

Coleccionismo y fotografía

Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno

Natalia Giglietti

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 85-93, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

# COLECCIONISMO Y FOTOGRAFÍA

## UNA MIRADA AL ACERVO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO

### ART COLLECTING AND PHOTOGRAPHY A LOOK AT THE ARCHIVE OF THE MAM

**Natalia Giglietti**

[nataliagiglietti@gmail.com](mailto:nataliagiglietti@gmail.com)

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de  
La Plata | Argentina

Recibido: 13/04/2015 | Aceptado: 28/07/2015

#### RESUMEN

*Vida argentina en fotos* (1981), *Arte fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) y *Colección del MAMBA II* (2004) son tres exposiciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) que, desde diferentes aristas y puntos partida, formaron parte de la proyección pública del acervo, de la escritura de una historia de la fotografía en la Argentina y de la constitución de una de las colecciones más importantes para el estudio y para la visibilidad de las imágenes fotográficas en el ámbito local.

A partir de estas coordenadas, el artículo aporta una mirada posible sobre la colección fotográfica del MAM, lo que supone considerar a las prácticas curatoriales en relación directa con el coleccionismo, en particular, por desplegar en la esfera pública las decisiones y las motivaciones que condujeron a la constitución de un acervo, la difusión de las obras y las tramas de legitimidad al interior del campo artístico.

#### PALABRAS CLAVE

Fotografía, coleccionismo, curaduría

#### ABSTRACT

*Vida argentina en fotos* (1981), *Arte fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) and *Colección del MAMBA II* (2004) are three exhibitions of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) [Museum of Modern Art of Buenos Aires] which, from different artists and starting points, were part of the public projection of the archive, of the narration of a history of the photography in Argentina and of the constitution of one of the most important collections to the study and visibility of the photographic images in the local sphere.

From these coordinates, this article aims to contribute to a possible view on the photographic collection of the MAM, which means taking the curatorial practices directly related to the art collecting into account, especially to show in the public sphere the decisions and motivations that led to the constitution of an archive, the spreading of the pieces of work and the legitimacy to the interior of the artistic sphere.

#### KEY WORDS

Photography, art collecting, curatorship



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La exposición *Vida Argentina en fotos* (1981) nos permite establecer un punto de partida en la conformación del acervo del Museo de Arte Moderno (MAM). Guillermo Whitelow estaba a cargo de la dirección del museo y un artista fotógrafo, Sameer Makarius, era el encargado de escribir el texto del catálogo. El MAM, explicaba Whitelow en la introducción del catálogo, «ha presentado exposiciones fotográficas desde 1961. La que ahora se exhibe [...] refleja aspectos de la vida argentina» (Whitelow, 1981). Desde esta mirada, podemos percibir la concepción sobre la fotografía que tenía el director, como esa máquina que refleja lo real. Esta definición acerca de la característica del dispositivo se emparenta con los postulados de Gisèle Freund (1983), quien también consideraba a la fotografía como la representación exacta de la realidad. Según la perspectiva de la autora, la fidelidad del registro fotográfico es lo que le otorgaba su condición de documento. De esta pequeña analogía podemos interpretar que ambos autores concebían la fotografía como tributaria de las problemáticas sociales. Freund subrayaba esta posición claramente al describir las novedades de la técnica: «Su poder de reproducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica– le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social» (Freund, 1983: 8). En su texto curatorial, Makarius describía una historia de la fotografía en la Argentina que, en sus inicios, se emparentaba con la historia de las artes visuales, sobre todo en función de su lento proceso de institucionalización, iniciado en 1880. Es interesante remarcar aquí un estudio reciente de Valeria González (2011) que, desde otra perspectiva, propone repensar la divergencia entre la pintura y la fotografía a fines del siglo XIX. Según señala la investigadora, los diferentes recorridos se ubican, sobre todo, en la función social que adquirió la fotografía, mientras que la pintura se vinculaba cada vez más con la narrativa moderna (González, 2011).

Con respecto a la institucionalización, podemos señalar dos aspectos: la institucionalización de la fotografía en el campo artístico y su inserción en las políticas estatales. En el primero, Makarius advertía un lento proceso en cuanto a la valoración de la fotografía como arte y, por ende, su tardía incorporación en el circuito artístico. En cuanto al segundo, si bien es cierto que no hubo una política oficial de demanda en las primeras décadas de la fotografía, el análisis de los espacios de circulación y de difusión resultan sumamente relevantes para poner en litigio la afirmación de Makarius, entre ellos, la creación en 1889 de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA), la participación recurrente en las exposiciones nacionales e industriales de fin de siglo y la profesionalización de una casa de fotografías altamente reconocida: la Galería Witcomb. Asimismo, Verónica Tell plantea esta cuestión cuando, por ejemplo, examina el lugar que ocupaba la SFAA a fines de siglo:

El análisis de la SFAA, al margen de los intereses comerciales que involucraban a los profesionales, ha puesto de manera particularmente clara los recortes y la selección efectuados en vistas a construir la imagen más atractiva del proyecto modernizador. Su fuerza institucional y su vinculación con las esferas del poder político-económico colaboraron en la difusión de estas imágenes en el país y en el exterior (Tell, 2008: 273).

Como se percibe, la atención sobre estas esferas político-sociales de la fotografía permite dilucidar un entramado un tanto más complejo sobre dos procesos que, intermitentemente, se cruzan y se distancian: el de la fotografía y el de la pintura.<sup>1</sup>

Con referencia al origen de la fotografía en la Argentina, Makarius argumentaba que se localizaba en la aparición de los primeros anuncios que ofertaban servicios fotográficos alrededor de 1843. Resulta sorprendente que, para el autor, la aparición de una aproximación profesional sobre este nuevo medio se encontraba en las primeras exposiciones a mediados del siglo XX. Cabe notar que una de las exhibiciones mencionadas es la de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos realizada por Julio F. Riobó en Chascomús (1942), y otra de rango más institucional en la Galería Witcomb (1944). Sin embargo, podríamos mencionar otras exposiciones mucho más lejanas que enmarcaron la actividad fotográfica en un contexto profesional, por ejemplo, la serie de muestras en la Casa Witcomb, a fines del siglo XIX (Artundo, 2000).

Finalmente, el escrito de Makarius continuaba enunciando los desarrollos técnicos junto con una descripción temática de las obras para vincular las imágenes en relación con los eventos, con los personajes o con los objetos que, según su mirada, capturaban el espíritu de una Argentina que, a

fin de siglo, tomaba el registro fotográfico como una de las herramientas más idóneas para capturar y para construir la historia.

Más allá de esta postura respecto de la fotografía decimonónica, es destacable la mención a la vanguardia fotográfica, cuestión que le permitió fortalecer, en su rol de curador, uno de los primeros relatos legitimadores acerca de la fotografía moderna en la Argentina e incluir a numerosos fotógrafos en el marco de una de las primeras exposiciones grupales que se presentaba en el Museo de Arte Moderno. Makarius distinguía muy bien la importancia de nombrar y de seleccionar, en el dispositivo de exhibición, aquellos fotógrafos que a partir de este relato empezarían a resonar en el campo artístico. En este sentido, comentaba que una de las motivaciones del grupo *Forum*<sup>2</sup> había sido «tratar con éxito de hacer ingresar en los museos oficiales la fotografía como expresión artística» (Makarius, 1981).

Para reforzar esta intención, Makarius nombraba a un determinado grupo de fotógrafos que comenzaban a experimentar la fotografía moderna. Los *vanguardistas de la fotografía en la Argentina* eran Horacio Coppola, Grete Stern, Anatole Sadermann, Annemarie Heinrich, Juan Di Sandro; en resumen, los fotógrafos que integraban la *Carpeta de los Diez*.<sup>3</sup> Sería posible, quizás, relacionar estas incorporaciones en el relato curatorial con la adquisición de la primera fotografía por parte del museo y las exposiciones previas a la muestra de Makarius. Recordemos que la pieza fechada más antigua es *Transparencia* (1928), de Horacio Coppola [Figura 1]. Como se observa, el ingreso de esta obra indica la intención de conformar un acervo que instalaba en la escena a uno de los pioneros de la fotografía moderna. A esto mismo, se suman las exhibiciones individuales que el MAM realizó,<sup>4</sup> por ejemplo, *El rostro del artista* (1967), en la que Makarius exhibió su colección completa de retratos o la dedicada a Coppola: *Horacio Coppola, cuarenta años de fotografía* (1969).



Figura 1. *Transparencias* (1928), Horacio Coppola. Gelatina de Plata, 40 x 30 cm

De este análisis, se puede interpretar que *Vida Argentina en fotos* constituyó un punto de partida a través del cual se continuó con la promoción de mecanismos que le otorgaron visibilidad institucional a la fotografía moderna. No obstante, el modo en que las imágenes seleccionadas por Makarius –y aprobadas por Whitelaw– materializan la noción de fotografía moderna se presenta bastante ambivalente debido a las vicisitudes tanto en su producción fotográfica como en el posicionamiento

respecto del dispositivo. Por un lado, su obra ligada al informalismo a partir de *Proyectogramas* (1957) era acorde con el interés de valorizar la fotografía más experimental. Por otro lado, consideraba la fotografía como reflejo de las costumbres de una nación y encuadraba parte de su producción en el marco de los géneros canónicos como el retrato, el paisaje y las costumbres. A pesar de todo ello, en este proceso de conformación del coleccionismo fotográfico en la esfera pública el concepto de fotografía moderna resulta ampliado debido a la incorporación de ciertas producciones que, si bien no se ajustan a las características de lo que se definió como la vanguardia en la fotografía y que, quizás, no adscriben en su totalidad a las rupturas propuestas, participaron en un clima donde la fotografía comenzaba a vislumbrar las primeras experiencias y peleaba por ser reconocida en el sistema artístico, y éste comenzaba a incluirla paulatinamente.

#### DOS EXPOSICIONES Y UNA NUEVA GESTIÓN

Casi veinte años después de *Vida Argentina en fotos*, otra exposición, *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999), [Figura 2] impuso un giro contundente en la constitución del patrimonio y en la concepción sobre la imagen fotográfica. Desde su enunciado, podemos entrever un profundo cambio en lo que concierne a la institucionalización de la fotografía en el sistema artístico además, de poner el énfasis en la formalización de una colección fotográfica pública.



**Figura 2.** Tapa del catálogo *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) e imagen de tapa: Grete Stern, *Sueño N°1: Artículos eléctricos para el hogar*, 1950. Fotomontaje en blanco y negro

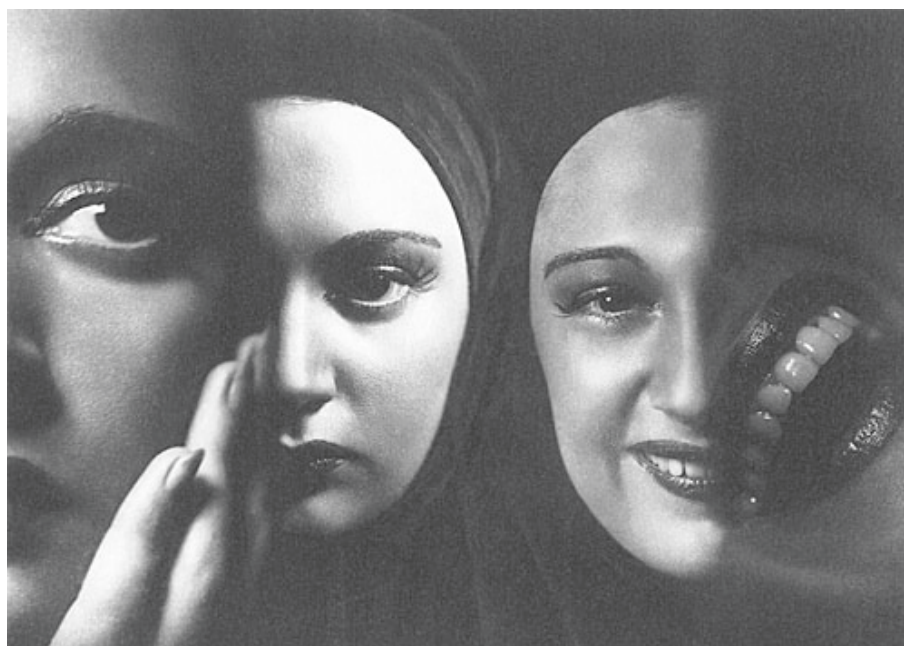
De algún modo, esta exposición se presenta como la nota culminante de un proceso de legitimización de la fotografía en el campo artístico. En efecto, durante la década de los noventa, otras exhibiciones y espacios de circulación requieren ser mencionados. Entre ellos, la creación de la Fotogalería del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (1995) dirigida por Alberto Goldenstein<sup>5</sup> que, en conjunto con el dictado de talleres y sus posteriores exposiciones colectivas,<sup>6</sup> contribuyó a generar nuevas estrategias de visibilidad para aquellas producciones fotográficas que no eran admitidas en los circuitos tradicionales de la fotografía. A su vez, la exposición *Los límites de la fotografía* (1996)<sup>7</sup> resultó una oportunidad propicia en la que André Rouille, Nelly Richard y Laura Buccellato introdujeron algunas nociones acerca de la actividad *posfotográfica* en Latinoamérica. Finalmente, en 1998, Sara Facio se encargó de constituir la colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), casi diez años después de haber creado la fotogalería del Teatro San Martín (1985).<sup>8</sup>

Si volvemos a la muestra *Arte Fotográfico Argentino*, podemos observar que la coordinación estuvo a cargo de dos fotógrafos Marcelo Grosman y Gabriel Valansi, un hecho que se reitera en las dos exhibiciones del MAM analizadas. La exhibición sostuvo el destino público de la colección del museo. Una colección que se presentaba renovada tanto por las incorporaciones de fotografías contemporáneas como por las lecturas que se hacían de las imágenes modernas. Con exacerbado entusiasmo, en la presentación del catálogo, se anunciaba el advenimiento de las nuevas tecnologías y la hibridación de lenguajes. Así lo exponía Laura Buccellato, curadora y directora de la Institución:

La fotografía [...] se ha convertido hoy en el modo de expresión preferido por los artistas, pues les permite traducir mejor la nueva realidad contextual de esta era tecnologizada. Curiosamente, en el intrincado panorama actual se han borrado las diferencias y los límites entre las disciplinas artísticas y cada vez más se estrechan los vínculos, contaminándose unas a otras. La hibridación es el proceso resultante [...]. Estos artistas plasman la visión de un mundo que se despide para dar paso a otro que intuimos está en proceso embrionario: el de la era de las nuevas tecnologías electrónicas, con sus «herramientas visuales». Una era de la digitalización que pone en evidencia un sistema de representación en crisis, que avanza hacia el nuevo mundo del próximo milenio (Buccellato, 1999: 5-6).

Es interesante apuntar que ya no es un acervo fotográfico en continuo acrecentamiento el que presentó la gestión del museo, sino un acervo artístico. Justamente, lo que se subraya es este cambio en la denominación de modo que ya no se los consideraba como fotógrafos sino como artistas que elegían el dispositivo fotográfico. Como se percibe, esta modificación nominal y conceptual presupone que ciertas fotografías se desprendan de sus usos tradicionales y puedan ingresar en los circuitos del mercado y del coleccionismo de las artes visuales.

Entre las fotografías exhibidas en el catálogo, se observa un claro criterio de ordenamiento cronológico. La aparición de las imágenes continúa una linealidad que comienza con *Capricho dividido en cuatro*. Anita Grimm (1938), de Annemarie Heinrich [Figura 3], pasa por el grupo modernista (Stern, Coppola, Roiger, Makarius, Saderman) y finaliza en las imágenes contemporáneas. El recorte operado sobre las fotografías modernas, que rescata sólo algunas imágenes y sólo algunos fotógrafos, parece fundarse en la inclusión de una importante cantidad de obras contemporáneas que posteriormente se sumaron a la colección. Entre las nuevas fotografías, aparecen las producciones de Alejandro Kuropatwa, Marcos López, Liliana Porter, Julio Grinblatt, Alessandra Sanguinetti, Dino Bruzzone, Oscar Bony, Graciela Hasper, Jorge Macchi, Raúl Flores, entre otros.



**Figura 3.** *Capricho dividido en cuatro*. Anita Grimm (1938), Annemarie Heinrich. Copia gelatina de plata, 39,5x 29,5 cm

La pesquisa sobre la producción actual es evidente, al igual que la intención de profundizar los vínculos entre el arte y la fotografía, entre los artistas y los fotógrafos. En esta exhibición, más allá de ciertos conceptos, más o menos acertados, entra en escena un fresco y renovado posicionamiento respecto de la conciencia conceptual de la fotografía, que será extendido en la segunda muestra realizada en el 2004.

Este compromiso emprendido por parte de la institución artística, puesto en relieve en el catálogo, nos conduce a interrogarnos sobre otra arista: el modo de adquirir obras. Si bien, no se explicita claramente el tipo de transacción empleada, en las primeras páginas, se enuncia: «Esta Colección ha sido posible gracias a la generosa donación de los artistas y coleccionistas: la Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno y la inestimable colaboración de la Dra. Marion Helft» (Buccellato, 1999: 4) En la segunda edición, la exposición *Colección del MAMBA II - Fotografía* (2004) [Figura 4], se revisa esta mención y se refuerza el aporte de los artistas y de las galerías participantes mediante la referencia de las donaciones en la ficha técnica de cada imagen y en la introducción:

a conciencia de la necesidad de formar un patrimonio a pesar de los avatares de nuestro tiempo se encuadra no sólo en el valioso aporte que han realizado los artistas con sus donaciones, sino también en la generosa colaboración de Alberto Sendrós, Andrés Von Buch y Juan Cambiaso. Todos ellos con su ejemplo ayudaron a incrementar los tesoros de esta Colección (Buccellato, 2004: 5).

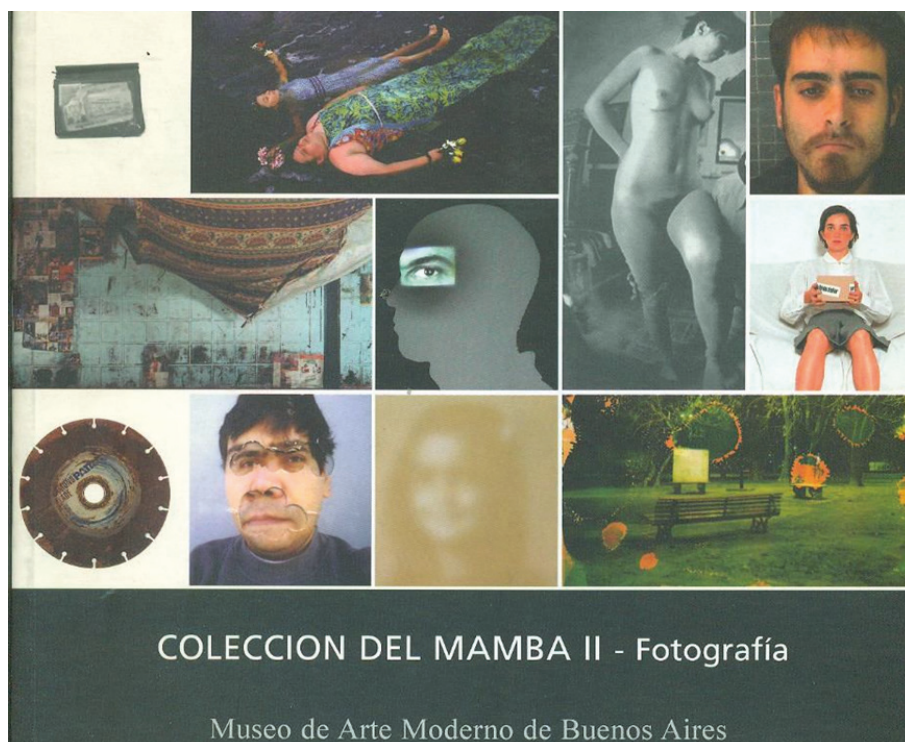


Figura 4. Portada del catálogo *Colección del MAMBA II- Fotografía* (2004)

De esta manera, podemos vislumbrar que entre la exhibición de 1999 y la de 2004 se registra la necesidad de incorporar las donaciones y, así, aseverar la carencia de políticas culturales en relación con la adquisición de obras.

Por último, resulta interesante rescatar la mirada hacia al interior de la colección que se vislumbra en esta muestra. Marcando un punto de inflexión, en comparación con las exhibiciones anteriores, Buccellato se refiere a la colección como testimonio de la historia de la fotografía en Argentina. Para las diferentes etapas abordadas por este medio, desde sus filiaciones con la pintura hasta la conformación de géneros propios, como el documental y el fotoperiodismo, las experimentaciones vanguardistas y los cuestionamientos sobre el propio medio fotográfico, la colección posee ejemplares locales que versan sobre estos cambios. De este modo, se intenta historizar mediante la obra patrimonial, los usos y los circuitos de la fotografía desde su nacimiento. En este sentido,

Buccellato comenta que «esta edición contiene 330 obras fotográficas y su apreciación se divide en dos partes, la primera refleja la visión de tres artistas consagrados, Bandi Binder, Pedro Otero y Pedro Roth, incluidos en esta muestra como un referente que precede a la segunda, la de la actualidad de las nuevas generaciones» (Buccellato, 2004: 5).

La inclusión de estos tres referentes intenta constituir otro relato acerca de la fotografía a través de una generación fundadora que ya no se instala como en *Arte Fotográfico Argentino...* en las conocidas imágenes del grupo modernista, sino en aquellos fotógrafos y/o aquellas obras que quedaron excluidas en los relatos tradicionales. Tal es el caso de Pedro Otero y su serie *La fotografía y la música* (1952-1956) [Figura 5], cuya circulación se encontraba en el ámbito de los foto clubs pero que a partir de esta relectura de la colección comienza a transitar en el campo artístico y como representante del lugar preponderante que se le asigna a las experiencias más experimentales. En el intento de desandar la linealidad cronológica y la herencia de la fotografía tradicional, esta última exhibición propicia otras lecturas, que se distancian de la coherencia temporal, para puntualizar en relaciones más transversales.



**Figura 5.** *Serenata del arlequín. Pagliacci (Leoncavallo)* (1956), Pedro Otero. Parte de la serie *La Fotografía y la música* (1956). Copia gelatina de plata, 30,5 x 25,2 cm. Donación Pedro Otero

#### **COLECCIONISMO Y FOTOGRAFÍA: UNA RELACIÓN PARA SEGUIR PENSANDO**

En síntesis, se han presentado en este artículo tres exposiciones clave en lo que concierne a la colección fotográfica del MAM. Se pudo observar cómo se amplió el concepto de fotografía moderna debido a la incorporación en el relato curatorial de las experiencias del grupo *Forum* y la *Carpeta de los Diez*, entre otros. Asimismo, se analizó la relación entre la adquisición de la primera fotografía con las exposiciones previas a la muestra de Makarius a fin de dar cuenta del interés en generar un marco de visibilidad a uno de los pioneros de la fotografía moderna, Horacio Coppola. Y en especial, promover la proyección pública de un acervo que comenzaba a constituirse con una perspectiva más definida. Se constató que estos presupuestos acerca de la colección se profundizaron a partir de la gestión de Laura Buccellato, en un contexto donde ya hacía más de una década se impulsaban nuevos espacios de circulación y acrecentaba el desarrollo de investigaciones teóricas en torno al dispositivo. En este sentido, las exposiciones analizadas propiciaron un cambio, nominal y conceptual respecto de la fotografía y de la colección que se pretendió conformar.

A partir de estos análisis, es de particular interés preguntarse sobre los lazos entre la práctica del coleccionismo y la fotografía, ya lo afirmaba Jean Baudrillard, cuando comparaba la continuidad

inalterable del tiempo con la singularidad absoluta de los acontecimientos, confirmando así, la importancia que adquieren los objetos como «un registro privilegiado, pues interponen entre el devenir irreversible del mundo y nosotros, una pantalla discontinua, clasificable, reversible, repetitiva a voluntad, una franja del mundo que nos pertenece» (Baudrillard, 2004: 107) Del mismo modo y desde perspectivas divergentes Whitelow y Buccellato asistieron al encuentro entre estas dos prácticas, el coleccionar y el fotografiar.

Whitelow refrescó la potencialidad de la fotografía en la medida en que, según su mirada «permite que nos pongamos el mundo en un bolsillo, tomar distancia con respecto al devenir y, de alguna manera, atisbar la eternidad» (Whitelow, 1981). Del mismo modo, Buccellato insistió en afirmar que los artistas de la colección «eligen detener el instante de la percepción y sus sucesivas reelaboraciones a favor de una mayor compenetración con lo real [...] Logran así suspender el tiempo y presentar situaciones que conjugan los gestos privados con la identidad colectiva» (Buccellato, 2004: 6). Teniendo en cuenta las diferencias de cada postura referentes a la relación, diferida, que cada una establece con lo real, ambas sostienen la capacidad del dispositivo en relación con la captura de un instante pasado. Como el objeto-reloj de Baudrillard, la fotografía, de la misma forma «que nos somete a una temporalidad irreductible [...] nos ayuda a apropiarnos del tiempo» (Baudrillard, 2004: 108). Se podría pensar en esta relación entre las capacidades del coleccionismo y de la fotografía, como la oportunidad de reunir en dos prácticas, una doble posesión, una doble captura, una doble pertenencia temporal.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artundo, P. (2000). «La Galería Witcomb 1868-1971». En Pacheco M. *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb. 1896-1971* (pp. 12-57). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes - Fundación Espigas.
- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luis Castillo.
- González, V. (2011b). «Mamba: fotografía». En Buccellato, L. y otros. *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Patrimonio* (pp. 208-238). Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Tell, V. (2008). *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización Argentina 1871 - 1898*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

#### CATÁLOGOS DE MUESTRAS

- Buccellato, L. (1999). *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Buccellato, L. (2004). *Colección del MAMBA II - Fotografías*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Makarius, S. (1981). «La fotografía en la Argentina». En Whitelow, G. *Vida Argentina en fotos*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Whitelow, G. (1981). *Vida Argentina en fotos*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Respecto a la supuesta divergencia entre fotografía y pintura, Tell sostiene que ambas «fueron pensadas en ocasiones simultáneamente o, mejor, que la pintura fue una referencia para pensar la fotografía. Y, sobre todo, que desde allí esta última no siempre quedó ubicada en la peor posición [...] Fue frecuente además en ambos casos que, aun sin pretender construir un sistema de valoración ni establecer criterios estéticos en torno a la fotografía, los argumentos más relevantes estuvieran a cargo de pintores y críticos que contemporáneamente estuvieran conformando el campo artístico» (Tell, 2008: 246).



<sup>2</sup> El Grupo Forum fue una agrupación de fotógrafos que comenzó a funcionar a partir de 1956 creada por Sameer Makarius, Pinéldes Fusco y Max Jacoby.

<sup>3</sup> La Carpeta de los Diez fue una agrupación fotográfica conformada en Argentina entre 1952 y 1959 integrada por Sadermann, Di Sandro, Colombo, Valmitjna, Senderowicz, Friedmann, Shiffer, Heinrich, Malandrino, Jacoby, Fusco, Mann, Klein y Meyer.

<sup>4</sup> Al respecto, Valeria González comenta que «desde su creación, el Museo de Arte Moderno otorgó un lugar importante a las exposiciones de fotografía, en un contexto en el que este lenguaje no era aún reconocido como miembro legítimo del sistema del arte. Entre 1963 y 1969, bajo la dirección de Hugo Parpagnoli, se sucedieron las muestras individuales de SameerMakarius, AnatoleSaderman, GreteStern y Horacio Coppola, impulso que fue continuado por la amplia presencia de la fotografía en los años setenta» (González, 2011b).

<sup>5</sup> En 1991 se abrió el Departamento de Artes Visuales en el Rojas, orientado a la creación de talleres artísticos. En el mismo, Goldenstein, convocado por Gumier Maier, comenzó a dictar talleres anuales de Idea Fotográfica en los que, rápidamente, jóvenes fotógrafos como Rosana Schoijett, Paulo Fast, Eduardo Arauz y Nicolás Trombetta, se alistaron en sus clases.

<sup>6</sup> Entre ellas: Muestra del Taller de Iniciación Fotográfica (1992), Muestra del Taller de Diseño Gráfico (1993), Imagen Fotográfica del Rojas (1993), Muestra del Taller de Alumnos de Fotografía de Alberto Goldenstein (1994), Imagen Fotográfica. Alumnos del taller de Alberto Goldenstein (1995) e Imagen Fotográfica. Alumnos del taller de Alberto Goldenstein (1996).

<sup>7</sup> Los límites de la fotografía (1996) fue realizada en Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (del 13 de mayo al 21 de abril) y en la Fundación Banco Patricios (del 2 de mayo al 31 de mayo).

<sup>8</sup> A principios de 1985, se creó la FotoGalería a partir de un proyecto de Sara Facio, presentado a KiveStaiff, director del Teatro Municipal General San Martín. De este modo, la FotoGalería junto con el FotoEspaciodel Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual ccr), formalizado en 1986 y coordinado por Oscar Pintor, se convirtieron en las dos primeras fotogalerías públicas del país.

**Cita recomendada:**

Giglietti, N. (2015). «Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del MAM». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 85-93. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.