

# ¿ARTE O DOCUMENTO?: EL DEBATE EN LAS REVISTAS DE FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA A FINES DE LA DÉCADA DE 1960

## ART OR DOCUMENT?: THE DEBATE IN PHOTOGRAPHY MAGAZINES IN ARGENTINA IN THE LATE 1960S

Daniel Merle\*

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2023 • Fecha de aprobación: 25 de abril de 2024.

**Resumen:** El clima político de las convulsionadas décadas de 1960 y 1970 en la Argentina se caracterizó por las profundas expectativas de cambio social, en un escenario de lucha contra la dictadura militar iniciada en 1966 por el general Onganía. En términos generales, este proceso alcanzó su máxima expresión en 1969 con la sublevación popular conocida como el «Cordobazo». En el campo de la fotografía local, el debate se concentraba, desde décadas atrás, en el reconocimiento de la fotografía como arte, pero con creciente intensidad en la importancia de su función como instrumento en la lucha por un cambio social.

El propósito de este artículo es analizar la importancia que *Fotografía Universal* y *FotoMundo*, las dos revistas de mayor circulación y poder de convocatoria de la época, tuvieron en la elaboración de un novedoso y heterogéneo corpus teórico conceptual que se propuso extender el mencionado debate sobre la fotografía argentina, limitado hasta ese momento al ámbito del fotoclub, hacia los medios gráficos de comunicación de circulación nacional, como así también a las instituciones públicas y privadas relacionadas con las artes visuales.

Para fundamentar esta hipótesis, proponemos un análisis comparativo de las narrativas y las estrategias de comunicación que ambas publicaciones desplegaron en el periodo y que dan cuenta de los posicionamientos estéticos, conceptuales y políticos que en no pocas oportunidades las enfrentaron entre sí o frente a los gustos del público.

\* Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, danielmerle@gmail.com.

De esta manera, esperamos llamar la atención sobre actores, discursos y medios no investigados hasta ahora y que seguramente contribuirán a una reescritura de esta breve e intensa etapa de la historia de la fotografía argentina.

**Palabras clave:** revistas argentinas; fotografía argentina; «Cordobazo»; Fotografía Universal; FotoMundo.

**Abstract:** The political climate of the tumultuous 1960s and 1970s in Argentina was characterized by deep expectations of social change, in a scenario of struggle against the military dictatorship inaugurated in 1966 by General Onganía. In general terms, this process reached its maximum expression in 1969 with the popular uprising known as the «Cordobazo». In the field of local photography, the debate for decades had focused on the recognition of photography as art, but with increasing intensity on the importance of its function as an instrument in the struggle for social change.

The purpose of this article is to analyze the importance that «Fotografía Universal» and «FotoMundo», the two most widely circulated and popular magazines of the time, had in the elaboration of a novel and heterogeneous conceptual-theoretical corpus that proposed to extend the aforementioned debate on Argentine photography, which until then had been limited to the photoclub sphere, to the national print media, as well as to public and private institutions related to the visual arts.

In order to support this hypothesis, we propose a comparative analysis of the narratives and communication strategies that both publications employed during this period, as well as the aesthetic, conceptual, and political positions that, on many occasions, they confronted each other or the tastes of the public.

In this way, we hope to draw attention to actors, discourses, and media that have not yet been studied and that will certainly contribute to a rewriting of this short and intense period in the history of Argentine photography.

**Keywords:** Argentine magazines; Argentine photography; «Cordobazo»; «Fotografía Universal»; «FotoMundo».

**Résumé:** Le climat politique des turbulentes années 1960 et 1970 en Argentine a été caractérisé par de profondes attentes de changement social, sur fond de lutte contre la dictature militaire initiée en 1966 par le général Onganía. D'une manière générale, ce processus a atteint son apogée en 1969 avec le soulèvement populaire connu sous le nom

de «Cordobazo». Dans le domaine de la photographie locale, le débat s'est concentré pendant des décennies sur la reconnaissance de la photographie en tant qu'art, mais avec une intensité croissante sur l'importance de sa fonction en tant qu'instrument dans la lutte pour le changement social.

L'objectif de cet article est d'analyser l'importance qu'ont eue *Fotografía Universal* et *FotoMundo*, les deux magazines les plus diffusés et les plus populaires de l'époque, dans le développement d'un corpus théorique et conceptuel nouveau et hétérogène qui visait à étendre le débat susmentionné sur la photographie argentine, jusqu'alors limité à la sphère du photoclub, à la presse écrite nationale ainsi qu'aux institutions publiques et privées en rapport avec les arts visuels.

Pour étayer cette hypothèse, nous proposons une analyse comparative des récits et des stratégies de communication que les deux publications ont déployés au cours de cette période. Cette analyse permettra de comprendre les positions esthétiques, conceptuelles et politiques qui les ont souvent opposées l'une à l'autre ou aux goûts du public.

Nous espérons ainsi attirer l'attention sur des acteurs, des discours et des médias qui n'ont pas encore été étudiés, et qui contribueront certainement à la réécriture de cette période brève et intense de l'histoire de la photographie argentine.

**Mots-clés:** revues argentines; photographie argentine; «Cordobazo»; *Fotografía Universal*; *FotoMundo*.

## Introducción

A fines de la década de 1960 en la Argentina, la prensa especializada en fotografía alcanzó su mayor nivel de circulación e influencia en el campo aficionado y profesional, en crecimiento constante desde fines de la década anterior. La audiencia de estos medios, surgidos a principios de la década de 1960, la constituía mayoritariamente el público *amateur* generalmente asociado a un fotoclub. Estas entidades civiles nucleaban a una porción importante de la actividad fotográfica de carácter artístico. En ese sentido, se ocupaban de brindar formación técnica y estética, en un marco de sociabilidad y competencia interna que, mediante concursos y salones nacionales, servía como instrumento de legitimación de la expresión artística de sus asociados. Este sistema estaba federalizado desde 1948 a partir de la creación de la Federación Argentina de Fotografía (FAF), que a su vez estaba afiliada a instituciones similares en Francia y Estados Unidos, formando una red internacional que compartía métodos de trabajo y una cultura estética que se retroalimentaba en el intercambio constante entre instituciones.<sup>1</sup>

El cerrado campo que conformaban las revistas especializadas de mayor circulación con las entidades nucleadas en la FAF y el emergente empresariado local se completaba con otras publicaciones de menor incidencia en el mercado, a las que se sumaban los numerosos boletines internos que los fotoclubes más importantes del país publicaban periódicamente. Como decíamos, toda esta actividad constituía, de algún modo, un sistema prácticamente inaccesible para otras expresiones de la fotografía artística local, que rara vez figuraban en la agenda de estas publicaciones, excepto la fotografía de prensa, que fue creciendo en importancia y reconocimiento, tanto en artículos y entrevistas como en su incidencia en los concursos internos, nacionales e incluso internacionales en el marco de la FAF. Dentro de este sistema autosuficiente se empezaron a manifestar tempranamente voces críticas que lograron visibilidad en diversos artículos de opinión firmados en algunos casos por nombres importantes por su jerarquía como «artistas fotógrafos» o incluso por sus funciones ejecutivas en la FAF. Al respecto, citamos un párrafo del artículo crítico sobre los resultados del Salón Nacional de la FAF (el Cóndor FAF, el premio de mayor prestigio local) publicado por Pedro Otero en *Fotografía Universal*. En su texto, P. Otero (1967) se refiere a la opinión de un «amigo» (anónimo) diciendo lo siguiente:

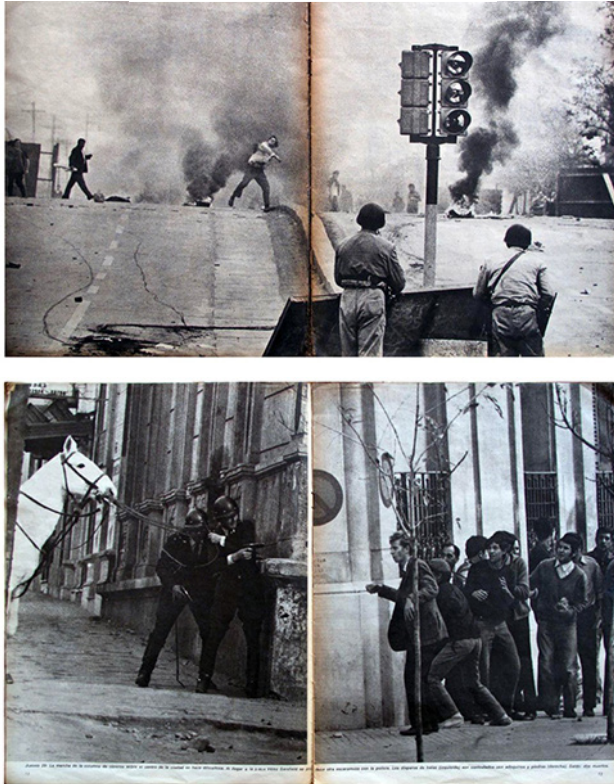
Los autores quieren conseguir premios haciendo obras para el jurado, repitiendo motivos ya trillados, saltando de tema en tema, repitiendo cosas con las que otros autores han obtenido éxitos, en fin, se va al premio pero sin convicción,

esperando que una obra remanida, los saque del anonimato, porque justamente algunos de los jurados puede coincidir con él, en sus apreciaciones estéticas o antiestéticas (33).

A estas críticas se sumó, hacia fines de la década de 1960, la voz de los más jóvenes, con un amplio abanico de propuestas que iban desde un tibio cuestionamiento a la recién citada «cultura de la competencia», como instrumento dinamizador de la actividad fotográfica del fotoclub, hasta oponerse abiertamente a la existencia de dichas instituciones. Para completar el panorama de la fotografía local, es pertinente destacar la actividad precursora de varios grupos, principalmente la *Carpeta de los Diez*» (1953-1959),<sup>2</sup> cuyos integrantes, en su mayor parte, eran asiduos protagonistas de las competencias de los fotoclubes más importantes; pero también el Grupo Forum (1956-1960), creado por el artista y fotógrafo de origen egipcio Sameer Makarius, que desarrolló su actividad en el campo de las artes visuales y sus instituciones públicas y privadas, aunque sin contacto alguno con entidades ligadas a la FAF (Pérez Fernández 2020, 46-47). Escapa a las posibilidades de nuestro trabajo un análisis pormenorizado del accionar de estos dos grupos en la década de 1950, que de alguna manera fueron el emergente de los debates que se sucedían en el campo sobre la estética y los contenidos de la fotografía artística local y que encontraron continuidad en las revistas especializadas que son el objeto del presente artículo.

En la década siguiente, en el marco de profundas expectativas de cambio contra la dictadura militar, implantada en 1966, el clima de agitación social alcanzó su máxima expresión con la sublevación popular conocida como el «Cordobazo», en 1969.<sup>3</sup> Este acontecimiento tuvo un decisivo impacto en la fotografía argentina cuando *Siete Días Ilustrados*, revista de interés general de amplia circulación nacional, publicó un número especial dedicado enteramente a los hechos acaecidos en la provincia de Córdoba (véase fig. 1). Sin publicidad y compuesto enteramente por fotografías a gran tamaño, y con epígrafes escritos por los propios reporteros gráficos en el lugar de los hechos, esta publicación se constituyó en ejemplo a seguir para miles de jóvenes aficionados que buscaban infructuosamente un lugar en el adocenado funcionamiento meritocrático de la institución del fotoclub.<sup>4</sup>

En ese contexto, el debate en el campo fotográfico local todavía se concentraba, desde la década de 1920, en la lucha por el reconocimiento de la fotografía como arte, pero con creciente intensidad, en la oposición a la hegemonía del fotoclub y su método de validación del arte fotográfico nacional. Estos aspectos no eran más que la emergencia de una discusión que ya se daba en la fotografía



**Figura 1.** Cobertura del «Cordobazo» en *Siete Días Ilustrados*.

mundial (principalmente en Estados Unidos y Francia) desde el periodo que se inició al final de la Segunda Guerra Mundial. El campo del arte veía con recelo a las pretensiones artísticas de la fotografía y, al mismo tiempo, los fotógrafos buscaban desmarcarse de los usos de la técnica en función de la novedosa producción del arte conceptual. En medio de estas disputas en el terreno internacional, la fotografía documental emergía bajo la categoría de «fotoperiodismo como expresión artística», cuyo epígono más relevante era el francés Henri Cartier-Bresson, canonizado desde su primera muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1946 (Chevrier 2007, 105). Como decíamos, en Argentina la oposición al fotoclub era la punta del *iceberg* de un debate más profundo que empezó a insinuarse de diversas maneras, desde el interior mismo de las instituciones, como así también por parte de grupos experimentales, artistas fotógrafos y reporteros gráficos por fuera de las mismas. Del mismo modo, con el desarrollo de medios de prensa más modernos, como la citada *Siete Días Ilustrados*, y el consecuente protagonismo de los fotógrafos de prensa, creció el interés en la función social de la fotografía como documento de los avatares de la política y los cambios que parecían inminentes en la sociedad.

Mi objetivo es reponer y analizar la importancia que *Fotografía Universal* y *Foto Mundo*, las dos revistas de mayor circulación y poder de convocatoria de la época, tuvieron en la elaboración de un novedoso y heterogéneo corpus teórico-conceptual que logró ampliar el debate sobre la fotografía argentina circunscripto hasta ese momento al interior de los fotoclubes.

Para fundamentar esta hipótesis, propongo un análisis comparativo de las narrativas y las estrategias de comunicación que ambas publicaciones desplegaron en el mismo período y que dan cuenta de los posicionamientos estéticos, conceptuales y políticos que en no pocas oportunidades se tensionaron entre sí en una solapada interacción editorial que contribuyó a enriquecer aún más los debates del momento.

## **Breve historia de dos revistas con un mismo origen**

La importancia de las publicaciones dedicadas a la fotografía en la Argentina reconoce un notable antecedente con la aparición en 1921 de *Correo Fotográfico Sudamericano*, fundada por Alejandro del Conte (véase fig. 2). Esta fue la primera revista en ocupar un lugar central en la difusión de la fotografía artística local. Su influencia se extendió durante décadas y consolidó relaciones de intercambio

con instituciones fotográficas de otros países de la región. En 1952, falleció su fundador y director, y lo sucedió su hijo Estanislao del Conte, que lo dirigió hasta 1959, año en que la revista cerró definitivamente.<sup>5</sup>

En 1963, Miguel Pistone, un empresario del medio gráfico y aficionado a la fotografía, fundó *Fotografía Universal* (véase fig. 3). En el número 1, del mes de abril, la nota editorial se ocupaba de dejar bien en claro cuál sería el tono y los destinatarios de la nueva publicación. Escribía Pistone:

Entramos al camino sin compromisos creados, seremos objetivos y veraces; defenderemos al que tenga razón. No importa si es grande o chico, respetaremos también la opinión de los que no están de acuerdo con nosotros.<sup>6</sup>

Y cerca del final agrega:

Las artes gráficas, el cine, el arte, la técnica, la gacetilla periodística, el quién es quién de la fotografía, la guía práctica sobre equipos y precios y un test en cada número sobre un equipo determinado, todo esto y mucho más esperamos hacer.<sup>7</sup>

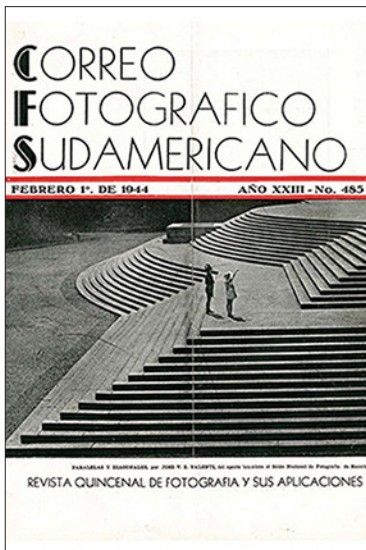


Figura 2. *Correo Fotográfico Sudamericano*, 1944.



Figura 3. *Fotografía Universal*, 1, abril de 1963.

La flamante revista se posicionaba como un vehículo de opinión en el campo aficionado y profesional en plena expansión, pero no desatendía «al pionero que instaló su negocio como avanzada de civilización y arte en algún pueblo lejano».

El esquema de este negocio editorial consistía en captar la mayor cantidad de lectores en torno a una robusta pauta publicitaria proveniente del empresario dedicado, principalmente, a la importación de equipos y suministros. Al momento de su aparición, *Fotografía Universal* venía a ocupar el lugar que había dejado vacante el *Correo Fotográfico Sudamericano*. Si bien desde 1938 existía *Fotocámara*, esta revista de pequeño formato y limitado tiraje respondía a un esquema editorial y de negocios menos ambiciosos con un *staff* local mínimo, dedicado mayormente a la publicación de artículos sindicados en revistas extranjeras.

El proyecto de Pistone aprovechaba la oportunidad que se abría desde algunos años atrás cuando comenzó en el país un rápido proceso de modernización impulsado bajo la matriz del desarrollismo, con el gobierno de Arturo Frondizi en 1958, y que modificó fuertemente la vida social, cultural y política de amplios sectores de la población.<sup>8</sup>

*Fotografía Universal* pretendía ubicarse en el campo específico como una revista de opinión y servicios, al estilo de otras publicaciones de interés general y circulación nacional que surgieron por esos años y que cambiarían radicalmente el panorama de los medios gráficos en la Argentina, tanto en lo periodístico como en el uso de la fotografía, inspirada en revistas similares en los Estados Unidos. Valga citar en este trabajo provisorio tres títulos significativos: *Primera Plana* (1962), *Panorama* (1963) y la ya mencionada *Siete Días Ilustrados* (1967), estos dos últimos títulos pertenecientes a la Editorial Abril (Gamarnik 2020, 85-104).

Con este esquema periodístico, *Fotografía Universal* publicó a los protagonistas más representativos del medio, articulando el interés de los anunciantes con las necesidades y deseos de los lectores aficionados, nucleados principalmente en los fotoclubes, en un rápido proceso de divulgación y democratización de la práctica fotográfica en la sociedad.

En octubre de 1966, se produce el primero de dos acontecimientos que cambiarían el decurso de estas publicaciones en aquellos años: *Fotografía Universal* informa oficialmente la desvinculación de su fundador y director Miguel Pistone. Lo sucede en la dirección Horacio Canosa, un joven estudiante de arquitectura y experto en artes gráficas con quien se había asociado un año antes.<sup>9</sup> Tan solo dos meses después, en diciembre del mismo año, Pistone publica el número inaugural de *Foto Mundo* (véase fig. 4), anunciando una lista de colaboradores que

incluía a los autores más notables del medio tanto profesional como *amateur* que venían reportando como las principales firmas de *Fotografía Universal*.<sup>10</sup>

De esta manera daba continuidad a su proyecto personal buscando expandirlo con la inclusión de color dentro de los cuadernillos redaccionales (hasta ese momento todas las publicaciones reservaban el color a tapa, contratapa y retiraciones) en ediciones que llegaron a 148 páginas. En el sumario del número 8, de julio de 1967, se anunciaba una tirada de 35 000 ejemplares.

El segundo acontecimiento tendría una gran relevancia para los debates que analizamos, y ocurrió en 1967, cuando ingresó a la redacción de *Fotografía Universal* un joven fotógrafo y estudiante de arquitectura, Miguel Ángel Otero, quien en pocos años se convertiría en director ejecutivo de la revista hasta su desvinculación, en 1972.<sup>11</sup>

Mientras tanto, en *Foto Mundo*, sorpresivamente para sus lectores, Miguel Pistone era separado de su nueva publicación en 1968, y luego de este episodio se apartó definitivamente del campo de la fotografía para fundar una empresa de seguridad.<sup>12</sup> En el número 21 de septiembre, se hizo el anuncio oficial. Asumió como director Héctor Enrique Fernández (muy vinculado al campo empresarial del ramo) y a comienzos de 1970 se hizo cargo Lorenzo Mangialardi, quien desde el segundo número de la publicación se había desempeñado como gerente comercial.

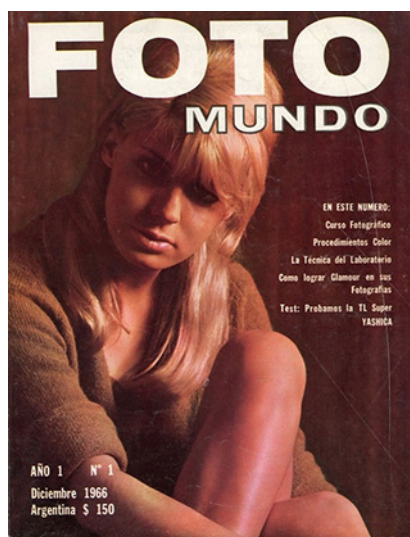


Figura 4. *Foto Mundo*, 1, diciembre de 1966.

En nuestra investigación, identificamos tres momentos en el desarrollo de los proyectos editoriales de *Fotografía Universal* y *Foto Mundo* y que dan sustento a nuestra investigación:

1. En 1963, la fundación de *Fotografía Universal* como una publicación moderna, en sintonía con lo que venía sucediendo en otras revistas semanales o mensuales que se hacían eco del *boom* de las revistas ilustradas en el mundo entero. La revista se posiciona como una publicación de opinión.
2. Luego de su desvinculación de *Fotografía Universal*, Miguel Pistone continúa su proyecto personal en 1966 con la fundación de *Foto Mundo*. A partir de ese momento se comienza a profundizar el debate en torno a la problemática de la fotografía en el campo *amateur*, profesional y artístico; pero también la tensión dialéctica entre ambas publicaciones. Esta situación subsiste hasta el alejamiento de Pistone en 1968. Podríamos afirmar que, en esos dos primeros años de *Foto Mundo*, estaba planteada una lucha entre las dos revistas por la hegemonía en el campo.
3. A partir de 1968, a un año de la incorporación de Miguel Ángel Otero y su paulatino ascenso en las jerarquías de la redacción, *Fotografía Universal* toma la iniciativa e intenta constituir una vanguardia política en el campo, mientras *Foto Mundo* se repliega hacia un modelo de publicación técnica y de servicios, aunque con importantes excepciones, como explicaremos más adelante.

Al culminar esta pequeña historización es pertinente señalar cómo se fueron perfilando diferentes posturas editoriales tanto de *Fotografía Universal* como de *Foto Mundo*. Comprobaremos que bajo un signo ideológico menos conservador *Fotografía Universal* buscó afirmarse como una revista de opinión, mientras que *Foto Mundo*, por el contrario, declaró explícitamente que en su línea editorial no habría lugar para las opiniones, limitándose a ser un medio de información y servicios para sus lectores. Ambas publicaciones fueron centrales en el debate sobre la fotografía en esos años, con extensas tiradas mensuales (un promedio de 20 000 ejemplares cada una) y compartiendo el mercado publicitario, señal del gran desarrollo de la fotografía local alcanzado en esos años.

Es necesario destacar nuevamente en este punto que en los primeros años de *Fotografía Universal* (bajo la dirección de Miguel Pistone entre 1963 y 1966) encontró continuidad el debate crítico y la producción de artículos de divulgación teórica e historiográfica que había iniciado años antes el *Correo Fotográfico*

*Sudamericano*. Esta continuidad se expresó, además, en la colaboración de autores como Annemarie Heinrich y Anatole Saderman (este último seguiría firmando artículos en *Foto Mundo*). Se profundizó bajo la dirección de Canosa y posteriormente se radicalizó políticamente con la conducción de Miguel Ángel Otero entre 1970 y 1972.<sup>13</sup> Mientras que *Foto Mundo* (en el periodo de Lorenzo Mangialardi desde 1968) optó, como decíamos antes, por eliminar explícitamente los artículos de opinión luego del alejamiento de Pistone.<sup>14</sup>

Esta observación es la que nos permitió encontrar las coincidencias y tensiones entre las dos revistas, fundadas por la misma persona, que expresaron el agotamiento de la propuesta organizativa y estética del fotoclub, profundizaron un complejo proceso de autocrítica iniciado fragmentariamente por algunos autores en la década de 1950, promovieron la democratización de la técnica, buscaron acercar a su público lector al campo artístico y, finalmente, construyeron por medio de artículos de opinión, críticas y debates, un corpus teórico conceptual alternativo de gran riqueza, cuyo análisis crítico nos permitirá reformular algunos de los planteos generalmente aceptados sobre la modernidad en la fotografía argentina, tanto en cuanto a los periodos que abarcó como a sus principales protagonistas.<sup>15</sup>

Mi análisis entonces se concentrará en lo que Michael Foucault denomina una «formación discursiva»,<sup>16</sup> concepto que Roger Chartier (1966) retoma cuando piensa las relaciones que mantienen las producciones discursivas y las prácticas sociales. En efecto, en esos años se fue desplegando en ambas revistas un complejo entramado de discursos que encontramos dispersos en el desarrollo editorial de estas publicaciones y que constituyen un mismo régimen enunciativo. Este contrapunto se tensionó con divergencias ideológicas y metodológicas, se expresó también en la lucha de poder dentro de cada equipo de redacción y hacia el público por lograr la preferencia de los lectores y de los anunciantes.

Sostenemos que la iniciativa política manifestada por *Fotografía Universal* también debió su condición de posibilidad al manifiesto repliegue discursivo de *Foto Mundo* que, a pesar de su postura pública, prosiguió manifestándose subliminalmente, por así decirlo, sobre los principales temas del debate de aquel entonces. En este trabajo en particular desarrollamos más el análisis del discurso de *Fotografía Universal*, pero afirmamos que ambas revistas conformaron un entramado enunciativo que operó dialécticamente, y que debe ser analizado en conjunto para arribar a un estado de la cuestión más integrador de todos los actores del campo fotográfico de esos años.

## Algunos datos relevantes

En noviembre de 1967 ambas publicaciones se ocuparon del estreno de la película *Blow-Up* del director Michelangelo Antonioni. Este film, que fue un suceso en el mundo entero, estaba inspirado en una versión libre del cuento de Julio Cortázar «Las babas del diablo», pero, además, su protagonista de ficción era un joven y desprejuiciado fotógrafo londinense que, gracias a la técnica fotográfica y la posibilidad de ampliar un negativo casi ilimitadamente, terminaba descubriendo un crimen.

*Foto Mundo* le dedicó dos páginas donde escribía José L. Tapia en tono moralizador:

Aquí, en «Blow-Up», se trata de mostrar con toda claridad la inhabilidad del ser humano para distinguir la verdad de la fantasía y esta última de la ilusión. El fotógrafo-protagonista contribuye activamente a darnos una idea de la extravagante dirección que está tomando la juventud moderna, aspecto que tanto interesa a los sociólogos modernos y que es objeto de numerosos estudios en el mundo entero.<sup>17</sup>

En cambio, en *Fotografía Universal*, su director Horacio Canosa firmaba una introducción donde destacaba que, debido a la importancia del acontecimiento para el mundo de la fotografía, la revista había encargado la colaboración especial del crítico Roberto Moro en un artículo de seis páginas con profusión de imágenes en gran tamaño. Escribía Moro al caracterizar al protagonista del film:

En «Blow-Up» la profesión del personaje no se anota con ciertas características superficiales y llamativas o con algunas espectacularidades servidas que pueden permitir que se cataloguen de un modo tan fácil como falso sus actividades. No, el Tom caracterizado por David Hemmings es un inconfundible fotógrafo de blanco y negro.<sup>18</sup>

En julio de 1970, con motivo del estreno de *Z*, la película del griego Costa-Gravas, Miguel Ángel Otero (1970b) retoma el tema de *Blow-Up* y los fotógrafos en el cine en su columna «Puntos de vista»:

Y después de «Blow Up» el fotógrafo argentino adquirió también la tan necesaria dosis de insolencia que desde tantos años antes ponían en práctica los «papparazi» italianos. La película constituyó un verdadero jalón para el cambio de actitud para con la fotografía que no sólo produjo cambios en nuestro medio.

Y concluye, haciendo una comparación con el fotógrafo «al viejo estilo» protagonista de *La ventana indiscreta*, de Hitchcock (1954):

Naturalmente, ahora el reportero «made in Hollywood» metido a detective a través del tele de 300 mm de su vieja Exacta y que salva su vida (gracias a Hitchcock) con disparos de flash, resulta demasiado alejado de la imagen actual lograda para la fotografía por el cine; una imagen muy entroncada con la realidad que necesita del fotógrafo de mente joven y actitud insolente, del verdadero testigo comprometido con su tiempo (M. A. Otero 1970b).

La utilización de expresiones como *mente joven*, *actitud insolente*, *testigo comprometido* fueron habitualmente utilizadas por Miguel Ángel Otero en sus columnas de opinión, como así también, y esto es destacable, llegó a identificar determinadas marcas de cámaras con posiciones políticas: «la vieja Exacta con tele de 300» utilizada por James Stewart en *La ventana indiscreta* en oposición a la «Nikon F con un normal de 50» utilizada por David Hemmings en *Blow-Up* cuando se infiltra en un dormitorio de gente en condición de calle «para fotografiar de cerca la realidad de los que más sufren».

El rápido ascenso de Miguel Ángel Otero en la redacción de *Fotografía Universal* conllevó también una estrategia personal de construcción de su imagen pública. Cada mes, aparecía su rostro en la firma de varios artículos, veinteañero con anteojos, barba incipiente, pipa en mano (véase fig. 5). En contraposición, en *Foto Mundo*, su casi homónimo, Pedro Otero, un prócer de la fotografía fotoclubística, fundador del Fotoclub Avellaneda en 1956, y también muy crítico de las metodologías de la Federación Argentina de Fotografía, transitaba sus sesenta años, siempre de traje y corbata, peinado a la gomina y con un fino bigote, era la encarnación del «viejo estilo» del fotógrafo argentino.

La confusión generada por estos apellidos idénticos en revistas que competían mutuamente en el mercado resultó en una curiosa solución por parte del colaborador permanente de *Foto Mundo*. A partir del número 45, de septiembre de 1970, Pedro Otero comenzó a firmar sus notas como Pedro Otero de Avellaneda (en referencia a la ubicación de su negocio de fotografía a la calle), como una forma de diferenciarse más claramente del joven Miguel Ángel Otero y su creciente popularidad.



**Figura 5.** Miguel Ángel Otero (en el centro) en reunión editorial con integrantes de la redacción. *Fotografía Universal*, 89, septiembre de 1971.

## El estado de la cuestión en dos anuarios

En diciembre de 1968, *Foto Mundo* publica *Foto 68*, un número especial de 148 páginas, dedicado a destacar lo mejor de la fotografía argentina del año 1967 (véase fig. 6). Meses antes, en el mes de septiembre, *Fotografía Universal* había convocado también a un anuario 68, pero este nunca llegó a publicarse. En el número 45, de enero de 1968, el texto editorial anunciaba el cambio de formato de la revista (similar al que ya tenía *Foto Mundo*) y agregaba:

Otro tanto puede decirse de nuestro Anuario, para el que aún pueden enviarse fotografías y que hará honor a su nombre, lejos de la improvisación y otros males que aquejan a publicaciones poco cuidadas de este tipo. Eso es todo, por ahora. El Director (M. A. Otero 1968).

Al menos hasta ese año, el poder de convocatoria hacia los lectores y la colaboración de las firmas más prestigiosas estaba todavía en manos de Pistone, en su nueva publicación, pero esta situación se iría revirtiendo con su alejamiento definitivo de *Foto Mundo* y con el crecimiento de la figura pública de Miguel Ángel Otero en *Fotografía Universal*.

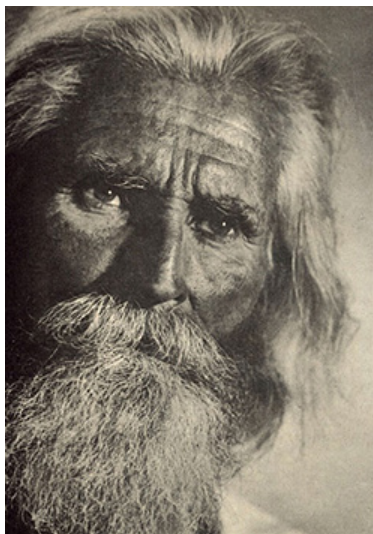


Figura 6. *Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.

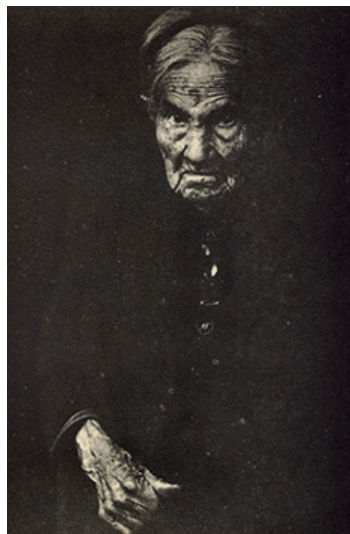
*Foto 68* expresaba la confianza de la publicación en la totalidad del campo fotográfico local, con preeminencia del rol cumplido por la institución del fotoclub, y en segundo lugar la creciente importancia de la fotografía de prensa. El número estaba dividido en secciones: «Foto amateur», «Foto reportaje», «Foto publicitaria», «El hombre del año» (Jorge Pablo Bendomir, una personalidad destacada del Fotoclub Buenos Aires y colaborador de *Foto Mundo*).

En la sección «Foto amateur» se destacaba la inclusión tanto de autores de la generación anterior (protagonistas en el *Correo Fotográfico Sudamericano*), como Alejandro Wolk (véase fig. 7), Anatole Saderman y Alejo Grellaud, junto a los jóvenes más destacados del momento, como Alicia D'Amico (véase fig. 8), Sara Facio (véase fig. 9), Pedro Luis Raota (véase fig. 10), Óscar Burriel y Alfredo Sánchez, entre muchos otros. El texto introductorio daba cuenta del enorme crecimiento de los fotoclubes en todo el país y diferenciaba aquellas imágenes hechas con intención artística «más allá de la foto de recuerdos»:

Casi ciento cincuenta fotoclubes en todo el país. Miles de hombres y mujeres que emplean la cámara con inquietudes que van más allá de la foto de recuerdos. Arte fotográfico ratificado en cada exposición, en cada concurso. Estas son las fotos que los argentinos toman por placer, para expresarse.<sup>19</sup>



**Figura 7.** Alejandro Wolk. E. FIAP. «Profeta». *Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.



**Figura 8.** Alicia D'Amico. A. FIAP. s. t. *Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.



**Figura 9.** Sara Facio. A. FIAP. «Costalero sevillano». *Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.



**Figura 10.** Pedro Luis Raota. E. FIAP. «Noche tormentosa». *Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.

En la sección «Foto reportaje» se destacaba en la apertura una dramática fotografía de Pablo Alonso, fotoperiodista de Editorial Abril, de su cobertura de la persecución del Che Guevara en Bolivia que culminaría con su ejecución por el ejército en colaboración con la CIA (véase fig. 11) y, finalmente, un extenso artículo titulado «Estos hombres y mujeres son la CORTE SUPREMA de la fotografía artística». En dicho artículo se entrevistaba a veintitrés «notables» de la fotografía, todos integrantes del cuerpo estable de jurados de la Federación Argentina de Fotografía. La pregunta convocante era: ¿Cuáles son —en orden de importancia según su criterio— las diez condiciones fundamentales que debe reunir una fotografía remitida a un concurso o salón?<sup>20</sup> Entre las respuestas todavía predominaban aquellas que coincidían en la necesidad de armonizar perfección técnica con un contenido trascendente. El aspecto técnico involucraba no solo la corrección en la exposición de la toma, el revelado del negativo, la impresión posterior, sino también detalles de la terminación de la pieza a presentar, tales como el «abrillantado» perfecto, el tamaño y el corte del cartón elegido para pegar las impresiones, etcétera. En más de una ocasión, algún defecto detectado en algunos de estos últimos detalles podía costarle la admisión a una fotografía. En cuanto al contenido, se ponía el acento en el «mensaje», que tenía que ser «trascendente» y «atemporal». Es decir: hacer referencia a valores humanistas universales compartidos por la mayoría de la comunidad apelando a símbolos o metáforas de fácil comprensión y alejándose de cualquier connotación documental. Pero, además, el «mensaje» de la fotografía debía ceñirse a estrictas normas de composición, tomadas de la tradición pictórica perspectivista clásica. Esta comprensión de las características de una «fotografía artística», en el pensamiento de los jurados de la FAF tenía pocos puntos de contacto con las prácticas que empezaban a popularizarse entre los elementos más jóvenes de los fotoclubes, que buscaban experimentar con la abstracción, los cruces interdisciplinarios o la profundización en un documentalismo conectado con la realidad social. La modernidad que en la década de 1930 habían impulsado Grete Stern y Horacio Coppola y que encontró eco en el accionar de la Carpeta de los Diez y del grupo Forum en la década de 1950 empezaba a permear, en una curiosa hibridación, en las estructuras más conservadoras del fotoclub.

Como ejemplo de esta hibridación, mencionamos la obra *Represión*, del fotógrafo rosarino Carlos Saldi, que obtuvo el 2.º Premio en el VI Salón Nacional de Arte Fotográfico del Ateneo Foto Cine Rosario, en julio de 1972. La fotografía en cuestión es la imagen de un joven tirado bocabajo sobre un piso de adoquines. Un tratamiento de «solarización» en la copia positiva le da al cuadro un gran



**Figura 11.** Pablo Alonso, Editorial Abril. «En la misma selva boliviana en la que cayera el Che, me encontré por primera vez frente al miedo y la muerte». Leica M3 Sumicron 135mm.  
*Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.

dramatismo. Esta foto era la reconstrucción de la muerte de un estudiante muerto durante los episodios de la sublevación popular conocida como el «Rosariazo». La obra reunía tanto las cualidades requeridas en cuanto a técnica y composición, pero le sumaba un fuerte contenido político. La misma toma fue posteriormente utilizada para una instalación que Saldi hizo en colaboración con el artista rosarino de Tucumán Arde, Juan Pablo Renzi (véase fig. 12).

*Foto 68* puede interpretarse como un estado de la cuestión en el campo de la fotografía argentina. Como decíamos antes, un claro predominio de la estética del fotoclub, donde convivían imágenes románticas de niñas en su primera comunión, jóvenes y apuestos soldados que juran la bandera, muchos dramáticos retratos de niños y de ancianos, desnudos femeninos de un erotismo contenido y los efectos especiales más «ganadores», como la «separación de tonos» o la «solarización». Pero también, y en número creciente de importancia, la fotografía de prensa, una visión más realista del paisaje urbano y sus habitantes, la aparición del «grano» en tomas muy ampliadas al estilo de la ya mencionada película *Blow-Up*. Muchas de ellas incluidas en el capítulo «Amateur», es decir: legitimadas como expresiones artísticas frente a la tradición pictorialista<sup>21</sup> predominante desde hacía décadas.



**Figura 12.** Carlos Saldi, *Represión*, 1969.

Ya en 1967 algunos protagonistas importantes del ambiente del fotoclub venían expresando cierto descontento con el sistema cerrado que la institución proponía con la dinámica de concursos y premiaciones que finalmente terminaba por anular la creatividad y disciplinar al asociado en la obediencia a ciertas reglas establecidas desde la entidad madre, la FAF.

Al respecto, escribía Pedro Otero, como decíamos antes, un autor canónico en el escenario nacional y regional de los fotoclubes:

A la vista de los derroteros nuevos que va tomando la fotografía en el país, de unos años a esta parte, lo mismo en el aspecto estético que, y, sobre todo, en el aspecto sociológico, se ha ido suscitando una pregunta expuesta en forma temerosa: cuál es el papel de las entidades fotográficas en este nuevo desarrollo y su función le es favorable, contraproducente o simplemente inocua. La verdad que con mucha frecuencia se escucha la voz pópuli, esa voz que se oye al principio susurrante, luego con el ímpetu de una catarata, indicándonos la duda de la eficacia de la función de los fotoclubes, en el progreso de la fotografía. [...] La práctica unilateral del concurso y en esto estará de acuerdo (al menos en lo íntimo) hasta el más recalcitrante de los concursantes, ha eliminado de la práctica fotográfica casi todo el elemento creador, para convertirla en una actividad casi ajena al arte.<sup>22</sup>

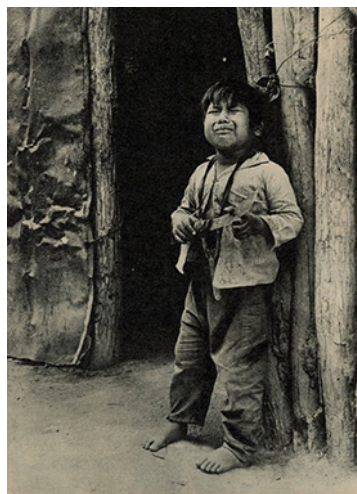
Cito este ejemplo como representativo de otras voces que empezaban a manifestar su descontento con el estado de cosas en el fotoclub y que se expresaban tanto en *Foto Mundo* (hasta 1968) como en *Fotografía Universal*, hasta 1972, al menos.

Las ideas superadoras que empezaban a emerger con la experiencia del anuario *Foto 68* se expresaron de un modo evidente en la selección de imágenes que finalmente publicó *Fotografía Universal* a principios de 1971 como *insert* en su número 81 (véase fig. 13). Bajo el título «Un año en fotos»,<sup>23</sup> sin texto introductorio ni clasificación disciplinar alguna, se desplegaron casi cien páginas con ochenta y siete fotografías seleccionadas por el equipo editorial de la revista (bajo la dirección de Miguel Ángel Otero). Cuarenta y seis de estas imágenes aportadas por fotoperiodistas profesionales (véanse figs. 14, 15 y 16). Por primera vez se hacían presentes los grupos experimentales (véase fig. 17). Las veintiséis fotos restantes no especificaban el lugar de pertenencia de sus autores.

Junto a nombres que habían figurado en *Foto 68*, como Osvaldo Dubini, Guillermo Rondini, Pablo Alonso y Oscar Burriel (todos ellos fotógrafos de prensa) aparecían fotoperiodistas muy jóvenes, como Eduardo Comesaña (véase fig. 18), Carlos Bosch o Juan Travnik. El tono predominante de las imágenes era



**Figura 13.** Sergio Barbieri.  
*Fotografía Universal*, 81, enero de 1971.



**Figura 14.** Juan Carlos Franceschini,  
*Zafra en Jujuy*.



**Figura 15.** Jorge Moreau, *Sucesos de Tucumán*: instante preciso en que una granada disparada por un agente de la Policía Federal hiere en la espalda al joven que expresa su dolor.



**Figura 16.** Armando Reggis, fotoperiodista de la primera plana, *Paro general del 22 de octubre de 1970*.



**Figura 17.** César Monsalve, s. t. Hugo Gustavo Gez, *Distintas situaciones de un árbol*. Grupo Beta. *Fotografía Universal*, 81, enero de 1971.



**Figura 18.** Eduardo Comesaña, *Peter Maag, Demostración anticastrista en Nueva York, Asunción del mando del presidente Levingston, Sepelio del general Aramburu, Adolfo Bioy Casares.* *Fotografía Universal*, 81, enero de 1971.

el documentalismo y la fotografía de prensa en relación con la situación política y social del país. La tapa de la edición era una fotografía tomada por Sergio Barbieri, un joven profesional, sin vínculos con el fotoclub, que trabajaba en el mundo del cine documental junto al director Jorge Prelorán.

### Arte o documento, el debate

El debate en torno a la validez del fotoclub como entidad legitimadora de la fotografía artística argentina solapaba una discusión de fondo, lo que muchos en el campo consideraban casi una dicotomía. Para algunos, el único camino válido para alcanzar el máximo nivel artístico en una fotografía era despojándola de toda connotación documental. Del mismo modo, para los que pregonaban la necesidad de una fotografía «seria y comprometida» en dar testimonio de la realidad social era necesario sustraerle cualquier rastro de artificio, tanto en las intenciones del fotógrafo como en la imagen misma y su circulación posterior. Las dos publicaciones que analizo aquí fueron impulsoras de este debate en diferentes momentos. En 1968, Marta Denovi de Bendomir (1968), con el título de «Apuntes para una

definición del arte fotográfico», publicó una serie de cuatro extensas notas. En una de ellas escribía:

Una obra de arte que necesita ser explicada mediante conceptos y razonamientos ha fracasado como tal. Una emoción estética, una vivencia artística, lo mismo que una vivencia religiosa, son siempre inefables. Y ambas tienen un carácter mágico que, a veces, alcanza la categoría de milagro.

Por su parte, César Sonderegger, integrante del grupo experimental Beta, cargaba las tintas contra el fotoclub y proponía la formación de una vanguardia y una nueva categoría híbrida, el «fotoasta»:

Conversando con «fotógrafos artísticos» es fácil ver que su falta de cultura estética y de *cultura*, no se debe sólo al hecho de que el club que pueblan carezca de la enseñanza apropiada, sino, y en primera instancia, a su falta de *inquietud*. La conversación es monocorde y monótona: técnica más técnica igual a técnica.

Los que se han percatado de semejante alienación son los que hace casi un año, comenzaron por disentir y fugar de esa «cárcel», se pusieron a investigar desde cero, están encontrando y conforman una inquieta vanguardia. Esperemos que, un sano criterio aune estas inquietudes, las fusione y nos dé los valores que la (sic) fotoarte argentina casi nunca ha tenido. De aquí, ciertamente, surgirá el fotoasta.<sup>24</sup>

Por su parte, Miguel Ángel Otero (1970c), en el balance anual de 1970 vaticinaba un futuro venturoso para la fotografía argentina:

Por un lado tenemos el advenimiento de una nueva forma de expresión creativa dentro de la fotografía como consecuencia natural, que casi podríamos llamar una conclusión del proceso crítico que sufre el canal tradicional de «fotografía de arte», el «club de fotografía» [...] por otro lado tenemos el saludable fenómeno de cohesión de ideas, de concreción de una vía nueva de diálogo entre los sectores dedicados a una u otra forma de la fotografía. [...] Y en tercer lugar tenemos el proceso de maduración cultural-fotográfica que se hace posible efectivamente a partir de este año a través de nuevas posibilidades para el intercambio de muestras y exposiciones y que se manifiesta a través de la proliferación de muestras individuales, así como en los detalles cotidianos, como pueden ser la exigencia cada vez más estricta a que se ven sometidos los niveles gráficos de las publicaciones y los fotógrafos profesionales.

En mi punto de vista enfrentamos un año 1971 con posibilidades de mejorar sustancialmente el estado de «freno» que caracteriza a la fotografía

argentina y como consecuencia lógica de liderazgo técnico y cultural a la fotografía de toda América Latina.<sup>25</sup>

Cuando Otero escribía «una nueva forma de expresión creativa», se estaba refiriendo a los diferentes grupos de fotografía experimental que la revista acompañaba, pero especialmente al Grupo Fotográfico Experimental —Lirolay— (1970), que había publicado un manifiesto en la revista, adhiriéndose a los conceptos estéticos y políticos de la Nueva Visión de Lazlo Moholy Nagy en Alemania a principios del siglo, que despreciaba la fotografía de los concursos «domingueros» de los fotoclubes y, finalmente, llamaba a la producción colectiva para lograr nuevas formas de expresión en una integración al circuito establecido de las demás artes (véase fig. 19).<sup>26</sup> Cuando se refiere a la «concreción de una vía nueva de diálogo entre los sectores dedicados a una u otra forma de la fotografía» le está hablando al campo ampliado de los fotógrafos publicitarios, los «socialeros», los artistas plásticos que, de una u otra forma utilizaban la fotografía y al mismo tiempo a la creciente legión de disconformes con la «fotografía de competición», impulsada por el fotoclub. Por último, incluye también un mensaje especial a los fotógrafos de prensa cuando destaca las nuevas exigencias de calidad técnica y estética que se dieron principalmente en los semanarios gráficos de circulación independiente.



Figura 19. «Manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental»,  
*Fotografía Universal*, 70, febrero de 1970.

Unos meses más tarde, M. A. Otero (1971) radicalizaba su pensamiento. Bajo el título «Ser fotógrafo» aunaba la «actitud artística» y la «actitud testimonial» del fotógrafo bajo una cualidad integradora: el «compromiso». Decía en ese sentido:

Ya sea en el terreno artístico como en el testimonial, se impone esta condición para la subsistencia de la fotografía en la plenitud de sus posibilidades. Con estos elementos podemos acotar más adecuadamente lo que entendemos por **ser fotógrafo**; la ausencia de alguno de los elementos que hemos mencionado no permite naturalmente ser fotógrafo en **plenitud** (en negritas en el original).

El joven Otero, como gran parte de los intelectuales de su generación, se inspiraba en el pensamiento existencialista surgido en Francia luego de la Segunda Guerra Mundial, con amplia repercusión en los ambientes académicos marginales a la Universidad Nacional de Buenos Aires, que había perdido su autarquía durante la dictadura de Onganía. Dice al respecto el filósofo Óscar Terán (2016) en «Nuestros años sesentas»:

Los escritos sartreanos que oficiaron como organizadores de una ideología conectada con las preocupaciones sociopolíticas tenían un núcleo argumentativo en la teoría del compromiso. Ya en el editorial de *Les Temps Modernes* se había formulado esta concepción de tan vastas resonancias que extendida a la figura del intelectual determinaba que este se hallara inmerso en una situación que, aunque no elegida, lo involucra hasta el extremo de que no sólo sus palabras sino también sus silencios lo responsabilizan (59).

Miguel Ángel Otero pareciera hacer suyo este pensamiento cuando escribe una crítica a la celebrada exposición de Henri Cartier-Bresson en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Dicha muestra había sido patrocinada conjuntamente por el CAYC, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la propia *Fotografía Universal* el 23 de julio de 1971 en los salones del CAYC en la calle Viamonte 400. En su crítica a la muestra, escribe el director de *Fotografía Universal*:

La concepción del mundo que Henri Cartier-Bresson se plantea es anecdótica, pintoresquista como la mayoría de sus fotografías, y por lo tanto se infiere a través de ellas *carente de todo compromiso con una sociedad en virulente evolución*.

Cartier es sin duda un inefable testigo de su tiempo, pero a la vez es el último (y el más grande) *representante de un fotoperiodismo sin compromiso absorbido por el juego banal y formalista que la captura de lo anecdótico suele desencadenar*<sup>27</sup> (las cursivas son mías).

Por su parte, Pedro Otero (1971) «de Avellaneda», ya había iniciado en *Foto Mundo* una serie de artículos bajo el título «Comentarios y algo más», donde planteaba problemas similares a los expuestos en *Fotografía Universal*, pero a diferencia de esta, no se planteaban como un programa de acción política para la fotografía como instrumento para la transformación de la realidad, sino que estaban circunscriptos por entero a la esfera del fotoclub. En el primer artículo, de febrero de 1971, abundaban conceptos como «exitismo», «desinterés», «descreimiento», «altruismo», falta de «sinceridad», etcétera, para ensayar un estado de la cuestión en la institución del fotoclub que, según el autor, veía interrumpidos los lazos de una tradición fotográfica local de gran jerarquía (que triunfaba más en el ámbito internacional que en los certámenes locales) con el nuevo paradigma de la ambición desmedida por acumular premios olvidando la importancia del «mensaje», que constituía, a su modo de ver, una verdadera obra de arte. Cuando se refería a los temas más concurridos en los concursos, decía:

Predomina en general el «elemento humano». Pero no la foto comprometida. La que da el documento fiel y real de la miseria y el dolor que sufren los niños de nuestra patria. No, esa foto no la veremos. [...]. Apenas nos mostrarán la cara sucia de un chico roto, bien tiznado, cuanto más tiznado mejor. Se ha dado en llamar a este tipo de foto «fotografía de protesta». ¿Protesta de qué? (12).

Como dijimos anteriormente, entre 1970 y 1972, desde su posición de director ejecutivo de *Fotografía Universal*, Miguel Ángel Otero escribió cada mes una columna de opinión titulada «Puntos de vista», en donde fue desarrollando su programa estético y político. En esos textos impulsó la cohesión del campo fotográfico en torno a una variedad de acuerdos básicos, a saber:

- Cuestionar la metodología competitiva y exclusivista del fotoclub, sin que esto significara una oposición frontal a la institución como tal.
- Encumbrar progresivamente el género documental como forma predominante de fotografía creativa, atendiendo a las urgencias planteadas por la realidad política, económica y social bajo una dictadura militar.
- Finalmente, reunir a todos los sectores del campo por una fotografía comprometida política y socialmente en sintonía con el momento político que se vivía.

Ante la abstención aparente de *Foto Mundo*, *Fotografía Universal* tomó la delantera en el debate en torno a la fotografía y el fotoclub. Pero además sumó

otras problemáticas opacadas hasta el momento: lo documental y su legitimación artística, la función social de la fotografía en el contexto político que se vivía, la abstracción en tensión con la figuración, la creación colectiva, el compromiso de los artistas, la relación con otras instituciones vinculadas al arte, entre otros muchos temas. Con ese fin promovió una serie de debates y mesas redondas cuyas transcripciones fueron publicadas por la revista con gran despliegue.<sup>28</sup>

En 1972, el debate sobre la función social de la fotografía trascendía el ámbito del fotoclub y las revistas especializadas. En el mes de agosto, *Primera Plana* publica una entrevista al director ejecutivo y al secretario de redacción de *Fotografía Universal*. Bajo el título «Fotografía y liberación», el artículo comenzaba así:

Dos jóvenes fotógrafos argentinos formulan un replanteo de su profesión. Miguel Ángel Otero, 26, y Osvaldo Jauretche, 30, director y prosecretario de redacción de la revista *Fotografía Universal*, proponen el lance del documento al servicio de una causa: la contrainformación, la que desmiente el mensaje alienante de los medios de difusión oficiales. Desde su órgano, han formulado posiciones estéticas claras sobre la fotografía, que, en la medida en que se empieza a profundizar, se convierten en el planteo de una problemática abiertamente política.<sup>29</sup>

Más adelante en el texto, los entrevistados arriesgan una definición sobre la función social de la fotografía en los tiempos que corrían:

Pero si partimos de la premisa de que la fotografía padece, conceptualmente, de una subordinación cultural, la única manera de inscribirla en un proceso de liberación es formulando la necesidad de desarrollar *una contracultura fotográfica*. simultáneamente, hay que asumir su valor testimonial como arma para la lucha.<sup>30</sup>

Fuera de las restricciones editoriales que les imponía sus posiciones en la redacción de *Fotografía Universal*, Otero y Jauretche hacen explícito su programa político e ideológico para la fotografía argentina. El artículo se complementaba con fotografías dispuestas a modo de dípticos donde se expresaba visualmente qué tipo de fotografía estaba dentro de la lucha por la liberación nacional y que fotografía no lo estaba (véanse figs. 20, 21 y 22).

Este proceso culminó en 1972 cuando Miguel Ángel Otero dejó la revista con gran parte del equipo de redacción y juntos fundaron la revista *Diafragma*, cuyo primer y único número salió a la venta en el mes de enero de 1973 (véase fig. 23).

En su texto de presentación, *Diafragma* se proponía como parte de un ambicioso proyecto editorial dedicado a la fotografía y al cine, con la producción de «anuarios, carpetas de fotografías, libros de autor, becas de investigación, exposiciones y muestras circulantes, salones y festivales y un servicio de librería especializada para ediciones de todo el mundo».



La evasión estetizante y la realidad contundente.

**Figura 20.** *Primera Plana*, 15 de agosto de 1972, p. 50.



Arriba: La miseria en su violencia (imagen de *La Marcha del Hambre*).  
Abajo: La miseria en su pintoresquismo (foto del célebre Cartier-Bresson).

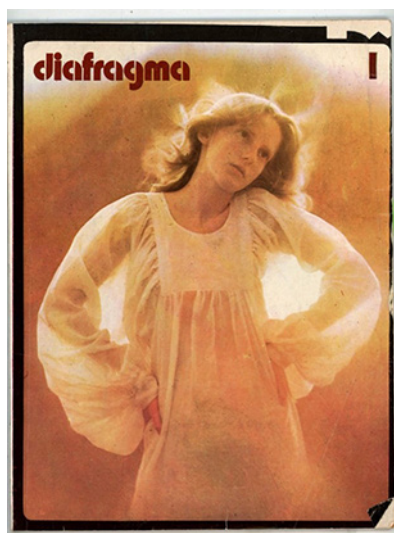
15/VIII/72 • PRIMERA PLANA Nº 498 • 51

**Figura 21.** *Primera Plana*,  
15 de agosto de 1972, p. 51.



Arriba: Palomas de un aficionado, Pedro Luis Raota. En el aire.  
Abajo: Documento de un reportero profesional, Osvaldo Dubini. En tierra.

**Figura 22.** *Primera Plana*,  
15 de agosto de 1972, p. 51.



**Figura 23.** *Diafragma*, 1, enero de 1973.

El proyecto nunca se concretó. A la progresiva crisis económica del mercado y la actividad fotográfica desde principios de 1972,<sup>31</sup> se sumó la velocidad de los acontecimientos políticos nacionales, los momentos finales de la dictadura de Lanusse, el regreso de Perón al país y la proximidad de elecciones libres luego de dieciocho años de proscripción del peronismo.<sup>32</sup>

*Fotografía Universal* y *Foto Mundo* vieron sensiblemente reducido el número de páginas y de avisos, como así también el esfuerzo redaccional. La dinámica que protagonizaron estas dos publicaciones en esos pocos años fue barrida por los acontecimientos políticos. El debate fue clausurado hasta que nuevos protagonistas lo continuaron bajo otras formas, con otras publicaciones, en otras instituciones y espacios públicos, luego de la caída de la dictadura militar instaurada en 1976.

## Referencias

- Artundo, Patricia. 2008. «Cronología». En *Horacio Coppola: fotografía*, editado por Jorge Schwartz, 298-312. Madrid: Fundación Telefónica.
- Castellanos, Paloma. 1999. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo.

- Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chevrier, Jean-Francoise. 2007. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Denovi de Bendomir, Marta. 1968. «Apuntes para una definición del arte fotográfico». *Foto Mundo*, 18: 96-97.
- Gamarnik, Cora (2020). *El fotoperiodismo en Argentina: De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia Sigla (1975)*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- González, Valeria. 2018. «Procesos de modernización en la fotografía argentina 1930-1960», acceso el 3 de agosto de 2024, <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-2fotografia-argentina-1850-2010-contradiccion-y-continuidad-textos.php#300>.
- Grupo Fotográfico Experimental. 1970. «Manifiesto: La fotografía es arte». *Fotografía Universal*, 70: 30.
- Longoni, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Navarrete, José Antonio. 2021. «Alejandro del Conte: Un protagonista en la red olvidada del foto-clubismo latinoamericano». En *Alejandro C. del Conte: Memorias de un soñador*. Buenos Aires: Fundación ArtexArte.
- Novaro, Marcos. 2014. «Dictaduras y democracias». En *Historia mínima de Argentina*, editado por Pablo Yankelevich, 303-52. Madrid: Turner Ediciones.
- Otero, Miguel Ángel. 1968. «Editorial». *Fotografía Universal*, 45: 13.
- . 1970a. «Editorial». *Fotografía Universal*, 70: 13.
- . 1970b. «Puntos de vista». *Fotografía Universal*, 75.
- . 1970c. «Puntos de vista». *Fotografía Universal*, 80: 29-30.
- . 1971. «Ser fotógrafo». *Fotografía Universal*, 84: 33.
- . 1972. «Puntos de vista». *Fotografía Universal*, 98: 26.
- Otero, Pedro. 1967. «Pedro Otero comenta los salones fotográficos». *Fotografía Universal*, 33: 33.
- . 1971. *Foto Mundo*, 50: 12.
- Pérez Fernández, Silvia. 2020. *Imágenes latentes: Fotografía argentina de los ochenta*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Facultad de Ciencias Sociales.
- Pestarino, Julieta. 2023. *Prácticas modernas: Fotografía y grupalidad en la Carpeta de los Diez*. Buenos Aires: Fundación ArtexArte.
- Pistone, Miguel. 1966. «Editorial». *Foto Mundo*, 1: 11-16.
- Priamo, Luis. 1995. *Grete Stern: Obra fotográfica en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Tell, Verónica. 2005. «Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía». En *Arte*

de la posguerra: Jorge Romero Brest y la revista *Ver y Estimar*, editado por Andra Giunta y Laura Malosetti Costa, 243-62. Buenos Aires: Paidós.

Terán, Óscar. 2016. *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

## Notas

- <sup>1</sup> «A partir de 1948 la actividad de los fotoclubes se reglamentó y centralizó con la creación de la Federación Argentina de Fotografía (FAF), la cual se constituyó, además, en el nexo orgánico con instituciones similares del exterior a partir de su afiliación a la *Fédération Internationale de l'Art Photographique* (FIAP) y la *Photographic Society of America* (PSA), con sedes en Bélgica y EEUU, respectivamente», Silvia Pérez Fernández (2020, 48).
- <sup>2</sup> Julieta Pestarino (2023) investigó profundamente el origen y desarrollo de la Carpeta de los Diez en su tesis doctoral publicada en forma de libro por la Fundación ArtexArte.
- <sup>3</sup> La insurrección popular del «Cordobazo» fue producto de la alianza de los obreros sindicalizados de las grandes fábricas automotrices con el estudiantado universitario, pero también la población en general, incluidos sectores empresariales y partidos moderados contra la dictadura militar instaurada en 1966. En 1970, el dictador Onganía fue reemplazado por la Junta Militar y asumió la presidencia el general Alejandro Lanusse hasta 1973 (Novaro 2014).
- <sup>4</sup> Entre fines de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970 se dio un notable incremento de las prácticas documentales en los jóvenes aficionados a la fotografía. Así lo consignaba en junio de 1972 Miguel Ángel Otero (1972), en su columna de opinión mensual, cuando se refería a la cobertura fotográfica con motivo de la llamada «Marcha del hambre», una movilización impulsada por la izquierda en contra de la dictadura del general Lanusse: «El número de personas con cámaras en el sector de los sucesos era realmente tan notable, que en muchas ocasiones la policía cargó contra los fotógrafos pensando que se trataba de columnas de manifestantes. Como diría un viejo reportero gráfico, se habían dado cita allí “todos los fotoclubes del país”».
- <sup>5</sup> José Antonio Navarrete destaca el protagonismo de Alejandro del Conte en el fotoclubismo latinoamericano cuando dice: «Del Conte constituyó con su revista una vasta red de circulación de información, que promovía contactos e intercambios interpersonales e interinstitucionales en el seno del movimiento internacional foto-clubista, pero manteniendo independencia operativa y crítica de su publicación, una postura que defendió vigorosamente» (Navarrete 2021, 26).
- <sup>6</sup> «Editorial». *Fotografía Universal*, abril de 1963, p. 1.
- <sup>7</sup> *Ibíd.*
- <sup>8</sup> Para ampliar la caracterización de este momento específico, cito a Silvia Pérez Fernández (2020):  
Referir a la década de 1960, implica pensar en términos de «larga década» un complejo histórico, político y social que se extendió hacia los primeros años del siguiente decenio. Además de lo propuesto por Fredric Jameson (1997), pensar los 60s argentinos, la modernización de su sociedad, supone mirar hacia los procesos estructurales económicos y tecnológicos, impulsados bajo la matriz del desarrollismo, en simultaneidad con las modificaciones en la vida social, cultural y política de amplios sectores de la población que se profundizaban paralelamente con los cambios

sucesivos de la coyuntura política, a lo largo del gobierno constitucional de Arturo Illia, el golpe de estado y régimen de facto iniciado en 1966 con el General Onganía, extendido hasta 1973, y el inicio de la radicalización política que sucedió al Cordobazo. Sumado a todo ello, reflexionar sobre fotografía y modernización en general y sobre su forma local en particular, incluye considerar el entramado industrial de la actividad, como así también —en tanto parte constitutiva, afectada e impulsora a la vez— su extensión hacia ámbitos fuertemente afectados como los medios gráficos. La expansión del mercado de productos y la adquisición de cámaras y equipos fotográficos por parte de los sectores medios fue expresión de la dinámica de los estímulos modernizantes (50).

- <sup>9</sup> Horacio Canosa aparece por primera vez como director de la revista en octubre de 1966 (p. 32). Hay un recuadro debajo del texto editorial (p. 33) donde se anuncia la separación de Miguel Pistone.
- <sup>10</sup> Comenzaba la nota editorial del número 1 de *Foto Mundo*: «Miguel F. Pistone saluda a los lectores de *Foto Mundo* en su primer número y anuncia una lista de colaboradores. Estos son: Avedesian, Kerope. Ablin, Mary, Barabino Devoto, Norberto. Bendormir, Jorge Pablo. Brachetti, Norberto Jorge. Camusso, Adelqui. Carranza M. Combi, Oscar. D’Alessio, Enrique. D’Amico, Alicia. Facio, Sara. Fullone, Pablo Adrián. Jeanmart, Feliciano O. Legarreta, Antonio. Mellone, Hugo. Motto, Juan. Otero, Pedro. Saderman, Anatole. Silva, Ernesto. Villanueva, Hugo F» (Pistone 1966).
- <sup>11</sup> Miguel Ángel Otero (Buenos Aires, 1945), arquitecto y fotógrafo autodidacta, comenzó a trabajar como redactor en *Fotografía Universal* en 1967. Su posición inicial en el *staff* fue «Investigaciones Especiales». En ese carácter, redactó el informe especial del número 37, de mayo de 1967, «La fotografía impulsa al país» (Pérez Fernández 2020, 54). Entre diciembre de 1968 y abril de 1970 redactó una sección fija dedicada a los recién iniciados en la técnica fotográfica: «ABC para principiantes y no principiantes». Esta serie le dio gran popularidad en el medio, por el tono descontracturado con el que explicaba todos los aspectos básicos de la técnica fotográfica. Dejó esta sección en 1970, cuando es promovido a secretario general de redacción y comenzó a publicar una columna de opinión mensual: «Puntos de vista». En estos extensos artículos Otero fue conformando su programa estético y político para la fotografía argentina. En 1971, es nombrado director ejecutivo, cargo con el que se retiró para fundar la revista *Diafragma*, en enero de 1973, junto a varios integrantes del equipo de redacción de *Fotografía Universal*. Luego de la publicación del primero y único número de esta revista, Otero, junto a Osvaldo Jauretche (secretario de redacción en *Fotografía Universal* y en *Diafragma*), se suma a *El Descamisado*, publicación de la izquierda peronista; más tarde, Otero estuvo a cargo del equipo fotográfico del diario *Noticias*, fundado por la organización político-militar Montoneros, hasta su clausura en noviembre de 1974.
- <sup>12</sup> Afirmaba Horacio Canosa: «*Foto Mundo* lo funda Pistone con gente del mundo de los seguros. Uno de ellos era Mangialardi, que termina echándolo. Pistone era un fanático de las armas y, luego de esto, fundó una empresa de seguridad» (comunicación personal con el autor, 12 de enero de 2022).
- <sup>13</sup> En febrero de 1970, escribía Miguel Ángel Otero (1970a) en el espacio editorial de la revista: «Pero el cambio más importante que apreciará paulatinamente el lector será la tónica de la revista; *FOTOGRAFÍA* estima que ha llegado el momento oportuno para que la publicación se convierta en una revista de opinión; opinión comprometida a través de sus artículos de autor, donde se expresará en forma libre los criterios personales, así como a través de la labor editorial en notas de abultado y rico contenido como la Mesa Redonda desarrollada para este número».

<sup>14</sup> Fragmentos del texto de 1968 donde se anuncia el cambio de política editorial y la separación de Miguel Pistone:

#### LA IMPORTANCIA DE ESTE ESPACIO (EDITORIAL).

A partir del próximo número de *Foto Mundo*, el lector podrá encontrarse con una serie de novedades que, no dudamos, lo sorprenderán. [...] La primera de ellas será la falta de este espacio editorial, salvo que suceda algo muy importante, digno de destacarse especialmente [...] Otras revistas, principalmente las de opinión, deben contar con un espacio editorial permanente. Pero *Foto Mundo* es un medio de información y divulgación, y, desde esta nueva etapa, concentrará en ella todos sus esfuerzos. Sólo cuando haya sobre qué opinar o qué comunicar, se dirigirá por medio de este espacio a sus lectores. [...] Y una comunicación importante resulta el cambio de Dirección de *Foto Mundo*. El señor Miguel F. Pistone, que la ejercía hasta el número anterior, ha dejado de pertenecer a la empresa, quedando desvinculado totalmente de la misma, que, no obstante, continuará bajo el rubro «Editorial Pistone S. R. L.». A partir de esta entrega, la responsabilidad de la Dirección ha recaído en Héctor Enrique Fernández. (1968. *Foto Mundo*, 21: 13).

<sup>15</sup> En próximos trabajos de mi investigación sobre la fotografía argentina en esos años, propongo problematizar el término *modernidad* en el contexto de la fotografía argentina del siglo xx. La historiografía local señala a la exposición de Horacio Coppola y Grete Stern en los salones de la revista *Sur* en 1935, como la primera muestra de fotografía moderna en el país (Tell 2005; Priamo 1995; Artundo 2008). Si nos atenemos a las dificultades que Ana Longoni (2014) plantea con respecto a esta definición de lo moderno, «cuando se lo piensa como una sucesión rectilínea entre lo viejo y lo nuevo, lo anterior y lo posterior», buscaremos interpelar esta idea de lo moderno en sus fragmentarias manifestaciones en el siglo xx que, a nuestro juicio, incluyen muchas de las expresiones que de una u otra manera transitaron por el fotoclub. Proponemos reubicar este análisis a las condiciones sociales, económicas y políticas de nuestro país en el marco temporal estudiado, como así también sus antecedentes y su ubicación con respecto a los países centrales productores culturales hegemónicos. En este último aspecto es de gran importancia el aporte de Valeria González (2018), cuando discute la noción de modernidad en la fotografía argentina al identificarla como «la paciente acumulación de fricciones entre tradición y modernidad provocadas por las obras, las palabras y las acciones de un puñado de protagonistas». En ese escenario, la fotografía argentina, en las décadas de 1960 a la de 1970, sostuvo y reafirmó ese momento fundante de Coppola y Stern, tanto desde posiciones inspiradas en las vanguardias europeas de la década de 1920, pasando por actitudes críticas a lo que Chevrier (2007) denominó «fotoperiodismo como forma artística», hasta plantear la necesidad de una «contracultura fotográfica» (Gamarnik 2020). Es necesario reexaminar todas estas posiciones, sus fundamentos conceptuales y la trayectoria de los artistas involucrados y los espacios que ocuparon para reposicionar la idea de lo moderno en la fotografía argentina y sus derivas posteriores.

<sup>16</sup> «Cuando en un grupo de enunciados, se puede delimitar y describir un referencial, un tipo de desfase enunciativo, una red teórica, un campo de posibilidades estratégicas, entonces se puede estar seguro de que pertenecen a lo que podríamos llamar una formación discursiva» (Foucault en Chartier 1996, 25).

<sup>17</sup> 1967. *Foto Mundo*, 12: 112-13.

<sup>18</sup> 1967. *Fotografía Universal*, 43: 118-23.

<sup>19</sup> *Foto Mundo*, edición especial, diciembre de 1968.

<sup>20</sup> 1968. *Foto Mundo*, edición especial, diciembre, 125-45.

<sup>21</sup> Usamos el término pictorialista en este periodo en la estética predominante en el fotoclub, a sabiendas de que el pictorialismo en la fotografía fue un movimiento iniciado a fines del siglo xix

en Viena y cuya finalidad principal era la de dar a conocer la fotografía como una imagen más del arte, en virtud de lo cual se desarrolló una variedad de recursos técnicos para emular lo más precisamente la apariencia de una pintura. Este movimiento finalizó a comienzos del siglo xx, pero sus derivas perviven hasta el presente. En los casos que trabajamos se trata sobre todo de imágenes cuya estética está inspirada en una transposición (como si esto fuera posible) de las ideas y la estética de la pintura romántica clásica europea de fines del siglo xviii y principios del xix (Castellanos 1999, 177-79). A partir de la década de 1960, se dio un proceso de revitalización de los géneros tradicionalmente abordados (el retrato y el paisaje) bajo «una narrativa folclórica ingenua y sentimentalista para asumir la especificidad del lenguaje fotográfico que el dogma pictorialista rechazaba [...]». Dicha orientación se transformaría en imágenes cada vez más anacrónicas e ingenuas, que hasta la actualidad se reconoce bajo la categoría de estética fotocubística, en una belleza tradicional que aún perdura en la cultura de masas como pauta de consumo» (Pestarino 2023, 176).

<sup>22</sup> 1967. *Foto Mundo*, 8: 114.

<sup>23</sup> 1971. *Fotografía Universal*, 81: 37-129.

<sup>24</sup> 1970. *Fotografía Universal*, 75: 104-05.

<sup>25</sup> 1971. *Fotografía Universal*, 81: 20.

<sup>26</sup> El manifiesto decía lo siguiente:

**MANIFIESTO / LA FOTOGRAFÍA ES ARTE** (en mayúsculas en el original).

En una era industrial como la nuestra, la diferencia entre el arte y lo que no lo es, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica ya no es absoluta. La pintura, la fotografía, la cinematografía y los efectos de luces ya no pueden ser celosamente separados unos de los otros.

L. Moholy Nagy (1929).

En 1970, estamos obligados a actualizar estas palabras, que en su momento revolucionaron la concepción fotográfica en el mundo, y que lamentablemente en nuestro país no fueron oídas. Es así que la fotografía aquí, no solo sigue estancada con respecto a las demás artes, sino que lo está también con respecto a sí misma.

Los responsables no hicieron nada para que la fotografía fuera reconocida como arte por las instituciones oficiales. Las escuelas, institutos, centros y/o clubes que pretenden cubrir la enseñanza faltante, no reúnen las mínimas condiciones necesarias para ese fin, unos por falta de capacidad y otros por su finalidad puramente lucrativa. Por estas causas es que la fotografía no puede ingresar a los salones tradicionales de arte, quedando relegada a los concursos «domingueros» de foto clubes.

El grupo Fotográfico Experimental se propone a través de su integración:

Realizar —en fotografía— por primera vez en el país, el trabajo en grupo, facilitando con esta nueva forma, una amplia experimentación de los medios que permita el origen de otros estilos y tendencias fotográficas.

Intentar con esta forma de trabajo la participación del espectador tratando de que la fotografía deje de ser un objeto recordatorio para ser un sujeto artístico.

Provocar el nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía al nivel de las experimentaciones de las demás artes.

Con esto nos proponemos mostrar un nuevo camino que nos permita asegurar que aquí también: **LA FOTOGRAFÍA ES ARTE GRUPO DE FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL** —en mayúsculas en el original— (Grupo Fotográfico Experimental 1970).

<sup>27</sup> 1971. *Fotografía Universal*, 88: 31-32.

- <sup>28</sup> Las mesas redondas y debates organizados en torno al tema fotográfico fueron las siguientes: «La nueva fotografía» (*Fotografía Universal*, 70, febrero de 1970), «¿Quién es Raota?» (*Fotografía Universal*, 73, mayo de 1970), «Convención de Fotografía: ¿Qué pasa con la fotografía argentina?» (*Fotografía Universal*, 76, agosto de 1970), «Arte y Fotografía: Jornadas intensivas de discusión» (*Fotografía Universal*, 1971) «Arte y fotografía» (*Fotografía Universal*, 85, mayo de 1971) y «Fotoperiodismo, jerarquización y respeto» (*Fotografía Universal*, 88, agosto de 1971).
- <sup>29</sup> *Primera Plana*, 15 de agosto de 1972.
- <sup>30</sup> *Ibid.*
- <sup>31</sup> En mayo de 1972, Miguel Ángel Otero iniciaba su nota editorial de esta manera: «Si el año 1971 pudo calificarse como sumamente duro para el mercado y la actividad fotográfica local, los hechos demuestran que 1972 no le va en zaga, alejando definitivamente las esperanzas de recuperación que podían haberse elaborado en todo orden en un término de restablecimiento próximo. Es que la crisis de la actividad fotográfica se ha ligado definitivamente —nunca estuvo desvinculada— a la conflictiva situación económica por la que atraviesa la República Argentina» (1972. *Fotografía Universal*, 97).
- <sup>32</sup> Si bien el proyecto editorial de *Diafragma* en términos políticos era más amplio que el programa que venían esbozando Miguel Ángel Otero y Ernesto Jauretche (secretario de redacción) en *Fotografía Universal*, la actividad militante en el peronismo de izquierda los iba radicalizando cada vez más, del mismo modo que les sucedió a muchos jóvenes en aquellos años. En septiembre de 1972, Miguel Ángel Otero tomó clandestinamente fotografías de los cadáveres de dos de los fusilados de la llamada Masacre de Trelew, donde murieron dieciséis militantes del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y de Montoneros a manos de oficiales de la Marina de Guerra. Este accionar fue organizado por Montoneros para reunir testimonios que probaran cómo habían sido ejecutados aquellos militantes. Este acontecimiento destacado en la vida personal de Otero fue uno de los tantos episodios de aquel 1972 que seguramente contribuyeron a su radicalización política y posterior incorporación a Montoneros. Estos factores, sumados a irregularidades en la administración de los ingresos por publicidad en el primer número de *Diafragma*, hicieron que el proyecto naufragara (comunicación personal con el autor con Miguel Ángel Otero, 30 de junio de 2023).