cantidad de exposiciones realizadas anualmente por la Fotogalería del TMGSM fue variando desde el primer año, 1985, con 8 exposiciones, al segundo, 1986, con 10 exposiciones.

²² Si bien no se trataba de museos, aquí se utiliza el término para aludir al diseño expositivo de las muestras.

fotografía en la Fotogalería Omega como la primera exposición de los miembros fundadores del Consejo Argentino de Fotografía (CAF), –Alicia D’Amico, Eduardo Comesaña, Andy Goldstein, Sara Facio, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travník–, ambas de 1980. En la primera exposición de Omega, la muestra colectiva *Exposición de autores nacionales e internacionales* resultó relevante en la medida en que su declaración de principios afirmaba la necesidad de un programa de difusión pública de la fotografía. Por su parte, la exposición del CAF, llevada a cabo en la galería de arte Praxis de Buenos Aires, supuso la presentación de este consejo como un grupo de referencia no solo en términos fotográficos y estéticos sino también en términos de difusión y producción de artículos y exposiciones. Parte de este grupo sería el que, hacia mediados de los ochenta, impulsaría también espacios exclusivos de exposición para la fotografía en la ciudad de Buenos Aires.

Pensar la difusión de la fotografía, en parte, a partir de las exposiciones, significó otorgarles un lugar privilegiado a los modos de visualización de la fotografía en el espacio. Si solo se juzga lo que comentan los agentes –Facio, Pérez Aznar y Gil–, pensar el lugar de la fotografía en la esfera pública de los ochenta significaba generar espacios exclusivos para la visualización del medio y educar los modos de apreciar la fotografía que tenía un público no particularmente acostumbrado a las instancias de apreciación estética del objeto fotográfico. El anuncio publicado en noviembre de 1980 en *Fotomundo* sobre la apertura de la Fotogalería Omega es contundente:

El 25 de octubre pasado abrió sus puertas en La Plata, la Galería Omega, que funciona presentando muestras fotográficas tanto de autores nacionales como internacionales. Esta foto-galería, una de las primeras de su tipo en nuestro país, tiene como principal objetivo facilitar el acceso del público a la obra fotográfica, dándole la importancia que ésta se merece (s/a 10).

De alguna manera, el lugar que tuvo la fotografía en la esfera pública de esta década es el de un objeto que se encontraba en pleno momento de reconocimiento. Dicho proceso, iniciado con la circulación activa de la fotografía en los distintos espacios de exhibición –galerías, museos, centros culturales, etcétera–, implicó la generación de ciertos valores alrededor del medio como un modo particular de expresión estética.

Parte del lugar de reconocimiento social que se impulsó durante esta década como un modo de renovar “la estética limitada y encorsetada” de los fotoclubes (Pérez Fernández 12) suponía generar escenarios expositivos que presentaran casos sobresalientes de la producción nacional e internacional. Al respecto, fueron diferenciadas las miradas establecidas por la Fotogalería Omega y el FotoEspacio del CCCBC, más interesadas en la exposición y difusión de los fotógrafos locales, de aquella de la Fotogalería del TMGSM que suponía, en las palabras de su propia directora, “ser la galería que expusiera la mejor fotografía nacional y extranjera” (Facio 3). Por su parte Eduardo Gil –curador del FotoEspacio– comentaba en un desplegable de 1988 que:

Uno de los objetivos principales de la Fotogalería permanente del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires es el de apoyar y promocionar, brindándoles un espacio, a aquellos jóvenes valores que debido al grado de madurez alcanzado en su producción creativa estén en condiciones de exponer su obra. Otro de los propósitos fundamentales es el de valorizar la tarea de los autores del interior del país que superando problemas tales como carencia de materiales (muchísimos más graves que los nuestros), falta de información actualizada y aislamiento se esfuerzan por superarlos desarrollándose tanto técnica como conceptualmente para cristalizar una visión propia del mundo (s/p).

De este modo, la discusión sobre el lugar de la fotografía en los ochenta atravesó diversas instancias de institucionalización y formalización de las relaciones sociales efectivas que se daban en relación con el medio fotográfico como un medio específico de producción cultural.

Si bien la esfera pública de una década –en tanto término que comprende a los debates, los modos de circulación y visibilidad pública– no puede ser reducida a un único ámbito de producción cultural, sí es plausible concebir que una parte de su constitución estuvo vinculada a la historia de la visibilidad expositiva de la fotografía. Aquí radica la necesidad de recomponer los términos de un debate sobre el medio que se hizo particularmente visible en los espacios de exposición como demarcadores de una autonomía artística (Ribalta 11-12).

ARTISTICIDAD. FOTOGRAFÍA DE AUTOR, FOTOGRAFÍA EXPRESIVA Y FOTOGRAFÍA INDEPENDIENTE

Los discursos que orbitaron alrededor de los espacios de exhibición y las dinámicas que ofrecieron un lugar específico al medio fotográfico en la esfera pública se centraron en las condiciones de artisticidad que caracterizaban a cierta producción fotográfica. Hasta el momento, los lugares tradicionalmente destinados a la presentación pública de la fotografía habían sido las instancias de competencia en los fotoclubes, los Salones Anuales de Fotografía y otros espacios acondicionados transitoriamente para exposiciones temporarias de fotos.

Parte del interés en desarrollar proyectos de espacios de exposición permanente del medio estuvo vinculado a una transformación paulatina de la definición misma del objeto fotográfico. Este cambio en el estatuto de la fotografía se deja advertir en el uso corriente de términos como “fotografía de autor”, “fotografía expresiva” y “fotografía independiente”. Sin duda, parte de esta denominación venía motivada por el interés de muchos fotógrafos en diferenciarse del tipo de fotografía producida en las asociaciones de fotoclubes, pero, más allá de esto, las implicancias de este cambio se pueden ver asociadas a un reordenamiento de las formas expositivas de la fotografía. En otras palabras, modificar el estatuto del objeto suponía cambiar las formas de su visualización y comprensión pública. Esto significaba que, así como las galerías de arte y los museos presentaban al público los artistas y las obras de un campo ya legitimado, las fotogalerías vieron como necesaria la conformación de espacios especializados, en los cuales presentar obras y autores que desarrollaban su trabajo desde la práctica fotográfica. Este gesto de constitución de espacios específicos aunó a una legitimidad que reinscribió nuevas denominaciones sobre los objetos fotográficos atadas a una equiparación con el estatuto artístico de obra de arte.

Aunque la discusión sobre la condición artística de la fotografía constituye ya un debate de larga data en la historia del medio, retomar algunos ejes conceptuales de la cuestión resulta fundamental para comprender el estatuto del objeto fotográfico durante los ochenta. Una parte esencial del cambio de nominación para referirse a la fotografía considerada artística tuvo que ver con un interés de los fotógrafos en

reivindicar el objetivo estético del objeto fotográfico²³. Juan Travnik señalaba en 1986 que:

Desde sus orígenes, la fotografía fue planteada como una forma de expresión artística, aunque para lograr ese reconocimiento tuvo que emprender verdaderas cruzadas contra la incompreensión de los círculos intelectuales. En la actualidad continúa buscando su propia definición, tanto dentro de los ámbitos académicos como en grupos que generan su propia estética. Este proceso, contemporáneo, ofrece matices enriquecedores (76).

Esta mirada suponía que la meta de la consideración artística de la fotografía debía estar, como siempre lo estuvo, atada a un permanente proceso de justificación que se materializaba en distintas instancias donde se veía involucrada la fotografía. En función de esto, las inquietudes e intereses de la fotografía denominada creativa demandaban nuevos espacios y principios formales y conceptuales que llevaran a interrogar las formas tradicionales de “amateurismo” en el que, según muchos fotógrafos de la época –como Travnik–, se venía presentando la fotografía:

Un interés por acercar la fotografía a las otras artes visuales, buscando una interrelación enriquecedora sin abandonar las características propias y diferenciadoras del medio fotográfico, es el deseo de que los fotógrafos expongan sus trabajos en galerías y centros culturales, en museos y salas de exposición que permitan una repercusión fuera del circuito formado por los mismos fotógrafos (Travnik 79).

Las inquietudes que caracterizaron la dinámica de la generación de fotógrafos de esta década se deja ver en este fragmento de la nota escrita por Travnik. Una parte fundamental del interés en resaltar la condición estética del medio se sustentaba en generar propuestas expositivas y gestionar espacios que dieran cuenta de un fenómeno escasamente conocido para un público más amplio que frecuentaba las exposiciones de arte. Entender los mecanismos de operación movilizados por estos fotógrafos, entre ellos los gestores de los nuevos espacios expositivos, para insertar a la fotografía como un medio artístico relevante en la producción cultural

²³ Al seguir a Raymond Williams, esta idea de objetivo estético alude a la de intención autónoma, noción que se fue constituyendo desde el siglo XVIII (14).

significa poder dilucidar una entidad propia de lo fotográfico que se fue conformando durante estos años.

Lo fotográfico, en tanto conjunto de interrelaciones materiales, discursivas e históricas, se demarcó en función de un principio de calidad referido a una noción de suprema ejecución material (Williams 101), pero también en relación con una idea de relevancia conceptual que debía ser manifiesta en la imagen fotográfica. Resulta interesante notar que el reclamo de muchos de los fotógrafos de la época se sustentaba en oposición al modelo inmediatamente precedente de la fotografía fotoclubista, que era, en muchas ocasiones, definida genéricamente y comprendida a partir del principio de la correcta ejecución técnica. Sin embargo, el uso corriente de los adjetivos “buena” o “mala” fotografía dejó ver que las persistencias en la atención al asunto de la ejecución material no dejaron de ser consideradas en referencia a los objetos²⁴. En relación con esto, es posible rastrear un andamiaje lingüístico que establece los marcos de referencia y los principios sobre los que se sustenta la condición artística de la fotografía. Innovación, originalidad, mirada reflexiva, búsqueda expresiva, fotografía como arte, pautas estilísticas, condición autoral y libertad creativa son algunos de los sintagmas que aparecen en distintas oportunidades, tanto en las notas periodísticas como en los desplegados de exposiciones y en diversas publicaciones.

Con estos recursos del lenguaje, los fotógrafos aludían a una nueva situación que hacía de los ochenta un “singular momento expansivo por el que [atravesaba] la fotografía expresiva” en el medio local (Valansi 18). En función de esto, la expansión significaba no solo una mayor circulación de las fotografías y una mención recurrente en la prensa –por fuera incluso de las publicaciones especializadas–, sino, sobre todo, una reubicación del medio fotográfico en los debates respecto de su condición estético-artística. En esto recalcan, sobre todo, los cuestionamientos a la desestimación que las investigaciones sistemáticas del ámbito académico de la historia del arte venían teniendo con el medio, donde no veían un objeto de estudio pasible de ser interrogado.

²⁴ Vale la pena aclarar que muchos de los fotógrafos de esta generación o bien participaron de los fotoclubes, o bien tenían como referentes a figuras representativas de este ámbito. En este sentido, no resulta enriquecedor hacer una diferenciación taxativa entre unas y otras generaciones, más aún cuando los fotoclubes tuvieron, en muchos casos, una existencia continuada a lo largo del periodo que analizamos.

Todas estas derivas alrededor de la condición expresiva de la fotografía no implicaban, sin embargo, que este hubiera sido un eje de discusión novedoso en la historia de la fotografía. Es sabido que los debates sobre la condición expresiva del medio fotográfico se remontan hasta, por lo menos, la primera mitad del siglo XX²⁵. Este tópico había estado en la agenda fotográfica y, particularmente, en la agenda expositiva internacional de modo más evidente con la gestión de Beaumont Newhall al frente del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York –MoMA–, un caso fundamental para comprender en qué medida la fotografía debía ser una disciplina concebida a la par de las demás artes visuales. Justamente en este sentido se dirigieron sus impulsos para la creación de dicho departamento y la gestión de innumerables exposiciones que, desde 1937, se sucedieron sin solución de continuidad. Al mismo tiempo, su *Historia de la fotografía*, publicada por primera vez en 1949 y reeditada en la década del ochenta, es explícita en comprender esta idea de la fotografía expresiva. En el prefacio de la edición de 1982, Newhall menciona:

Desde el año 1839 la fotografía ha sido un medio vital para la comunicación y la expresión. El crecimiento de esta contribución a las artes visuales es el tema de este libro. Es la historia de un medio expresivo más que de una técnica, y ese medio aparece visto con los ojos de quienes a través de los años han luchado para dominarlo, comprenderlo y amoldarlo a su propia visión. La fotografía es a la vez una ciencia y un arte, y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser un sustituto para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente (7).

Hay mucho del tono de este prólogo de Newhall en las palabras de Travnik para pensar la fotografía independiente en la Argentina de los ochenta. Ejemplo de ello lo constituye su convicción en la valorización de “la visión del fotógrafo libre de compromisos” o, incluso, su idea de una “inérita evolución” del medio expresivo durante los ochenta (Travnik 78). Estas ideas sin duda eran compartidas por otros fotógrafos

²⁵ Me interesa demarcar este momento de la historia de la fotografía en función de las discusiones sobre su relación con los espacios expositivos del arte. Sin embargo, es claro que estos debates sobre la artísticidad se instalan simultáneamente a la misma aparición del medio en el siglo XIX.

y curadores de la época. La misma Sara Facio, años más tarde, menciona que la fotografía creativa era aquella que mostraba, “antes que el tema, el mundo interior del fotógrafo” (127-128).

A pesar de estas comparaciones, el debate sobre la artísticidad de la fotografía en la Argentina tuvo ciertas particularidades durante el siglo XX. En primer lugar, si bien los fotoclubes presentaban una impronta anclada en el perfeccionamiento técnico, como aquella cualidad definitoria de la fotografía, al mismo tiempo eran el espacio donde se estipulaba la condición artística del medio ejerciendo procedimientos de corte pictorialista, como las solarizaciones, que desnaturalizaban el problema de la referencialidad. Esta doble dimensión acompañó todo el devenir de la producción fotográfica en la Argentina, incluso hasta la década del ochenta. Si bien los autores ejercieron un distanciamiento con los formatos de producción y circulación propios del fotoclub, al mismo tiempo se encontraban insertos en aquella condición en donde la fotografía tenía que conciliar la dimensión técnica y estética que, ya para los ochenta, se traducía en representación y verdad subjetiva. Ahí es donde se encuentra la insistencia en la libertad creativa que fotógrafos como Facio, Travnik, Gil y Pérez Aznar demandaban al objeto fotográfico.

Resulta posible decir, en función de lo anterior, que si bien la generación de nuevos espacios constituyó una estrategia que habilitó el establecimiento de una nueva plataforma para la discusión de la fotografía (Certeau 40), a estas plataformas se supeditaron modelos de concepción de la fotografía que no modificaban, de manera sustancial, el discurso modernista sustentador de la condición de artísticidad atribuida al objeto fotográfico.

CONCLUSIONES

Indagar sobre los espacios y los sentidos de lo fotográfico en los ochenta ha supuesto reconocer la conformación de nuevos espacios para la difusión en el marco de la gestación de una esfera pública específica. Asimismo, la conformación de dicha esfera, que puede ser entendida como el establecimiento de ciertos espacios discursivos propios del medio fotográfico, se ha visto determinada por un conjunto de ideas o preceptivas al

respecto de lo que es el objeto fotográfico y a cómo deberían modelarse sus instancias de enunciación o exposición. Este itinerario permitió advertir, en su diálogo permanente con los discursos de los actores de aquel contexto, cómo los sentidos alrededor de los espacios de exhibición y las ideas sobre lo fotográfico se entretrejieron de una manera compleja, al demarcar distintos puntos de tensión que, si bien son analizados de manera discriminada —la difusión, la esfera pública, la concepción sobre la artísticidad de la fotografía, la espacialización y lo curatorial—, operaron de modo simultáneo en una misma trama significativa.

Al mismo tiempo, lo abordado en este trabajo permite afirmar, contrariamente a las interpretaciones canónicas y estandarizadas —que vieron en los noventa “la definitiva inclusión de la fotografía en el sistema del arte”, en donde “el aspecto más relevante de la labor fotográfica (...) en los años ochenta pasó por el ejercicio del fotoperiodismo y los ensayos de documentación social” (González 88)—, una puja más compleja, que, en términos institucionales, ideológicos y estéticos, ubicó a la fotografía en el medio de las disputas de un sistema del arte empujado a incorporar exposiciones fotográficas dentro de su oferta pública. De este modo, si para los ochenta es posible determinar la plena conformación de una esfera pública, resulta ineludible la existencia de un sistema de valores y un conjunto de esquemas perceptivos totalmente establecidos y legitimados en el ámbito cultural. Respecto a esto, lo que pareciera estar en cuestión es la relación de esta esfera pública específica de la fotografía con aquella perteneciente al ámbito del arte o sistema del arte. No obstante, como se expresó hasta el momento, con las fuentes que me permitieron advertir la discursivización en torno a la fotografía, si bien la artísticidad se entendió como un objetivo en constante lucha, jamás fue puesto en duda por los mismos actores que arremetían contra “ciertos esquematismos preexistentes” de los clubes fotográficos (Pérez Aznar 53).

En este sentido, pensar la inserción de la fotografía en el sistema del arte debería reformularse en favor de una idea en donde el sistema del arte no constituya una forma acabada y fácilmente descriptible bajo su nominación, sino que implique un vocabulario, la expresión de ciertas ideas y la puesta en acción de múltiples prácticas que, al igual que lo estaba para la pintura, para el arte de acción, la escultura y las instalaciones, ya lo estaba también para la fotografía de la década del ochenta.

REFERENCIAS

- AGUILAR, GONZALO. "Modernismo". En Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 180-185.
- ANÓNIMO. "En Santa Fe la fotografía tiene su lugar". *Fotomundo* núm. 268, agosto de 1990, p. 39.
- BAL, MIEKE. "The Discourse of the Museum". En Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.
- CALHOUN, GRAIG. "Introduction: Habermas and the Public Sphere". En Graig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 1-50.
- CERTEAU, MICHEL DE. "Estrategias y tácticas". En *La invención de lo cotidiano*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1980, pp. 40-44.
- CLARK, TIMOTHY. J. "Sobre la historia social del arte". En *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 9-21.
- FACIO, SARA. *La Fotogalería del Teatro San Martín*. Buenos Aires, La Azotea, 1990.
- GIGLIETTI, NATALIA. "Espacios para lo fotográfico. La Plata y Buenos Aires 1980-1991". *Boletín de Arte*, núm. 14 septiembre de 2014, pp. 32-39.
- GIL, EDUARDO. *FotoEspacio. Fotografías de Sergio Peralta*. Buenos Aires, CCCBA, 1988.
- GONZÁLEZ, VALERIA. *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires, Ediciones ArteXArte de la Fundación Alfonso Luz Castillo, 2011.
- KOSSELLECK, REINHART. *The practice of conceptual history. Timing History, Spacing Concepts*. Stanford, Stanford University Press, 2002.
- KRAUSS, ROSALIND. "Los espacios discursivos de la fotografía". *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2009, pp. 145-163.
- LUCENA, DANIELA Y GISELA LABOUREAU. "Estudio preliminar". En Daniela Lucena y Gisela Laboureau (comps.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, La Plata, Edulp, 2016, pp. 23-62.

- NEWHALL, BEAUMONT. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- PÉREZ AZNAR, ATAÚLFO. “Fotografía independiente. Visión de una década”. *Fotomundo* núm. 272, diciembre de 1990, pp. 52-66.
- PÉREZ FERNANDEZ, SILVIA. “Apuntes sobre fotografía Argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado”. *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, Cdf, 2014, pp. 7-48.
- RIBALTA, JORGE. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- TRAVNIK, JUAN. “Propuesta antiacadémica: los autores independientes”. *Fotomundo* núm. 224, diciembre de 1986, pp. 76-91.
- VALANSI, GABRIEL. “Fotografía Argentina Contemporánea. Salas Nacionales de Exposición”. *Fotomundo* núm. 244, agosto de 1988, p.18.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2015.