



# Formas de desmesura

Podría decirse que, casi por definición, la palabra 'reflexión' pertenece al ámbito del arte de la fotografía. Sin embargo, no es usual asistir a la reflexión de la fotografía sobre sus propios lenguajes y sus modos de intervenir en el mundo. Acaso eso estribe en el hecho de que la idea de reflejo del mundo con la cual fue concebida, y que aceptamos con naturalidad, obtura la posibilidad de pensarla como creadora de universos propios. Es decir, como arte. Solo allí donde logró cuestionar su naturaleza sustentada en dispositivos técnicos variables, que proponen diversas maneras de construcción de lo real, abrió la opción de abordarla como artefacto complejo cuya situación amerita una lectura crítica para comprender sus fundamentos.

La exposición *Formas de desmesura*, curada por Verónica Tell, propone una radical deconstrucción de los modos en que entendemos la fotografía, al poner en tensión su naturaleza reproducible, su referencialidad, su carácter de registro de indicios visuales, y su vínculo con el tiempo y las formas.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

# Formas de desmesura

VERÓNICA TELL

¿Qué es una fotografía? ¿Qué lugar ocupa la imagen visible en las posibles definiciones que se propongan? ¿Cómo pueden hacerse jugar las relaciones recíprocas entre la visualidad, el sistema óptico y la materia sensible? ¿Qué límites impone el dispositivo y cómo pueden explorarse y/o contravenirse? Formuladas y pensadas de múltiples maneras, las preguntas por el medio fotográfico y su especificidad tomaron una dimensión creciente en la producción de distintos artistas argentinos a partir de mediados de la década del 90, en el contexto del surgimiento de la fotografía digital, que marcaría la desmaterialización y la desterritorialización de la imagen (y del texto, también). Haciéndose eco de esas indagaciones, esta exposición recoge un conjunto de obras que han desplegado operaciones que comprometen el uso convencional de algunos de los componentes de la fotografía y sondan los modos en que, al representar algo (o no), la fotografía también se expone y se representa a sí misma, (re)definiendo las formas de lo que es o puede llegar a ser.

Como si se tratara de adormecer algún sentido para favorecer otros, muchas de las obras en exhibición anulan o desplazan nuestra satisfacción por el reconocimiento del referente en favor de cierto mutismo visual. Y si el asunto llegara a importar, es por referir a alguna dimensión del procedimiento o de las intervenciones históricas con el dispositivo. ¿Qué operaciones se ejecutan en pos de hacer emerger la conciencia de la materialidad de las fotos, de la acción que les da origen, y de lo que constituye, en términos de Jacques Derrida, la *performatividad fotográfica*?<sup>1</sup> A su juicio, la fotografía digital deja en evidencia algo que se da en toda fotografía: el *registro* de imagen sería indisoluble de una *producción* de imagen, de modo que, de la idea de un referente exterior y único, habría que pasar a aquella de su revelamiento, explicitación, exposición o procesamiento.

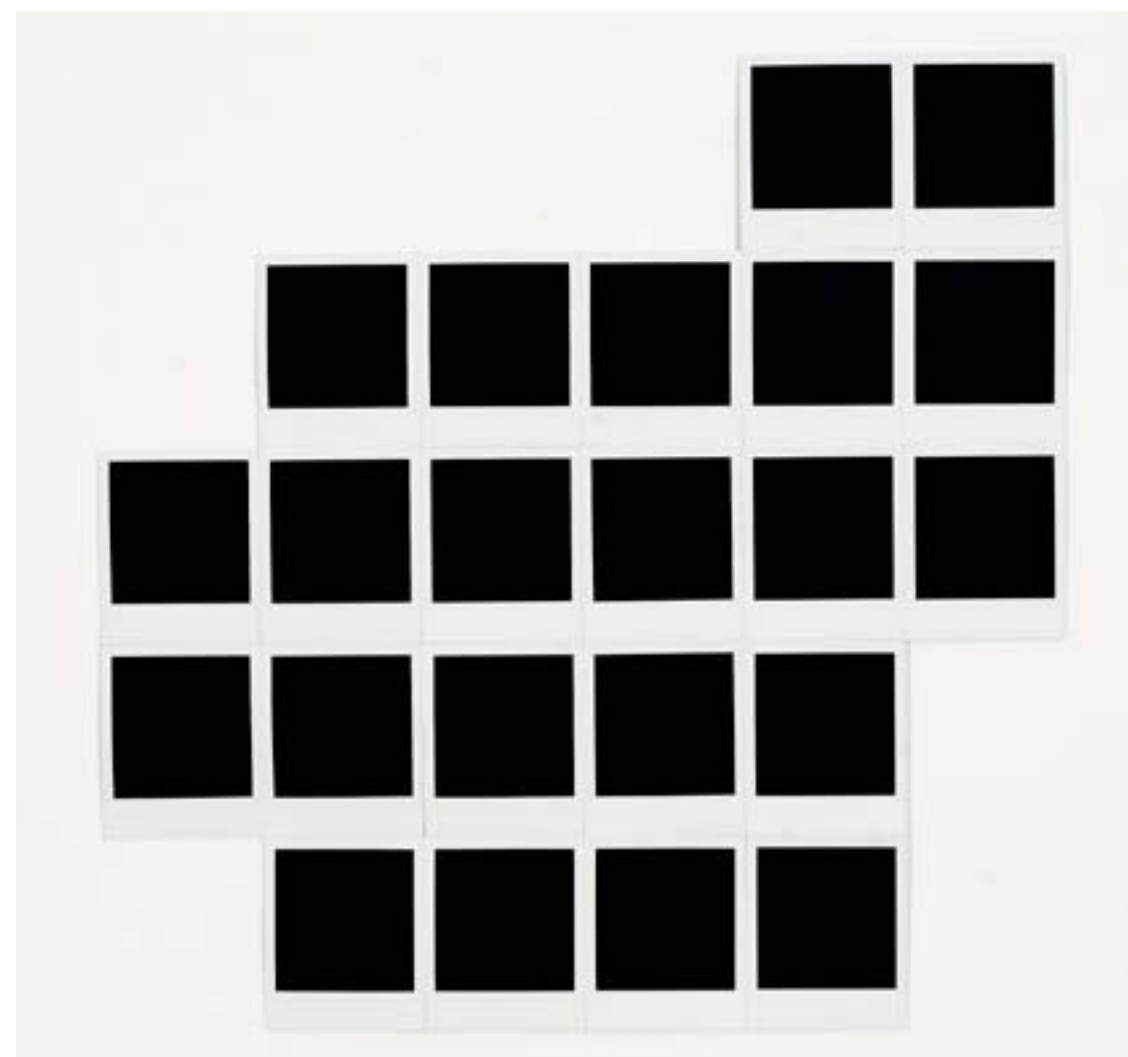
<sup>1</sup> “Si se puede borrar así, si la huella ya no está soportada por un ‘soporte’ —al menos no por un soporte estable de papel—, quiere decir que ya no estamos hablando de un registro de imagen, aunque se registre algo: el *registro* de imagen se convertiría en algo indisoluble de una *producción* de imagen y perdería entonces toda referencia a un referente exterior y único. Se trataría (y puede que siempre haya sido así sin que nos diéramos cuenta) de una performatividad fotográfica, algo que puede escandalizar a algunos y que complica singularmente, sin disolverlo, el problema de la referencia y de la verdad”. Jacques Derrida, en “La fotografía: copia, archivo, firma. Entrevista de Hubertus von Amelnunx y Michael Wetzal a Jacques Derrida” (1992), *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 7, 2008.

Más allá de su capacidad innata para registrar y representar cosas, la fotografía ha sido instrumento en el análisis de su propia naturaleza. A fin de revelar una historia del medio y sus usos, exponer un cuestionamiento a las divisiones y las categorías artísticas, evidenciar los límites de la representación y develar el poder de las imágenes, se transgredieron con frecuencia los parámetros de una técnica precisa, se recuperaron procesos históricos y se produjeron hibridaciones. Los procedimientos llevados a cabo son centrales para comprender estas investigaciones visuales que, con frecuencia, han tomado la desmesura como método. La luz y el tiempo, dos variables esenciales de la fotografía, entraron en análisis. También la reproductibilidad —en sí misma y en contraposición a la unicidad de fotogramas y *polaroids*— y el carácter indicial fueron centrales a la hora de investigar la fotografía dentro de sí.

Si la fijación química de la imagen impulsó la invención del medio, ¿qué se pone en juego cuando no se ve nada? *22 vistas de la casa de noche* (1998), de Andrea Ostera, consiste en veintidós *polaroids* de un negro uniforme. El dispositivo funcionó, la reacción química tuvo lugar, pero nada frente a la cámara reflejó la luz. Ostera silencia la referencialidad, lo icónico se esfuma, la imagen es pura abstracción. Estos pequeños abismos negros, enmarcados por el recuadro blanco preconfigurado por Polaroid, conectan con cierta tradición no figurativa que lleva hoy más de un siglo —me refiero a *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de Kázimir Malevich, un grado máximo de autorreferencialidad en pintura—. La obra de Ostera entronca también, a través del texto con que la titula —*22 vistas de la casa de noche*— con otra tradición pictórica que la fotografía recogió y alteró a su vez: la pintura de paisaje y las *vedutte*. De la acción de fotografiar de Ostera resulta una imagen —o la ausencia de ella— cuyo sentido reposa en su estatuto semiótico de índice (huella luminosa del objeto sobre la superficie sensible).<sup>2</sup> Es esquivo, por cierto, pues la casa solo está en el título, y la obra es, a fin de cuentas, un juego textual/icónico.

Por otra parte, la artista repite veintidós veces su gesto. La imaginamos en la oscuridad total, sin ver nada, fotografiando la casa, obteniendo en un minuto el positivo que tampoco logra ver o que ve mal en la escasa luz que la rodea. Frente a la casa —o en una habitación oscura dentro de ella, no lo sabremos—, reitera la acción. Si la fotografía es la destructora del ser unitario —dada su inherente reproductibilidad—, en su forma de *polaroid* es garante de la unicidad. No obstante, en este atentado contra la visibilidad, Ostera logra también trastocar las posiciones de la reproducción y de la multiplicación: sus veintidós imágenes no reproducibles son todas idénticas, de modo tal que esa unicidad deviene serialidad.

<sup>2</sup> Retomo aquí la noción de índice de Charles S. Peirce tal como la abordan en sus perspectivas Rosalind Krauss ("Notes on the index", 1977) y Philippe Dubois (*L'acte photographique*, 1980). El índice es entendido como un signo que pone en contacto directamente, "físicamente", con el objeto. Recordemos que esta noción ha servido a Dubois para establecer una definición mínima de la fotografía (también empleará el término *huella*), y despejar el terreno respecto de la semejanza (ícono) y del sentido (símbolo) con que previamente la crítica se había aproximado a la fotografía.

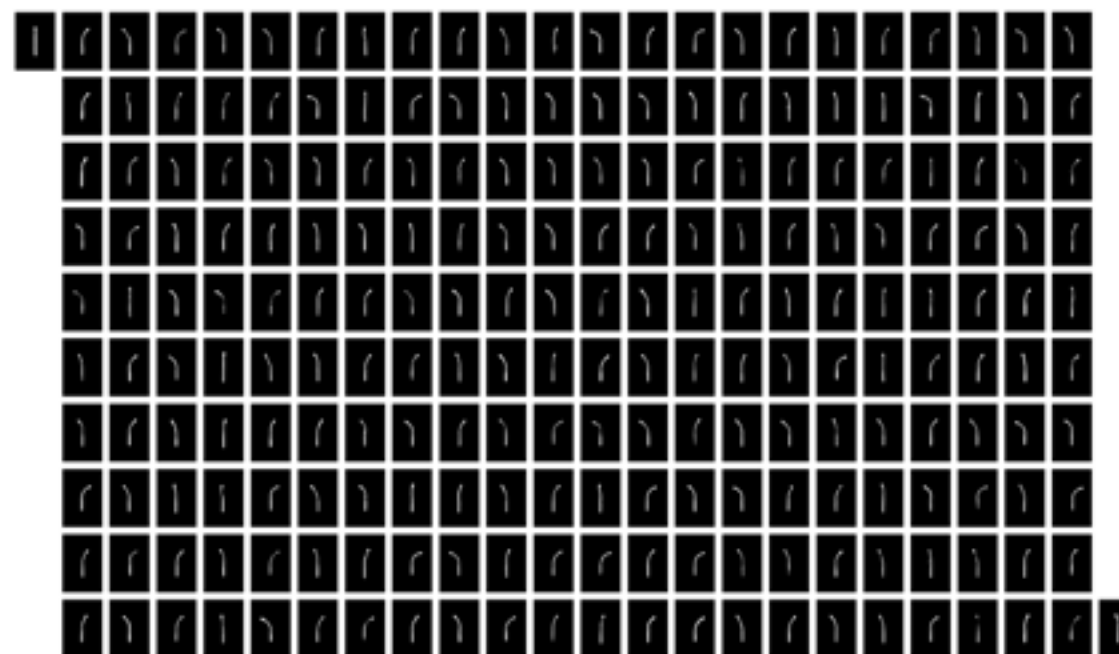


## Andrea Ostera

*22 vistas de la casa de noche*, 1998  
Polaroid, 22 piezas de 10,7 x 8,7 cm cada una / 53,7 x 52,9 cm  
Colección Museo Castagnino + Macro

Es el número el que conduce la segunda ironía: no hay variaciones en las vistas<sup>3</sup> (la primera: no *hay* una casa). Lo indicial, anunciado en el título y cuestionado en la imagen visual, se corre hacia el acto fotográfico y hacia la imagen mental. Porque si tomamos lo indicial como el gesto de señalar, este se hace independiente del hecho de que se vea o no aquello que es señalado. En este sentido, es elocuente la observación de David Green y Joanna Lowry, quienes distinguen dos formas de la indicialidad: una como huella física de un evento, la otra como un gesto performativo que apunta a él (y sugiero tener estas dos formas presentes en el recorrido de la exposición y de estas páginas).<sup>4</sup> En fin: Ostera nos compele a configurar, mediante nuestra experiencia del mundo, una —varias— imágenes mentales de aquella casa que no vemos. Claro que también la visión es experiencia y aculturación, y está conformada, además, por la propia historia de las representaciones.

El gesto reiterativo de Ostera reaparece en Gerardo Repetto, para quien el procedimiento deviene central. En *222 fósforos de madera* (2003), el artista tomó una caja de fósforos, colocó uno sobre el papel fotográfico virgen y encendió otro a pocos centímetros. Para obtener la imagen hay que iluminar; para iluminar es necesario transfigurar el objeto por fotografiar: el fuego produce la luz necesaria para generar el fotograma, la silueta del fósforo sobre el papel. La operación se repitió apoyando el fósforo quemado y encendiendo un tercero, y así hasta que cada fósforo produjo la luz para que el anterior dejara su huella sobre un papel. El registro del último fósforo se consiguió al quemar el primero de la secuencia, que era el único que hasta entonces permanecía sin encender. Resuena la experiencia de *Duration Piece #5, New York* (1969), en la que Douglas Huebler sacó una foto en el Central Park, en la dirección en que escuchó el graznido de un pájaro, luego caminó hasta el lugar de donde surgió el sonido y esperó hasta escuchar otro, hacia el cual apuntó nuevamente su cámara, y se dirigió luego para esperar un tercer canto, y así sucesivamente durante diez minutos. En el caso de Repetto, este tipo de encadenamiento de imágenes a través del cual cada una de ellas tiene un rol en el origen de la siguiente se orienta hacia la condición misma de posibilidad de la fotografía, la luz. El modo de producción de la obra y su propia visibilidad y existencia son una sola y misma cosa; la pieza, en su totalidad, conforma una metaimagen. Así, aparte de la noción de índice (recordemos: un signo que pone en contacto directamente con el objeto, del que es huella —y esto es, precisamente, un fotograma—), hay otro elemento fundamental de la semiótica de Charles Peirce que nos ayuda a abordar



## Gerardo Repetto

*222 fósforos de madera*, 2003  
Fotograma sobre papel. Plata en gelatina  
120 x 190 cm  
Colección Fundación OSDE

<sup>3</sup> La repetición de los rectángulos blancos y negros encaja en la estructura de una grilla (aunque esta no sea rectangular). La grilla enfatiza el desalojo de la narratividad en tanto no permite ninguna inscripción de tiempo ni de espacio (y el orden de los elementos bien podría ser otro). El resultado, diría Krauss, es el silencio (nosotros decíamos, más arriba, mutismo). Cfr. Rosalind Krauss, "La originalidad de la vanguardia", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

<sup>4</sup> David Green y Joanna Lowry, "From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality", en David Green (Ed.), *Where is the Photograph?*, Brighton, Photoforum, y Photoworks, Maidstone, 2003.



esta obra: la noción de semiosis ilimitada (todo signo interpreta y, por ende, remite a otro signo). Se trata de una cadena virtualmente infinita —aunque se limite, en este caso, al contenido de la caja de fósforos de la marca Tres patitos—.

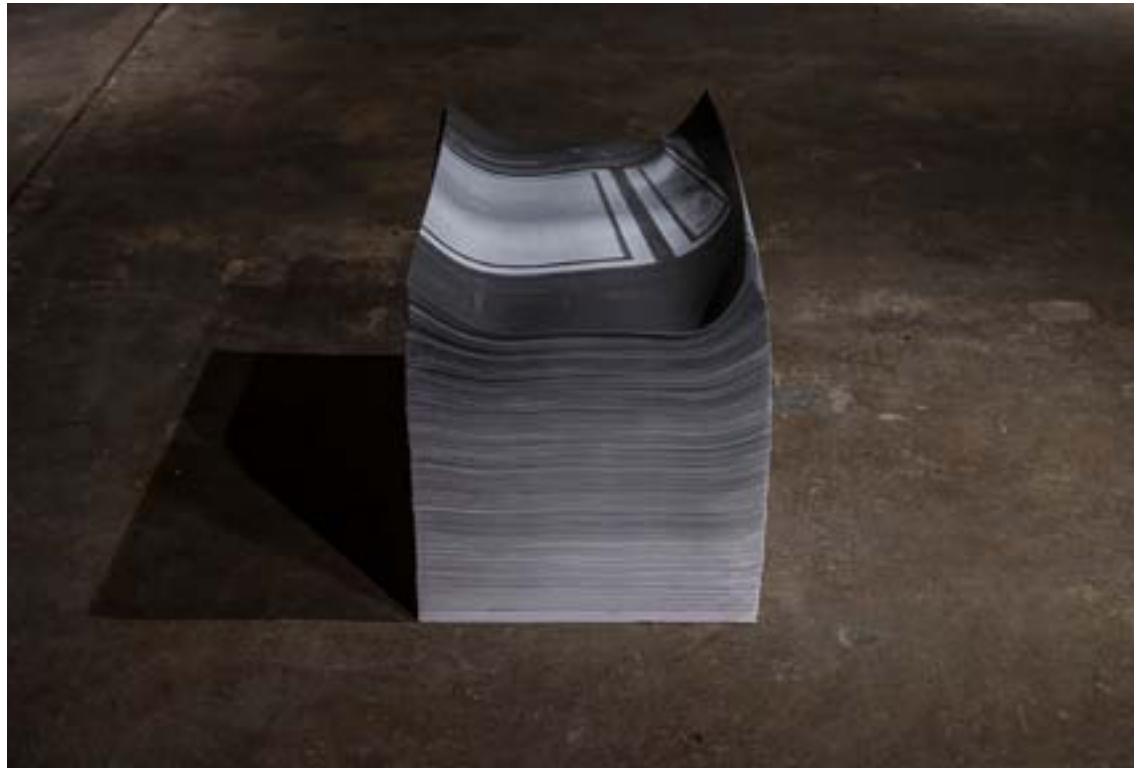
Ahora bien, en términos de procedimientos, ¿qué hay entre esta cadena virtualmente infinita y la no reproductibilidad del fotograma? La Polaroid y el fotograma van al cruce del grueso de la fotografía y su carácter de múltiple sin original. No hay multiplicación mecánica para Ostera y Repetto, sino que esta se transfiere al fotógrafo. Así, a la vez que niegan la imagen múltiple, devienen ellos mismos el instrumento para la serie. Cual fracción en una cadena de producción fordista, se integran al dispositivo técnico. Tomando esa parte en sus manos, disgregan, descomponen el mecanismo y generan una forma de intervención mediante la cual aspiran a analizarlo.

Julio Grinblatt decide en *Usos de la fotografía V/Cielito lindo* (2000-presente) salir de ese lugar y dejar que la cadena de producción fotográfica continúe su rumbo industrializado y corporativo. En esta obra, un único negativo de un cielo sin nubes fue copiado en diferentes laboratorios de distintos países y ciudades, con la única consigna de imprimir un lindo cielo. Las variaciones del celeste en las diversas copias revelan —juego de palabras de lado— la subjetividad del laboratorista al imprimir la imagen. El número, que hoy alcanza las once copias y que Grinblatt querría hacer llegar a una veintena (y que incluye impresiones digitales hechas a partir de un *scan* del negativo, dando nuevas perspectivas al proyecto), es realmente importante. Porque *Cielito lindo* se apoya en la diferencia de la que el insistente monocromo no nos permite distraernos. Como en el caso de las propuestas de Ostera y de Repetto, lo reiterativo y la serialidad llevan el sentido. Pero a diferencia de ellos, que recurren a formatos no reproducibles mecánicamente, Grinblatt apela a la reproductibilidad de los laboratorios profesionales, a sus operadores deja la tarea de poner en juego su idea de lo bello.

También Estefanía Landesmann indaga sobre la cuestión de la reproductibilidad, solo que en su serie *Cuerpo de obra* (2015) el número tiene otra escala. La impresión uno a uno del trabajo de Grinblatt es sustituida por la generación de una plancha y la impresión offset, de modo que la individualidad del laboratorista y de la copia pierden su lugar frente al volumen (en el doble sentido de cantidad y de corporalidad). Landesmann aborda la imagen fotográfica integrada al proceso de reproducción mecanizada que, recordemos, a fines del siglo XIX produjo un vuelco en la historia de las comunicaciones al poner la imagen al alcance de las masas. Lo hace sobre papel *obra*, el más común y accesible, que contiene además, en su nombre, la potencialidad del obrar, de trabajar. No obstante el número, los 2500 pliegos impresos no son para distribución, sino que forman una pila maciza. Visto de lado, el bloque exhibe el gradiente de grises, conforme la tinta fue consumiéndose. El proceso de impresión queda evidenciado en esa variación. Por su parte, la imagen, solo visible en la cara superior del bloque, representa una pared, lo que enfatiza la idea de materialidad y solidez. Bastaría con un empujón, un viento un poco

## Julio Grinblatt

Sin título, N° 12, N° 13 y N° 14, 2009  
 De la serie *Usos de la fotografía V/Cielito lindo*, 2000-presente  
 Impresión láser en papel y copias tipo C  
 100 x 125 cm cada una  
 Colección privada



## Estefanía Landesmann

*Friso*  
 Del proyecto *Cuerpo de obra*, 2015  
 2500 impresiones offset sobre papel obra manipulando la tinta, plegadas  
 50 x 70 x 50 cm  
 Colección de la artista

fuerte, sin embargo, para derribarlo, y que el *Cuerpo de obra* no sea más que unos papeles impresos dispersos por el suelo. ¿Dónde arraiga la fortaleza del “cuerpo de obra” de un artista? ¿Cuál es el orden que anima los significados de una *obra*? De hecho, *Formas de desmesura* recupera las estructuras y las articulaciones tanto como las –a menudo pequeñas– diferencias procedimentales y conceptuales en que se apoyan las preguntas sobre el medio y las prácticas fotográficas.

La otra pieza de Landesmann en exhibición coincide en una indagación sobre la visualidad y la materialidad tanto en la imagen como en el objeto fotográfico, pero lo hace casi como contracara de ese bloque donde se ve una pared. En *See/through I* (2016), las ideas de opacidad y transparencia se confrontan en una imagen translúcida impresa en liviano soporte. En ella vemos una ventana. Una



*See/through I*, 2016  
 Fotografía impresa inkjet sobre papel poliéster. Copia 1/3 + 1ap  
 90 x 135 cm  
 Colección de la artista



## Francisca López

*Variaciones después del arte povera sobre el archivo Bandi Binder* (tríptico), 2014-2018  
Fotografía directa. Tintas pigmentadas sobre papel de algodón  
32,5 x 27 cm cada una  
Colección de la artista



ventana es un punto de acceso de luz —la necesaria para la acción fotosensible—, y es también la posibilidad de una vista al exterior. En la casi reversibilidad de la pieza, ambas posiciones coexisten y se anulan mutuamente. No hay nada al otro lado. La obra alude al cuadro-ventana albertiano, fundamento conceptual de la representación en perspectiva sobre la que se erigen la cámara oscura y la fotografía.<sup>5</sup> Además, *See/through I* interpela la historia del medio, y la que es, hasta donde se sabe al día de hoy, la primera imagen fotoquímica que haya logrado fijarse: *Point de vue du Gras*, heliografía realizada por Nicéphore Niépce desde la ventana de su casa, en 1826.

La tensión entre la representación y el punto de vista, la visión y su obturación, lo traslúcido y lo opaco, pone en escena las dos dimensiones de toda representación a las que hace referencia Louis Marin: una dimensión transitiva, donde la representación aparece como sustitución de lo ausente, y

una reflexiva, donde toda representación se *presenta* representando algo.<sup>6</sup> Esta conciencia de la representación en tanto tal reaparece en muchas de las obras de la exposición, generando así un efecto de circularidad y autorreferencia. En concreto, la representación fotográfica y la acción del fotógrafo para obtenerla son puestas en escena en las piezas de Francisca López, Julio Grinblatt y Paulo Fast. Si Repetto había construido una rigurosa imagen que reflexiona sobre sí misma<sup>7</sup> en *222 fósforos*, esta reflexión se expande, en las obras de cada uno de ellos, hacia las fotografías y el hacer ajeno. En el extremo del arco de la opacidad, López se detiene en los dorsos y soportes de unas fotografías de Bandi Binder,<sup>8</sup> un fotógrafo figurativo y experimental fallecido, con quien ella estableció un fuerte lazo profesional y afectivo. Sin embargo, a través de *Variaciones después del arte povera sobre el archivo*

<sup>5</sup> En la teoría de León Battista Alberti (*De pictura*, 1436), la perspectiva funciona como una ventana abierta al mundo, y consiste en la representación de la luz procedente de una escena exterior a través de un rectángulo imaginario (equivalente al plano de la pintura). Tal como lo expone Erwin Panofsky en un ensayo pionero, la ventana-perspectiva es un dispositivo que modela tanto al espacio proyectado como al observador, en la medida en que su experiencia visual se orienta por reglas matemáticas determinadas. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* [1924], Barcelona, Tusquets, 1973.

<sup>6</sup> Además, al exhibir su propia presencia como imagen, constituye a quien mira como sujeto mirando. Louis Marin, *Le portrait du roi*, París, Les Éditions de Minuit, 1981, pp. 9-10.

<sup>7</sup> En su libro *Teoría de la imagen*, Mitchell dedica un capítulo a las metaimágenes, donde analiza un grupo de imágenes de distinto tipo para que “ilustren de qué forma las imágenes reflexionan sobre sí mismas”. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009, p. 42.

<sup>8</sup> El Museo Nacional de Bellas Artes ingresará en breve obras de su autoría a la colección, y agradece la donación a los derechohabientes.

*Bandi Binder*, no conoceremos nada sobre su trabajo. En cambio, sabremos cómo montaba sus fotos: vemos, en un dorso, las cintas adhesivas que perdieron su pegamento y cayeron, y dejaron su huella sobre el cartón, y las manchas de goma con que estaba adherida una foto, y la marca rectangular de otra foto ausente —*foto-grafía* ella misma, en tanto acción pura de la luz que alteró tanto el soporte como la foto que ya no está—. Tras esta recuperación de los materiales degradados afines al *arte povera*, detrás del que se alinea López, aparece también el hacer de carácter instrumental que desarrollan las áreas de conservación y restauración de un museo: el registro preciso de los materiales para un mejor conocimiento y conservación de la obra (paradójicamente ausente aquí). Así, *Variaciones...* es la exhumación de un resto, de aquello que no es parte de la obra, pero que, por haberla contenido, no deja nunca de referir a ella, al punto que no podemos dejar de preguntarnos por estas imágenes ausentes de Binder. Surge la pregunta sobre la parte esencial de la obra: ¿acaso es la imagen —que no vemos ni conocemos—, o es la impronta que dejó? Desde el terreno de la fotografía, sabemos del peso esencial de la impronta. Desde el terreno más amplio del arte, sin dudas es dable hablar de impronta también. Se trata de un homenaje. Pero detrás (o delante) de Binder, está la nueva imagen, el tríptico de López que del desecho y de la fotografía instrumental —ambos carentes de *arte*— produce obra nueva.

Por su parte, en *Patineta* (2000), de la serie *Usos de la fotografía III/Fotos de otros* (1994-presente), Grinblatt intercepta la imagen de un fotógrafo desconocido. En la calle, en una fiesta, está al acecho de ese instante en que se producirá una transición de la realidad a la fotografía, para registrarlo a su vez. Lo atraen las imágenes ajenas y nos las señala como se hace con el dedo índice. En esta serie, Grinblatt expone tanto el acto fotográfico como la práctica social de la fotografía. Turismo, bodas, paseos familiares y *celebrities* al paso son parte del repertorio clásico —*bourdiano*, diríamos— que Grinblatt rastrea en *Fotos de otros*. Fotografía la escena escogida por un fotógrafo en una *mise en abîme* que no se construye siempre igual en términos espaciales: al costado, detrás o casi frente al otro fotógrafo, el punto de vista de Grinblatt varía, y así la escena captada. En lo relativo al tiempo, en cambio, hay una constante: siempre es de noche y la luz es escasa. Con el obturador abierto, Grinblatt anticipa y espera el disparo y el flash ajeno, lo enmarca. Definidos en zonas de nitidez y claridad variables, dos cortes temporales coexisten en la misma imagen. En sus palabras: “incluía la foto y sus alrededores espacio-temporales”.<sup>9</sup>

En cambio, Paulo Fast se distancia del instante en *La luz argentina* (2005-2017). Esta serie se centra sobre los fondos infinitos utilizados en los diarios y las radios para retratar a periodistas, locutores y visitantes, o aquellos de los estudios profesionales sobre los que suelen desfilan los modelos o productos. Pero en la imagen producida por Fast no solo no hay objetos ni personas, sino que se introduce otra variable: la luz natural sustituye a la artificial (que constituye el par inseparable del



## Julio Grinblatt

*Patineta*, 2000

De la serie *Usos de la fotografía III/Fotos de otros*, 1994-presente

Copia en gelatina de plata

107 x 202 cm

Colección Pablo Siquier

<sup>9</sup> Entrevista de la autora con Julio Grinblatt, junio de 2014.

fondo en todo equipo de estudio). Con ello, otorga a la materia del infinito una entidad y textura que excede el rol de fondo neutro que suele dársele. Fast presenta un interrogante sobre los temas de la representación, sobre el interés de cada parte. ¿Qué sucede cuando el fondo es la figura? En particular, *Infinito Radio Nacional* (2017) conserva las huellas de los calzados y los roces de las autoridades y periodistas que posaron allí durante ocho años para el propio Fast, empleado de la radio. Como él, muchos de cuyos indicios indiferenciados se perciben en el fondo infinito fueron despedidos en 2017. Así, la fortuita semejanza formal con un paisaje árido adquiere carácter simbólico.

Fast hace aparecer la pregunta por el objeto despojado de su función, un cuestionamiento de peso al formularse en el contexto de despidos y recesión económica. En un salto y guiño hacia la historia del medio, los integrantes de Provisorio Permanente (Victoriano Alonso, Eduardo Basualdo, Artur Lescher, Hernán Soriano y Pedro Wainer) indagan sobre la fotografía en aquel tiempo en que la burguesía la consolidó como mercancía. Se exhibe parte de *Hermética*, una acción participativa realizada en 2010. Comenzando por una sesión de pose, los asistentes podían ver las diversas etapas del proceso de fabricación de una llave con su propio perfil. Todos los elementos empleados denotaban la rusticidad de una construcción ad hoc. Nada de *Photomaton*. La técnica y la mecánica eran voluntariamente rudimentarias. Primero, cada asistente veía su imagen como reflejo en un espejo; luego como el perfil sobre el papel, y finalmente, como el somero contorno en el metal. Con el proceso, lento, de su producción, se llegaba a una síntesis —de los rasgos/de la esencia de cada quien—. El objeto final era una llave —*clavis*, clave— que lo representaba, a la vez que permitiría abrir algo o ingresar a algún lado. Quisiera recordar el análisis pionero de Gisèle Freund sobre el fisiotrazo (sistema hacia el que *Hermética* remite en parte) como precursor ideológico de la fotografía,<sup>10</sup> y el modo en que relaciona su origen con el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Desde esta lectura, la propuesta de Provisorio Permanente podría sugerir que el perfil trazado con la colaboración de la fotografía y el acceso a la propiedad privada son, ambos, símbolos de las prerrogativas y del programa burgués. El hecho de que las llaves estén, a su vez, bajo llave alude al acceso vedado a quienes no están representados o autorizados, así como al valor del objeto en una economía de mercado —artístico—.

También a través de la recuperación de una técnica antigua y en una acción participativa, Repetto pone en escena, junto con los largos tiempos de exposición, su propia resistencia física. *Playa* se llevó adelante en la ciudad mediterránea de Curitiba, Brasil, en 2013. La acción consistió en la realización de una heliografía mientras dos personas sostenían una hamaca. En un extremo, Repetto estaba de

<sup>10</sup> El fisiotrazista comenzaba trazando un perfil (no fotográfico, sino empleando la luz de una vela que proyectaba la sombra sobre una tela) y, luego, con la ayuda de un pantógrafo, transfería esa imagen a una chapa o matriz, a partir de la que podían obtenerse múltiples impresiones idénticas. Mediante esa técnica, la burguesía naciente pudo acceder por primera vez a su imagen a bajo costo, y con una forma que permitía su reproducción.



## Paulo Fast

*Infinito Radio Nacional*, 2017  
De la serie *La luz argentina*, 2005-2017  
Toma directa, impresión giclée  
40 x 50 cm  
Colección del artista



## Provisorio Permanente

*Ellos*  
De la instalación  
*Hermética*, 2010  
Fotografía, toma directa  
sobre gelatina de plata  
127 x 156 cm  
Colección de los artistas



*Combinaciones*  
De la instalación  
*Hermética*, 2010  
Llaves talladas en marco  
de madera  
47 x 65 x 5 cm  
Colección de los artistas



pie, delante de una cantidad de pliegos de papel heliográfico dispuestos sobre una pared. Al otro lado, los asistentes a la inauguración podían turnarse para sostener el otro extremo de la hamaca el tiempo que desearan. Un reflector frente a cada uno generaba la proyección de sombras sobre el soporte fotosensible. Dada la escasa sensibilidad del papel heliográfico, fueron necesarias cerca de dos horas y media de exposición, tiempo durante el cual Repetto mantuvo la postura y unas quince personas desfilaron frente a él. Ajenos a toda inmediatez, a toda proliferación acelerada de nuestra época, los livianos pliegos de papel —relativamente inestable a la luz, calor o humedad— retienen la huella de un proceso lento. Los contornos son poco nítidos, de acuerdo con los leves movimientos de Repetto y sus eventuales compañeros. En ese lado, las variaciones son mucho mayores según la altura y anchura de los voluntarios, y la imagen llega a recordar iconográficamente los retratos sobreimpresos de Francis Galton en busca de un estándar físico. La dimensión poética es bien distinta, por supuesto. La producción de esta imagen es muy simple en cuanto a requerimientos materiales y técnicos: dos *spots* y corriente eléctrica (para no pasar ocho horas o varios días —no está establecido cuánto fue— como Niépce), y papel heliográfico de tamaño manipulable; esto determinó que, para lograr la escala 1:1, hiciera falta componer un mosaico de varias hojas. Si la *selfie* actual impone una imagen inmediata y de autocelebración —y un descanso sobre una hamaca podría reflejar el instante paradisiaco que quisiéramos que todos vean—, en *Playa* la hamaca reposa ociosa, mientras la autorrepresentación que impulsa Repetto requiere no solo tiempo, sino también esfuerzo.

En este recorrido experimental, otra de las primeras formas de la fotografía sin empleo de cámara, el fotograma, no podía estar ausente. Tanto Repetto —222 fósforos— como Ostera lo emplearon en varias oportunidades. Pero si Repetto lo hizo de la manera tradicional, colocando los objetos en contacto directo con una superficie fotosensible, Ostera trastocó este principio esencial en *La espera* (1995). Dispuso en la ampliadora papeles que aceitó previamente, para hacerlos más traslúcidos, con lo que generó un procedimiento híbrido entre fotograma y fotografía,<sup>11</sup> basado en un negativo alternativo —creado sin el uso de la cámara—, y en el que el componente óptico es provisto por la ampliadora. El número del turno ampliado queda fuera del alcance de nuestra mano, como el tiempo mismo; es un objeto cotidiano e insignificante llevado a la escala del poder que tiene: el de ordenarnos y regular nuestro tiempo. Es también el tiempo en que no hay nada que hacer, un tiempo muerto, detenido (una

<sup>11</sup> No es el lugar para desarrollar, pero sí para señalar, un debate sobre las semejanzas y diferencias entre fotograma y fotografía. En su ya clásico ensayo "Notas sobre el índice. Parte I", el fotograma fue el instrumento que Krauss empleó para dar cuenta de lo que ocurre en toda fotografía y desarrollar la noción de *index*, que la conduciría a ver desde una nueva perspectiva el arte norteamericano de la década de 1970. Definía: "la copia por contacto o fotograma no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en toda fotografía". Rosalind Krauss, "Notes on the index. Seventies Art in America", *October* 3, 1977, pp. 68-81. Esta definición fue discutida por Jean-Marie Schaeffer, quien precisa que un fotograma es la impronta luminosa directa (no reflejada), diferenciada por los efectos de pantalla obtenidos a partir de objetos ubicados entre la fuente de luz y la superficie sensible. Es decir, la diferencia radica en si los objetos son atravesados por la luz o la reflejan. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, París, Du Seuil, 1987, p. 59.

## Gerardo Repetto

*Playa*, 2013 (reedición 2014)  
 Heliografía por proyección directa, 40 papeles heliográficos  
 Dimensiones variables  
 Colección del artista



## Andrea Osters

Sin título  
De la serie *La espera*, 1995  
Objeto proyectado  
Plata en gelatina  
63 x 53 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Sin título (*Bombita*)  
De la serie *Capturas de pantalla*, 2015-2016  
Impresión de contacto a partir de la pantalla  
de un teléfono móvil. Plata en gelatina  
25 x 25 cm  
Colección de la artista

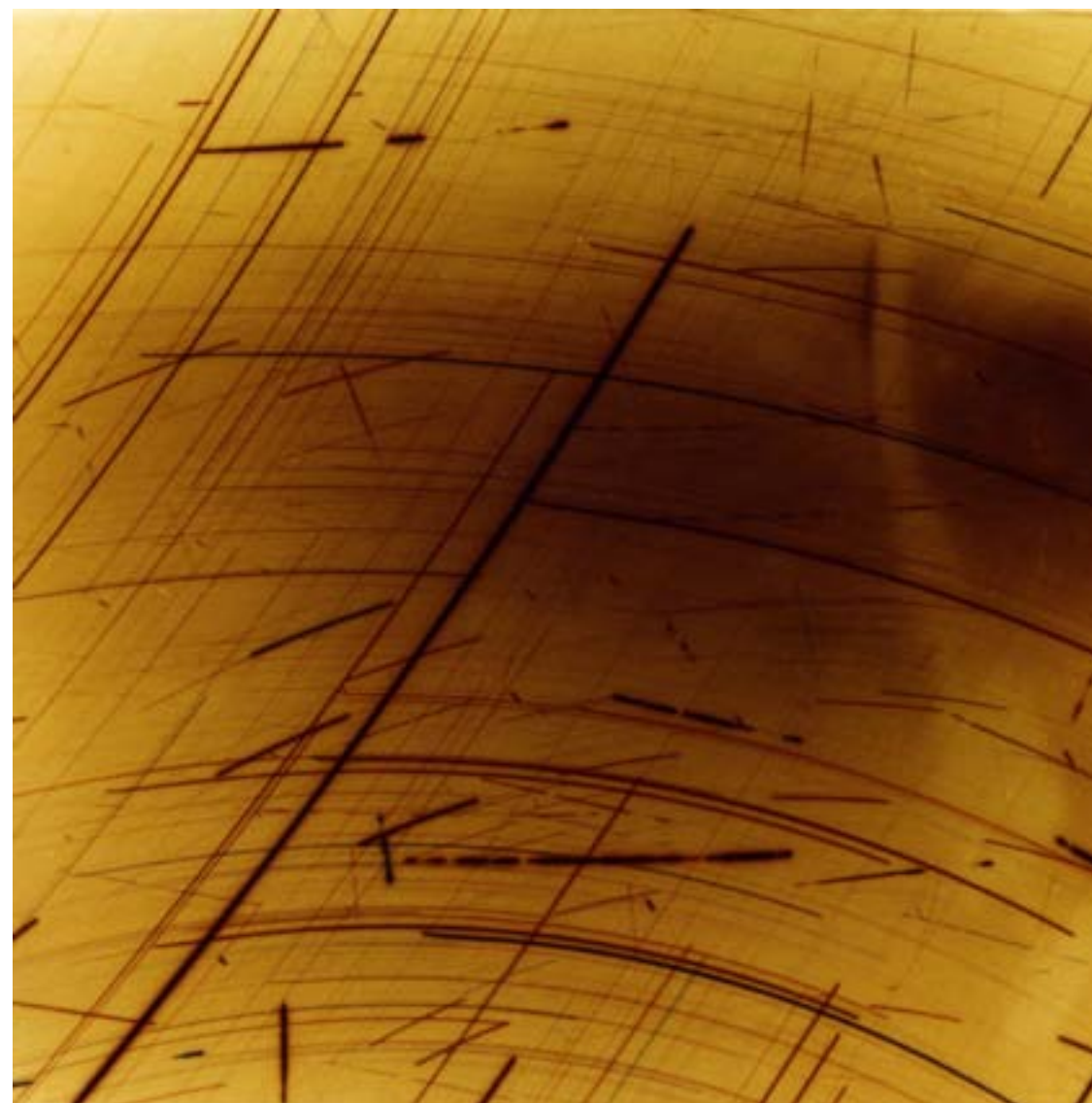


forma de pensar la fotografía). Su serie *Capturas de pantalla* (2015-2016), por otra parte, contempla tanto la historia de la imagen fotográfica como los nuevos modos que surgen en la era digital. Ostersaca las fotos que originan esta serie más o menos como lo hacemos todos: sin mucha premeditación y en la medida en que la escena se presenta —aunque ella elude los cumpleaños, las *selfies* y otros clichés de nuestra vida y sociabilidad contemporáneas—. Avanza luego por sobre los usos ortodoxos del celular/cámara, que emplea como emisor de la luz necesaria para imprimir la imagen de la pantalla sobre papel fotosensible. Así, la luz, origen de la imagen, vuelve a ser, como en la época predigital, origen de la copia.<sup>12</sup> Ostersaca desarticula el sistema técnico al que pertenece el *smartphone* (información numérica-procesador-impresora) y desanda camino hacia la era analógica. Más allá de toda reflexión especulativa sobre la distancia temporal entre ambos sistemas, el tiempo aparece bajo la forma expresa de su medida: sobre la foto seleccionada como fondo de pantalla se inscriben la fecha y la hora exactas en que el teléfono se encendió (además del nombre de la empresa de telefonía, la cantidad de batería restante y otras informaciones semejantes). En una época de sobreproducción de imágenes, el gesto significativo no es sacar fotos, sino seleccionirlas y darles materialidad y durabilidad. De este modo, resulta representativo que, a diferencia de algunas cámaras de película que imprimían la hora de la toma sobre las copias, el tiempo que importa, *ahora*, sea el de la impresión.

¿Y cuánto tiempo le toma a la luz del pasado llegar a nosotros y dejar su huella? En la serie *Estado de tiempo* (2003-presente), Pablo Ziccarello trabajó con exposiciones muy largas apuntando al cielo nocturno en la zona de los Valles Calchaquíes, Tucumán. La obra que se expone aquí, de un cielo de invierno de 2010, está realizada a partir de una película color diapositiva, revelada como transparencia pero copiada como si fuera un negativo. Este tratamiento no solo invierte luz y oscuridad, sino que modifica los colores, aunque sin extrapolarlos exactamente en sus opuestos complementarios.<sup>13</sup> Además, Ziccarello expuso varias veces la película en tomas de larga duración, cambiando el sentido de la cámara y su punto de vista. No podríamos reconocer un cielo estrellado en esa imagen. El color ocre es inverosímil y de la luz quedaron líneas negras. Solo sabiendo cuál es el referente podemos comprender las líneas entrecortadas y concéntricas provocadas por el movimiento de la Tierra durante la exposición de horas. La fotografía hace visible lo que no veríamos a simple vista: con estas líneas concéntricas, *Estado de tiempo* nos lleva a repensar la dimensión temporal de la fotografía y del universo. Después de todo mirar las estrellas o una foto es siempre mirar el/hacia el pasado. Y será quizás lo que más nos retenga, a juzgar porque, de todas las obras y series expuestas, las dos que continúan, *in progress*, son esta y *Cielito lindo* de Grinblatt...

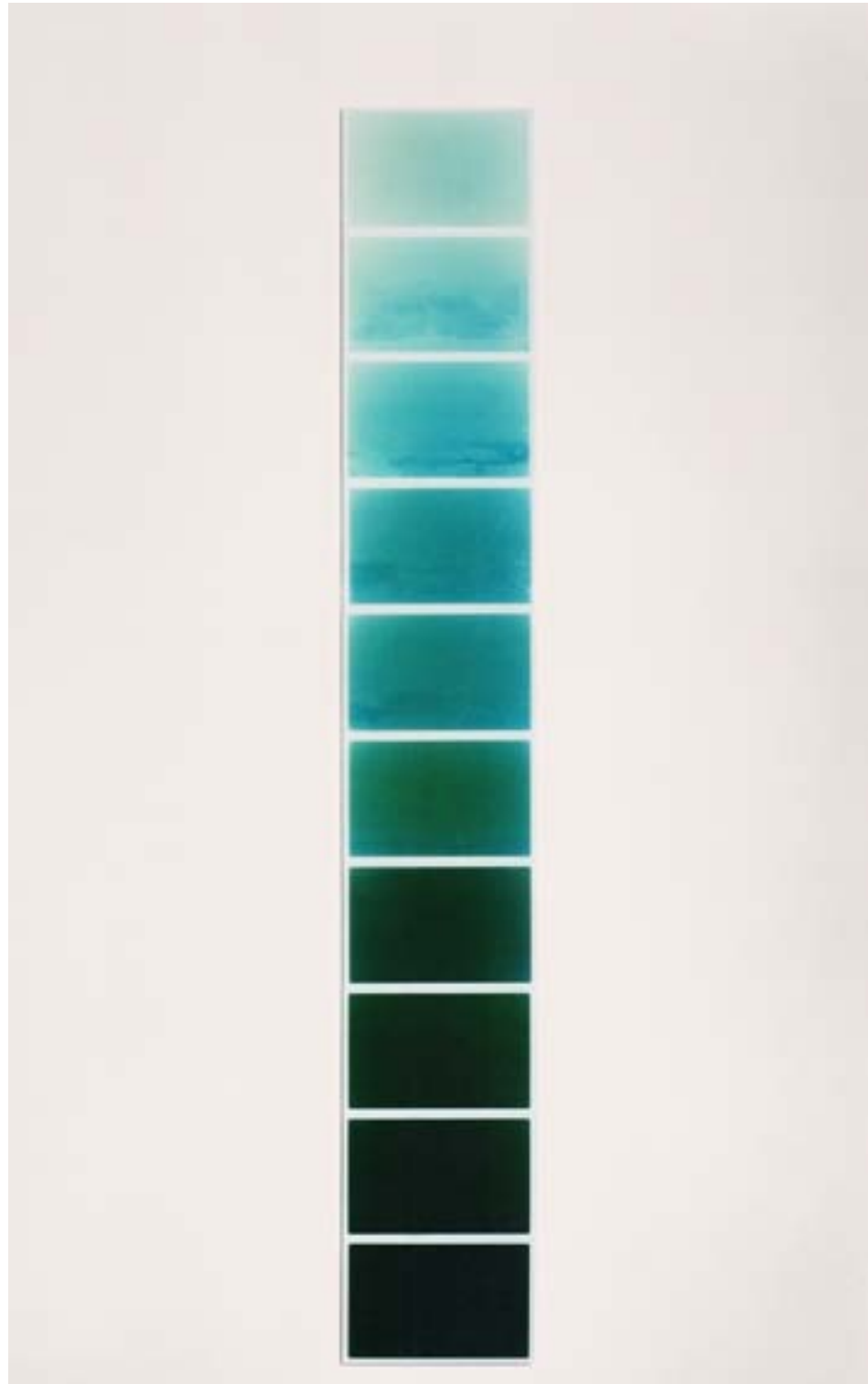
<sup>12</sup> Recordemos que una impresión fotográfica es la fijación de la luz de dos pasados distintos, el de la toma y el de la copia, y que el *smartphone* difiere ese segundo tiempo en favor de otros múltiples, los de la luz siempre actual que permite la visualización.

<sup>13</sup> Esto se debe a la acción de un filtro naranja existente en la película negativa y no en las diapositivas.



## Pablo Ziccarello

*Estado de tiempo (reversible)*, 2010  
De la serie *Estado de tiempo*, 2003-presente  
Fotografía analógica color, película E6, copia C41  
100 x 100 cm  
Colección Víctor Bevil



Por cierto, y ya fue más que puesto de manifiesto a través de las obras presentadas, la fotografía poco tiene que ver, *necesariamente*, con la representación fiel de la realidad visible. Mientras Ziccarello experimenta con la transfiguración del cielo, en *Pantone* (2004-2008), Erica Bohm realiza una serie de imágenes con un grado de invisibilidad creciente. Sus motivos son vistas o paisajes que captura sobreexponiendo la película color, de modo que el contraste desaparece casi al punto de hacer invisibles las formas. Estas imágenes indefinidas en sus contornos, y con un único tono, generan una atmósfera de irrealidad: no tenemos certeza de lo que vemos, como si nos moviéramos por un espacio extraño y ajeno, o por un sueño o recuerdo propio... Luego, en esta pieza (*Sin título*, 2005), el proceso de copiado termina por hacer que algunas de las imágenes no conserven ninguna huella visible del referente, y así la fotografía se transforma en un puro plano de color. Luz y tiempo juegan juntos para ser destructores del referente. El instrumento creado y valorado en sus inicios por su capacidad mimética, mensurado entonces críticamente en relación con el dibujo —recordemos que la posibilidad del color no existió hasta los primeros años del siglo XX—, no deja, en manos de Bohm, rastros de los contornos. *Pantone* es exceso. Y este exceso no genera negro —como la falta en Ostera con sus vistas nocturnas— sino color; pintura, al fin.

Interesa pensar este lazo de *Pantone* —y de *Cielito lindo* también— con la pintura a la luz de un linaje de las imágenes tal como lo propone Joan Fontcuberta. Según él, la fotografía “aparece como un accidente histórico, una anomalía, un paréntesis en lo que cabía esperar de una genealogía previsible de las imágenes”.<sup>14</sup> Su argumento es que la fotografía analógica se inscribe, en tanto la digital se escribe, lo cual vincula a esta última no solo con la escritura, sino también con la pintura. Desde el interior de la construcción y de las unidades mínimas que componen la imagen digital por ser escrita —el píxel—, tanto Francisco Medail como Néstor Crovetto exploran la posibilidad de un valor estético y expresivo. En su serie *Implosión* (2011), Medail recupera de internet fotografías de edificios o arquitecturas en el momento de su destrucción y amplía la imagen hasta hacer visibles sus unidades estructurales. La impresión no solo separa la imagen de su origen digital y de circulación

<sup>14</sup> Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 62.

## Erica Bohm

Sin título, 2007  
De la serie *Pantone*, 2004-2008  
Instalación de 10 fotografías analógicas color montadas en plexiglás  
195 x 29,5 cm  
Colección de la artista





en la red, desde donde no es frecuente que tomen forma impresa, sino que la retira de un caudal indiferenciado para instalarla en el espacio legitimado/r del museo. A ese primer movimiento que apuesta a una lectura en clave estética de la —ahora— obra, se suma el tamaño de la impresión, que conlleva la aparición de estos pequeños cuadrados o ensambles de cuadrados que la conforman. La calidad de la imagen en tanto representación y la visibilización de su estructura —la imagen en tanto presentación de sí misma— son interdependientes: la degradación de la primera juega en favor de la segunda. Y como en las variaciones de escala de las copias de cómics de Roy Lichtenstein o en el puntillismo de Georges Seurat, las unidades mínimas que componen la imagen conciernen a la posibilidad de replicación. Ahora bien, si hay una diferencia a nivel de la construcción de la imagen según sea analógica o digital, a nivel estético la propuesta de Medail busca equiparar el píxel con el grano de la película fotográfica. En su trabajo apropiacionista aparece un guiño a la fotografía callejera, a un Robert Frank o un Gary Winogrand, quienes exploraron la textura de la película como recurso para un nuevo lenguaje fotográfico.

La intervención de Medail se realiza sobre imágenes tomadas del flujo de la web, *imágenes errantes*, de *procedencia* irrelevante, en términos de Susan Buck Morss,<sup>15</sup> y no toca en modo alguno su origen. En cambio, ese es el punto donde se sitúa Néstor Crovetto en su serie *Crudo* (2015-2017). En la inmensa mayoría de las cámaras digitales, el sensor —donde cada píxel recibe y reacciona a la luz— está recubierto de un mosaico de filtros que separan la luz en tres componentes: rojo, verde y azul (RGB, en sus iniciales en inglés). El RAW contiene la información cruda que posteriormente se procesa (con menor o mayor control por parte del fotógrafo, según las cámaras y sus propias habilidades y conocimientos de las herramientas de edición). Mediante un programa específico, Crovetto captura esos datos registrados antes de que sean procesados y convertidos a los formatos comunes de visualización.

Resulta interesante abordar estos trabajos a la luz de los argumentos esgrimidos por Vilém Flusser en 1983. El escritor considera la fotografía como el primero de todos los objetos posindustriales y afirma que el aparato fotográfico opera según un programa —y en función de otros metaprogramas— que apuntan a “programar la sociedad para un comportamiento que favorezca el mejoramiento progresivo de los aparatos”.<sup>16</sup> Sostiene también que el valor de la fotografía no reside en el objeto, sino en la información fijada sobre la superficie, y señala una diferencia esencial en los programas de la fotografía argéntica y la digital: mientras el aparato fotográfico está programado para la *emisión* de informaciones, generando “discursos”, la fotografía digital prevé el “diálogo”, es decir, la interacción y

<sup>15</sup> Susan Buck Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, en J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 145-159.

<sup>16</sup> Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2014, p. 50.

## Francisco Medail

*Implosión # 02*, 2011

Fotografía manipulada digitalmente. Impresión inkjet

100 x 100 cm

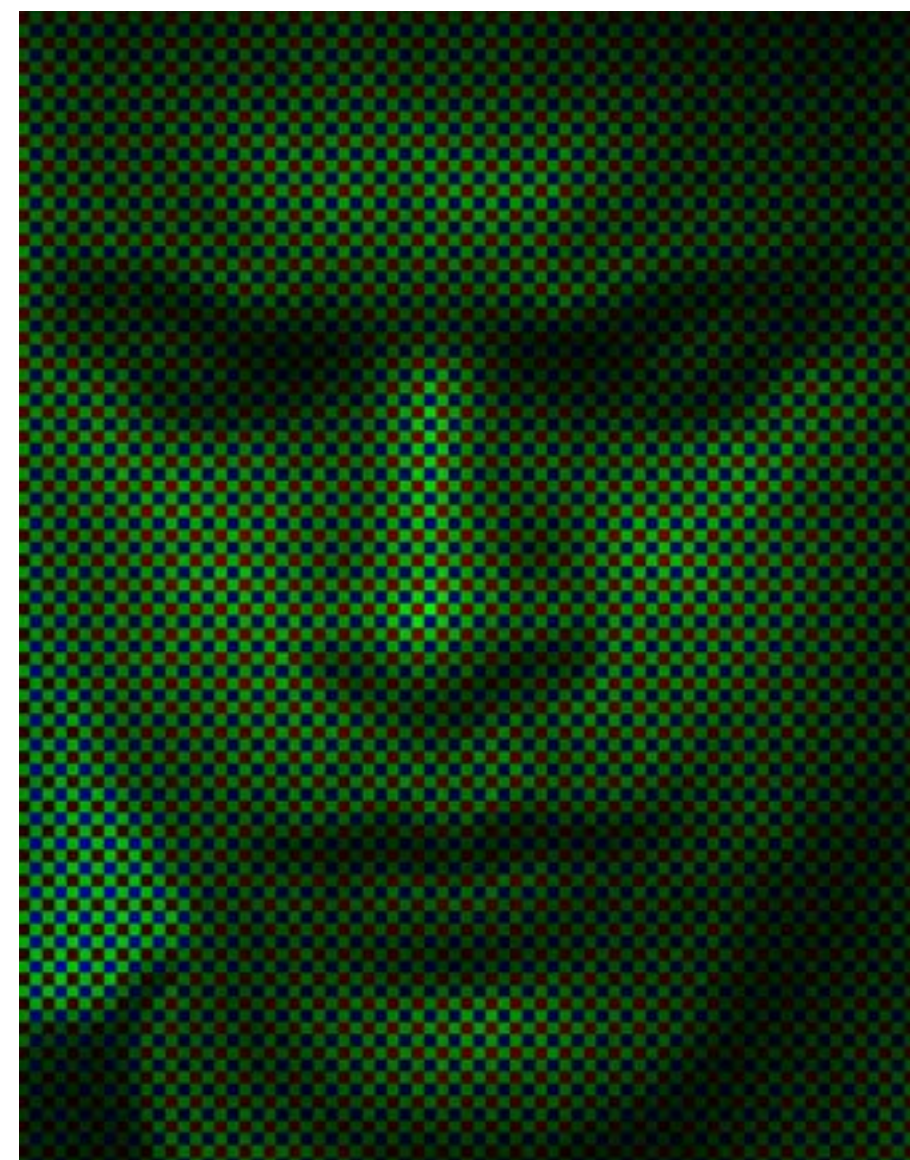
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

producción de una nueva información. Y en efecto, de la interrupción del proceso de la cámara a partir de la retención del RAW derivan, para Crovetto, dos cuestiones. Por un lado, la posibilidad de esquivar las determinaciones establecidas por cada fabricante y tomar en sus manos el control de la construcción de la imagen, esto es, escapar —aunque sea parcialmente— del programa. Por otro lado, implica la posibilidad de hallar en el mismo RAW no solo una latencia, sino una estética. Néstor Crovetto la busca en fotografías que él mismo toma —necesariamente, pues precisa el RAW— y de las que disecciona pequeños fragmentos que amplía 1/400 aproximadamente, recortando algunos rostros de entre las multitudes. El rostro humano fue objeto privilegiado de la fotografía desde sus orígenes, y fuerte motor para su desarrollo además, por lo que hace sentido anclar allí un cruce con la inmaterialidad digital, a la vez que la impresión y su tamaño contravienen la desmaterialización propia de la imagen binaria. En este recurso de acercamiento a la imagen, resuenan *Blow Up* y “Las babas del diablo” de Cortázar (relato que dio origen al film de Antonioni), pero también, sin duda, las operaciones características de nuestra sociedad de vigilancia (y aquí percibimos cabalmente el valor posindustrial de la información): las cámaras escrutan y reconocen rasgos faciales, nos cuidan y protegen —ambos verbos entre comillas— a cambio de la pérdida de libertad y privacidad, y el *street view* nos encuentra andando por las calles.<sup>17</sup> A la vez, una gran parte de la población mundial puede hoy día producir imágenes digitales que, a la vez, podrá escudriñar a fondo en busca de escenas incidentales, o subir a la web. Pero, además, deriva de estos y otros trabajos de la muestra una cuestión más amplia sobre el control social desde la imagen: la del mundo mismo como imagen, esto es, el modo en que nuestra cultura actual tiende a representar o visualizar la existencia.<sup>18</sup>

En este sentido de la representación surge, si regresamos al terreno más puramente fotográfico, una situación paradójica: en la realización de una fotografía digital, la instancia más directa (menos mediada) en relación con la realidad visible —el RAW— no es visible (recordemos que, para llegar a la visibilidad y a la figuración, previas a la interpolación de datos, Crovetto debe interpretar los datos provistos por el sensor y otorgarle valores de luminancia y crominancia). En la fotografía analógica, lo que más se aproxima a este estadio es la imagen latente: esta se convertirá en visible mediante la acción química del revelado, así como el RAW lo hará con la intervención del programa de la cámara u ordenador. En términos de visibilidad, algo semejante ocurre al momento de la toma con una cámara réflex: en ese instante preciso no puede verse la imagen por el visor. Se deja de ver en favor de la representación...

<sup>17</sup> Siguiendo a Flusser, preconiza Déotte: “Son las obras de arte las que emancipan a los aparatos que, si no, devendrían dispositivos”. Jean Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 111. Para Déotte, mientras el aparato no tiene el imperativo de comunicar, y es un aparecer de la sensibilidad y la cultura que rehúye la economía, la programación y la coerción sobre los cuerpos, al dispositivo le conciernen las relaciones entre poder y saber.

<sup>18</sup> Cfr. Nicholas Mirzoeff, “What is Visual Culture”, en Nicholas Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.



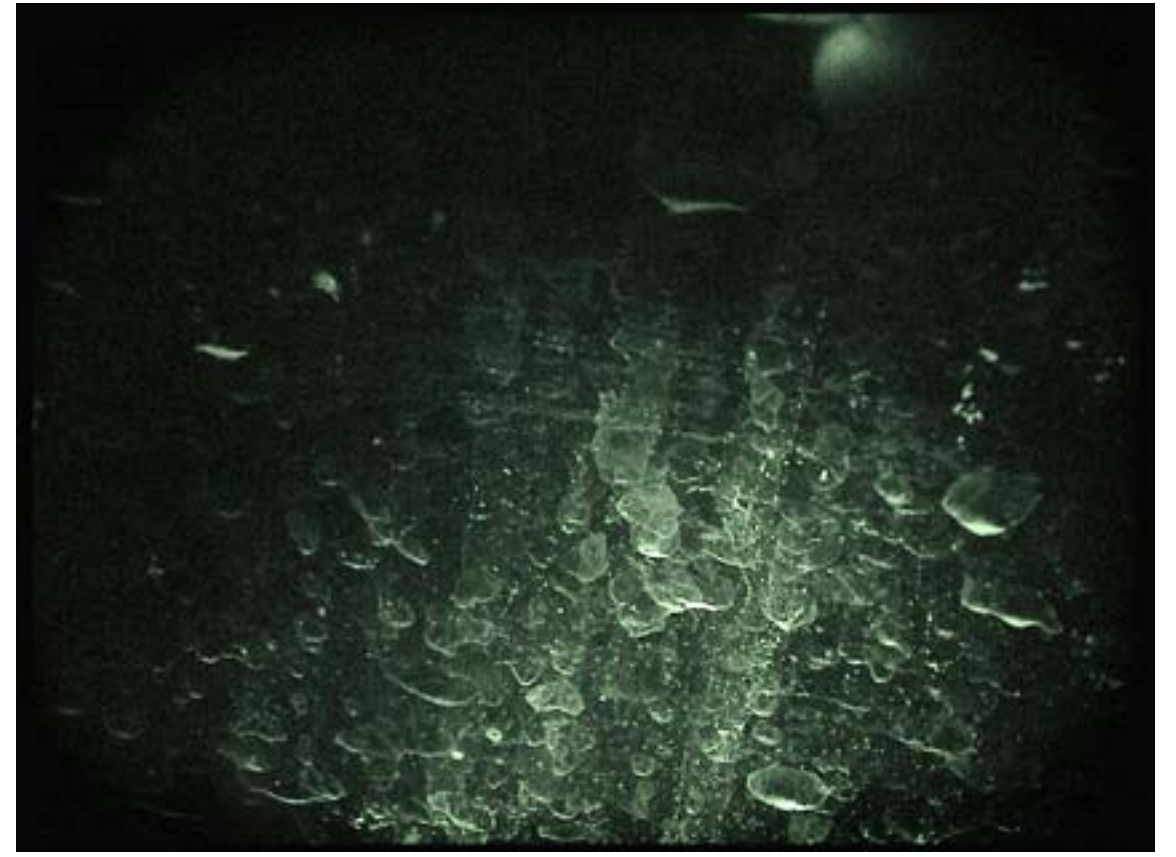
## Néstor Crovetto

*Persona\_2\_1-03*, 2016

Captura digital de sensor CMOS Bayer-impresión tinta de pigmentos

130 x 100 cm

Colección del artista



Gabriel Valansi

*Night shot # 5*, 2001  
Fotografía infrarroja  
14 x 19 cm  
Colección del artista

*Night shot # 8*, 2001  
Fotografía infrarroja  
14 x 19 cm  
Colección del artista

Hacer visible lo invisible, como el espectro infrarrojo o el interior de la materia, fue el anhelo tras el que fueron muchos de los desarrollos posfotográficos. En *Night shots* (2001), Gabriel Valansi explora la fotografía infrarroja, instrumento a partir del cual generar una representación es, de modo muy concreto, hacer visible. Una cámara militar es la herramienta para registrar, más allá de nuestras posibilidades ópticas, las huellas de los disturbios y de una política de desguace, específicamente lo que quedó de un par de días tan convulsos como históricos de diciembre de 2001, en la ciudad de Buenos Aires. La textura de la imagen es la de las tomas hechas con estas cámaras de primera generación. Hay una dificultad de lectura (nuestra experiencia visual no nos brinda correspondencias para lo que vemos en estas fotos), a la que Valansi añade otra: encuadra fragmentos indiscernibles, fotografía vidrios a través de los cuales aparece algún objeto y también goteos sobre su superficie, para poner a jugar las (im)posibilidades de la visión natural en relación con aquellas de reconocimiento. Así, la técnica escogida es empleada de manera artera porque, en lugar de colaborar fehacientemente en la reconstrucción de un acontecimiento o de su escenario, alimenta la búsqueda de una certeza inalcanzable. En este sentido, las huellas que descubren estas fotos —y las huellas que, en tanto índices, son las fotos— entran con lo simbólico.

Las nociones de *analogon* y mimesis e iconicidad son puestas en tensión en estas imágenes. Ciertamente el cuestionamiento no será menor de este lado del espectro visible, como se ha planteado ya en buen número de las obras expuestas. “La foto es *ante todo índice*. Es solo a *continuación* que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)”, definía Philippe Dubois.<sup>19</sup> Casi como contracara en términos de narratividad y de interés histórico respecto del tipo de evento cuyos restos exhibe Valansi, *Testimonio de un contacto* (2007-2010), de Bruno Dubner, asienta su sentido sobre el doble cariz de la indicialidad: una huella física de un evento y un gesto performativo que apunta a él —aquí, el microacontecimiento de un encuentro entre luz y papel—. Las fotografías color de la serie fueron obtenidas tras sostener películas vírgenes en mano, en una habitación (casi totalmente) a oscuras. Sin cámara, sin objeto referencial para fotografiar, puro registro del contacto de la luz con el papel. Foto de nada, salvo de la luz, es decir, de la posibilidad de la foto. La superficie (el color) no se parece a la oscuridad casi plena que registró y que le dio origen. Lo fáctico es en cierta medida esquivo y deja un umbral de incertidumbre. Al no ver algo reconocible, la pregunta que nos queda es por la luz, por la reacción química, es decir, por la esencia de la fotografía. Una vez más, la anulación o falta de claridad de la imagen es disparadora de los interrogantes.



## Bruno Dubner

Sin título  
De la serie *Testimonio de un contacto*, 2007-2010  
C-Print, 130 x 100 cm  
Colección Juan José Cambre

<sup>19</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 49.



## Bruno Dubner

*El pasaje*, 2009

Pisadas de transeúntes sobre revelador y papel fotográfico

24 x 18 cm

Colección del artista

Como corolario, una imagen donde la huella es llevada al máximo de su expresión en la pisada de una zapatilla marca All Star sobre papel sensible. La acción de Dubner en *El pasaje* (2009) consistió en derramar líquido revelador en la vereda, a la espera de que el azar, a través de un agente externo, ignorante del hecho, consumara la obra. ¿Cuánto de la fotografía es intención? En el seno de las transformaciones artísticas producidas durante la posmodernidad, la fotografía en tanto lenguaje y forma de conocimiento ha generado una serie de cuestionamientos que involucran lo específico de su medio y, además, la posibilidad de pensar en ella en términos de “objeto teórico” trashumante, en un derrotero que ha instalado lo fotográfico como cualidad de otras prácticas artísticas.<sup>20</sup> En el marco de este giro, lo cierto es que la fotografía no parece pronta a sujetarse a una técnica, procedimiento o visualidad determinada; por su parte, la desmesura aparece simultáneamente como método de experimentación y como estética.

<sup>20</sup> Cfr. Dossier “La fotografía y lo fotográfico: cuestionamientos mediales”, en *Caiana*, n.º 7, 2015. Quisiera recuperar un efecto de traducción lingüística señalado por Katia Schneller: el término “lo fotográfico” surge de una intervención en la edición francesa de 1979 del artículo “Notes on the Index I y II”, en la revista *Macula*. El traductor cerró el último párrafo con un término que designaría en adelante la herramienta teórica que Rosalind Krauss construyó a lo largo del texto: “l’art de l’index un terme que l’on pourrait facilement remplacer par un autre: le photographique”. Katia Schneller, (2007), “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d’index”, en *Études photographiques*, n.º 21, pp. 123-143. Disponible en <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>. Fecha de consulta: 10 de julio de 2019.

## Artistas

Erica Bohm p. 28

Néstor Crovetto p. 33

Bruno Dubner pp. 37/38

Paulo Fast p. 19

Julio Grinblatt pp. 10/17

Estefanía Landesmann pp. 12/13

Francisca López p. 14

Francisco Medail p. 30

Andrea Ostera pp. 7/24/25

Provisorio Permanente pp. 20/21

Gerardo Repetto pp. 9/22

Gabriel Valansi pp. 34/35

Pablo Zicarello p. 27

Exposición

*Formas de desmesura*  
3 de septiembre  
al 3 de noviembre  
de 2019  
Muestra producida y  
organizada por el Museo  
Nacional de Bellas Artes

Curadora  
Verónica Tell

Catálogo

Edición  
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos  
Andrés Duprat  
Verónica Tell

Coordinación Editorial  
Ezequiel Grimson

Diseño Gráfico  
Susana Prieto

Corrección de textos  
María Verna

Gestión documental  
Trinidad Massone

Fotografía de sala  
pág. 10  
Matías Iesari

Impresión  
Ofinsumos

Ministro de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología Alejandro Oscar Finocchiaro	Museo Nacional de Bellas Artes	Administración, contabilidad y presupuesto Gustavo Gramis María Biaiñ, Gabriela Raña, Sara Espina	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter, Carolina Jozami, Trinidad Massone	Atención al público Lorena Gorosito Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Diego González, Oscar Ramírez, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Martín Vergara, Carla Veiga, Lorena Ramirez, Camila Malinovsky, Federico Fernández Sanders, Miriam Castillo, Gabriel Rotela, Ramón René Álvarez
Secretario de Gobierno de Cultura Pablo Avelluto	Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Relaciones Institucionales Soledad Obeid	Administrador Gubernamental Daniel Campione	
Secretario de Patrimonio Cultural Marcelo Panozzo	Dirección Artística Mariana Marchesi	Relaciones Públicas Ana Ruvira	Recursos Humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Agustín Martínez	
	Delegación Administrativa y Jurídica Mariano D'Andrea	Comunicación Natalia Bellotto Esteban Benhabib Sebastián Arguello	Capacitación Lucía Buchar	
	Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini Fernando Farina, Ezequiel Grimson	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Bettina Barbieri, Diego Jara, Mariana Lagos	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra	
	Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés, Marcelino Medina, Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho	Diseño gráfico Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe, María Verna	Producción Samira Raed Úrsula Gómez, Facundo Schedan	
	Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Vilma Pérez Casalet, Constanza Di Leo, Antonio Facchini, Carolina Bordón	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagнан, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Candela Gomez, Carlos Vera Flores	Ciclo de Cine Bellas Artes Leonardo D'Espósito	
	Investigación María Florencia Galesio Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Alfonsina Leranoz, Natalia Pineau, Gabriela Naso	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio	Infraestructura Daniel Larrea Augusto Monroy, Matías Román	
	Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Francisco Amatriain, Fabián Belmonte, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Franco Pullol, Leonardo Teruggi, Germán Sandoval	Asesoría museológica Gustavo Vázquez Ocampo	Sistemas Pablo Grassigna, Walter D. Pirola	
		Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Eugenia Bignone, Mónica Gali	Intendencia Julio Martín Herrera Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra, Walter Olmedo, Luciano Herrera	
			Supervisión de salas Omar Guateck, Karina Mansilla Rita Díaz	
			Asistentes de sala Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Santa Vargas, Carlos Cortez	



Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva  
Presidente Honoraria  
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente  
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1.o  
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2.o  
Eduardo José Escasany

Secretaria  
María Irene Herrero

Secretaria de Relaciones  
Institucionales e Internacionales  
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria  
Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero  
Ángel Schindel

Protesorera  
Sofía Weil de Speroni

Vocales  
Susana María T. de Bary Pereda  
Adriana Batan de Rocca  
Juan Ernesto Cambiaso  
Claudia Caraballo de Quentín  
Magdalena Grüneisen  
María Inés Justo  
Nuria Kehayoglu  
Eduardo Mallea  
Carlos José Miguens  
Santiago María Juan Antonio  
Nicholson  
Cecilia Remiro Valcárcel  
Alfredo Pablo Roemmers  
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de Cuentas  
Valeria Bueno  
Fabián Pablo Graña  
Jorge Daniel Ortiz

Equipo

Directora Ejecutiva  
Fiona Christophersen White

Educación  
Directora de la Carrera Corta  
de Historia del Arte y Cursos  
Susana Smulevici

Coordinador Operativo  
de Educación y Extensión Cultural  
Mariano Gilmore

Literatura  
Mariana Sandez

Niños  
Sol Abango

Auditorio  
Daniel Caccia  
Juan José Peralta

Socios  
Elena Bruchez  
Marlene Binder Meli

Comunicación  
Coordinación Institucional y Digital  
Ailin Staicos y Rubén Mira  
para Fantasy Comunicación

Prensa  
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital  
Pablo H. Barbieri

Administración  
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.  
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores  
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes

Federico Nicolás Braum,  
Mora María Colombo,  
Laura Mastromarino, Michelle  
Vallejos

Tienda

Marcelo Arzamendia, Clara María  
España, Gustavo Merino, Belén  
Schenfeld

Mantenimiento

Ramón Álvarez, Héctor Monzón,  
Oscar Rindel

Tell, Verónica

Formas de desmesura / Verónica Tell ; Andrés Duprat. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

48 p. ; 26 x 20 cm.

ISBN 978-950-9864-17-7

1. Arte Fotográfico. 2. Muestra Fotográfica. 3. Fotografía Artística. I. Duprat, Andrés. II. Título.  
CDD 779