

intemperie  
intemperie  
graffito  
graffito  
CMYK  
pictorialismo  
pictorialismo  
copia  
copia  
solarización  
solarización  
testimonio  
testimonio  
cadáver  
cadáver  
sudario  
sudario  
laboratorio  
laboratorio  
nature morte  
nature morte  
documento  
documento  
perspectiva  
perspectiva  
código  
código  
FOTOGRAFÍA  
FOTOGRAFÍA  
materia  
materia  
género  
genero  
ceguera  
ceguera  
gravedad  
gravedad  
pigmento  
pigmento  
píxel  
píxel  
autoreferencia  
autoreferencia  
forense  
forense  
PINTURA  
PINTURA  
encuadre  
encuadre  
cine  
cine  
historia  
historia  
cuerpo  
cuerpo  
óptica  
óptica  
abstracto  
abstracto  
contacto  
contacto  
gesto  
gesto  
fotorrealismo  
fotorrealismo  
película  
película  
Inasible  
Inasible  
lienzo  
lienzo  
mirilla  
mirilla  
paisaje  
paisaje  
explosión  
explosión  
química  
química  
huella  
huella  
mirada  
mirada  
pose  
pose  
digital  
digital  
medium specificity  
medium specificity

# *In fraganti*

fotografía y pintura en el arte contemporáneo argentino

curadora **Valeria González**

**artexarte**  
FUNDACIÓN ALFONSO Y LUZ CASTILLO

Si uno de los rasgos estructurales del arte contemporáneo consiste en cuestionar los bordes de las disciplinas, ¿qué sentido tiene pensar hoy en términos como “pintura” o “fotografía”?

En primer lugar, conviene recordar que el impulso anti-disciplinario que alienta al arte desde su edad moderna va dirigido, ante todo, al *establishment* institucional. Es exclusivamente en el ámbito de la regulación discursiva, de la imaginación teórica -no en la dinámica de las prácticas artísticas -, donde han existido medios “puros”, donde ha sido posible concebir que la pintura, la escultura o la poesía podían constituir lenguajes autónomos o normativamente delimitados. Bástenos nombrar el arco que va desde el *Laocoonte* de Lessing (Berlín, 1766) al “Nuevo Laocoonte” de Clement Greenberg (Nueva York, 1940). A tan solo veinte años de su presentación pública, también la fotografía había sido retada a mantenerse en “su” lugar (Baudelaire, 1859).

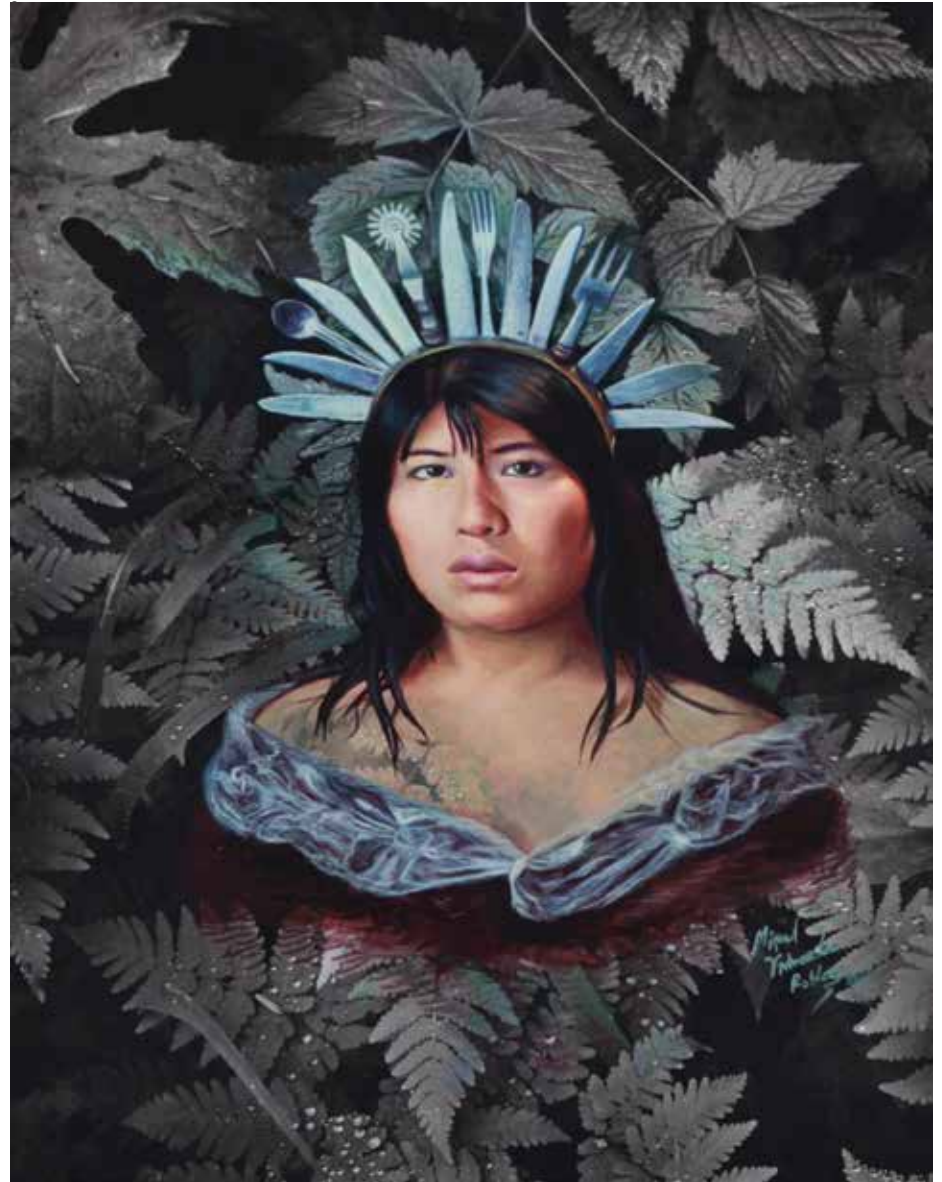
Como el aura, descubierta en el momento de su erosión, como el incesto, creado en el acto de su prohibición, los límites disciplinarios cobraron estatuto legal durante el largo proceso de su desnaturalización. Si, por un lado, las teorías de regulación endogámica fueron siempre testimonio de la arrolladora capacidad copulativa que engendra las innovaciones de procedimientos artísticos, por otro lado han servido de marco de referencia para que las prácticas artísticas pudieran pensar su propio despliegue en términos relativos a un fuera de sí.

Es por esta razón que seguimos hablando en términos de “pintura” y “fotografía”: como efectos de la historia, compleja y cambiante, de la “y” que en cada instancia las determina recíprocamente. Una arqueología de estas líneas de contacto nos lleva muy lejos en el tiempo, pues, en términos deseantes, la relación entre pintura y fotografía se registra incluso siglos antes de la invención de la cámara. Una vez parida la nueva “técnica”, las modalidades de vinculación entre ambos lenguajes se reproducen y diversifican a tal ritmo que resulta imposible trazar un único mapa: nos hemos concentrado en algunos dispositivos de *longue durée* que observamos persistiendo detrás de algunas operatorias y experiencias estéticas contemporáneas. Este ha sido el criterio de selección que nos guió en la presente exhibición de arte argentino.

A modo de ejemplo metodológico, comencemos por dos modos recíprocos de relación supuestamente simple, o de imitación explícita. En la generalización de la historia del arte, los procedimientos específicos de la fotografía pictorialista y de la pintura fotorrealista funcionan como dos termómetros de épocas. Así como el primero evidenciaría la subordinación de la fotografía a la garantía de *artisticidad* de la pintura antes de la Primera Guerra Mundial, el segundo expresa la devaluación de la representación pictórica en un medioambiente que, ya hacia 1970, es decididamente fotográfico. Sin embargo, el proceso extendido entre mediados del siglo XIX y 1914, cuando las prácticas pictóricas lideraron cambios acelerados que dejaban atrás las pretensiones artísticas de los fotógrafos, había sido en gran medida determinado por la aparición corrosiva de la técnica fotográfica. De modo que, desde el inicio, más que de disciplinas dominantes y subordinadas, estamos en presencia de prácticas que asumen convicciones y redefinen sus límites en términos de un pensamiento diferencial.

Por otra parte, estas categorías estilísticas tocan otro problema: a menudo el arte emergente en el contexto particular de la historia argentina no puede ser absorbido con precisión por aquellos relatos generalizadores. Tomemos un caso extremo, el período de la última dictadura militar. Se sabe que la pintura hiperrealista surgió en Norteamérica en la década de 1970 como derivación del Pop, y que planteaba la paradójica recuperación del virtuosismo pictórico cuando ya no había nada más relevante o singular para pintar, cuando la realidad como referente ya había sido arrasada por la banalidad fotográfica. En tanto los artistas del norte se enfrentaban a una realidad devaluada por la multiplicación de los medios masivos, los argentinos debían hacerlo frente a una realidad forcluída por el control perverso de la información. En sus manos, la aparente indolencia de métodos y temas fueron recursos de un doble discurso que exudaba en su silencio forzado la violencia imperante. En una publicación anterior, afirmamos que una operatoria comparable se encontraba en las fotografías coetáneas de Oscar Pintor. Para esa época, el Pictorialismo (desvanecido o cuestionado en otras partes del mundo) era en Argentina la escuela misma de la fotografía artística. En dirección contraria a las populares imágenes de P. L. Raota y su retórica, Pintor labró en sus prosaicos interiores una meditación sobre el encierro y la indefensión solitaria.





**Marcos López.** *Amanda*, 2012  
poster de Ansel Adams intervenido  
pieza única, 90 x 66 cm



**Rosana Simonassi.** De la serie *Blinde Klippe*, 2012  
fotografía y espejo decapado, 60 x 40 cm

**Lisa Giménez.** De la serie *Inconsciente óptico*, 2014  
registro fílmico de una sesión de pose de 20 minutos  
toma fotográfica de 1/2 segundo de exposición



**Eduardo Mé dici.** *Retrato III*, 1996  
fotografía intervenida, 40 x 30 cm

A partir de las fotografías de Jeff Wall *Destroyed room* (1978) y *Picture of woman* (1979) que, utilizando recursos de puesta teatral o cinematográfica, aludían a pinturas históricas de gran envergadura (Delacroix, Velázquez), la llamada *staged photography* se difundió extensamente en el arte contemporáneo. La idea de fabricar artificialmente la escena a la que se enfrenta la cámara para generar una imagen de apariencia comparable a una pintura conocida era antigua como la fotografía misma. Había surgido como solución –más pragmática que propiamente artística- en el retrato de estudio, convertido a su vez en el género más popular por su exitosa inserción en la demanda de bienes burgueses.



**Rosana Schoijett.** *Collage #27*, 2010  
collage reversible, 27 x 19.5 cm  
colección privada

¿Porqué vincular dos puntos tan extremos? En el largo intermedio, el recurso de escenificación no cesó de servir a intereses muy diferentes: las imágenes edulcoradas del Pictorialismo decimonónico, las composiciones pseudoabstractas en la órbita de la Bauhaus, los ardid es ficcionales del Surrealismo, los documentos falsos del arte conceptual. En algunos de estos ámbitos el recurso fue más lateral que en otros; en ninguno constituyó un principio operatorio definitorio como en el teatro de poses del retrato burgués. Por otra parte, el mismo Jeff Wall, quien entendió el progreso vanguardista de la fotografía en términos de su liberación del modelo de la pintura, afirmó que, en condiciones posmodernas, los fotógrafos pueden volver a ella.



En Argentina, esta desembocadura posee un *background* algo diferente, pues en tanto la incidencia de las vanguardias de entreguerras, así como del Conceptualismo de los 60 fueron episodios marginales a la historia oficial de la fotografía, el género del retrato se convirtió en uno de los verdaderos campos de batalla entre tradición y modernidad.



**Res.** *La dama*, 2005  
de la serie *Conatus* (Res / Piaggio)  
fotografía, 160 x 127 cm  
cortesía Fundación OSDE

**Juan Becú.** *El cíclope de Monserret*, 2014  
óleo sobre tela, 107 x 87 cm



**Dino Bruzzone.** *Susy*, 2014  
óleo sobre tela, 170 x 150 cm

diapo percepción **color** subacuático lodo intemperie **copia** sudario  
medium specificity archivo epígrafe posproducción solarización cadáver laboratorio  
depósito **pincelada** cámara punto de vista **testimonio** documento  
temperatura trazo **CMYK** cita **perspe**  
mancha trabajo *nature morte* estudio **fluides**  
realismo tanatografía visibilidad **ceguera** collage género  
presente distorsión fragmento **luz** monocromo píx  
dripping **PINTURA**  
autorreferencia dispositivo disparo encuadre  
soporte forense imposibilidad cuerpo historia  
retrato **RGB** abstracto **óptica** fotorrealismo  
film still rastro *inconsciente óptico* ensayo bruma contacto **gesto** lienzo  
**pictorialismo** **FOTOGRAFÍA** superficie **huella** inasible **pose**  
gravedad pigmento grafito viento película mirilla paisaje  
impresión *long durée* marco fricción química explosión óleo  
cine fuera de campo **trementina** mirada **huella** digital **pose**  
negativo exposición **huella** digital **pose** **huella** digital **pose**  
*ready made* **huella** digital **pose** **huella** digital **pose**



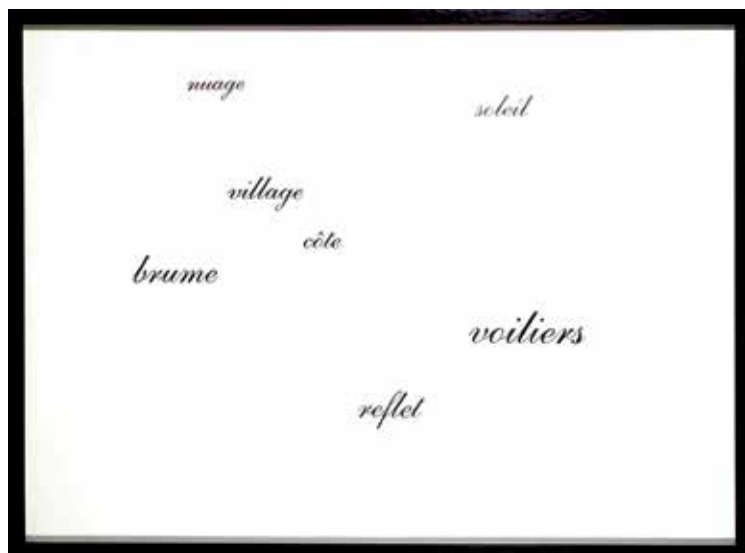
**Oscar Pintor.** *Cuadro y planta*, 1986  
fotografía analógica, copia vintage, 28 x 28 cm



**Jorge Roiger.** *Nenúfares*, 1959  
fotografía toma directa, 60 x 49.7 cm

Volviendo a los inicios, la fabricación de la escena a la que se enfrentaba la cámara fue uno de los dos procedimientos que la fotografía desarrolló para imitar pinturas conocidas antes de la Primera Guerra Mundial. Aunque, como hemos dicho, ese recurso no le fue ajeno, el principio estilístico distintivo del Pictorialismo devino de la manipulación de la propia técnica fotográfica. Si corremos el riesgo de afirmar que ésta se divide en dos ámbitos operatorios, el óptico y el químico, los pictorialistas se inclinaron claramente hacia el segundo. Fue en la alquimia de sales y bromuros que buscaron un acercamiento más sofisticado a la pintura, mediante el logro de texturas lumínicas que equipararan la importancia facticia y matérica de las superficies pinceladas. (Hoy, la manipulación se ha desplazado de la fotogénesis a la computadora, del laboratorio a la posproducción digital).

El Pictorialismo, que en el llamado primer mundo fue una moda efímera de la *belle époque*, rápidamente superada por el rol central que la fotografía y el cine asumieron en las vanguardias radicales, constituyó en Argentina una verdadera y longeva escuela del gusto medio, que se transmitió sin cesura hasta el presente a través de publicaciones y fotoclubes. El peso de esta tradición arroja una relevancia específica a experiencias contemporáneas como *Las cosas* de Cecilia Szalkowicz o los géneros pictóricos “recuperados” en los grafitos de Mariano Vilela.



**Mariano Vilela.** *Naturaleza muerta*, 2004  
grafito sobre papel, 50 x 70 cm

**Cecilia Szalkowicz.** *Sin título*, 2010  
de la instalación *Las cosas*  
fotografía, 50 x 36.6 cm



**Estefanía Landesmann.** *Sin título*, 2013  
fotografía toma directa, 45 x 60 cm



**Mariela Scafati.** *Fragmentos antes de tocar la tierra*, 2015  
acrílico sobre cartón y suéter, 185 x 80 cm

A fines del siglo XIX, la capacidad de generar sorpresa mediante el uso de recursos ópticos como el punto de vista o el encuadre era aún más natural para algunos pintores avezados que para los fotógrafos. La fotografía descubrió en las cualidades de la toma su propio potencial recién en el marco de las vanguardias de entreguerras. También por este medio, con la cámara se pudieron imitar resultados ya experimentados en la pintura, como por ejemplo, el acercamiento hacia la abstracción por obra del recorte y el *close-up*.

La emulación de texturas de raigambre informalista mediante la captura de detalles fragmentarios de superficies corroídas por la herrumbre, las grietas o la humedad, constituye hoy un ejercicio corriente de los estudiantes de técnicas fotográficas, quienes a menudo ignoran que dicho procedimiento tiene en la historia argentina un origen preciso y singular en la obra de fines de los 50 de Jorge Roiger. En efecto, en tanto la moda internacional de la pintura gestual y matérica en la segunda posguerra parecía excluir programáticamente a la fotografía, el movimiento informalista argentino contó –por efecto de una lúcida observación de Alberto Greco– con la presencia del mencionado fotógrafo.







**Pablo Suárez.** *Trementina, el duende de la pintura*, 1988  
216 x 140 x 56 cm  
cortesía Colección Bruzzone

Jorge Roiger lograba, entonces, mediante la toma fotográfica, imágenes comparables a las pinturas de sus colegas; pero en ellas había algo que trascendía a la imagen misma: el abanico de comportamientos que la materia pictórica es capaz de desplegar en base a los grados de fluidez o densidad de sus componentes con relación a la cualidad de resistencia del soporte, a la fuerza de gravedad y a la energía psicomotriz del gesto humano, constituyó un verdadero campo de investigación específica.

Dicha investigación gestual y matérica consolidó un proceso de larga duración que perdura en la escena contemporánea, rejuvenecido en prácticas más sutiles, alejadas del *pathos* existencialista de los años 50. Ya a fines de aquella década, y sobre todo en el curso de los 60, a pesar del reto greenbergiano a favor de una pintura “pura”, los artistas se habían aventurado en una serie de asociaciones ilícitas. Las mismas respondían a una doble genealogía: de expansión y de reducción. Al compás de movimientos catalogados como *Gutai*, Neodadá, Nuevo Realismo, Arte Destructivo, *Process Art*, la materia pictórica ingresó en nuevas simbiosis con objetos reales, con los espacios de exhibición y con el propio cuerpo humano. La estrategia reductiva, más que expandir los límites greenbergianos, buscó hacerles morderse su propia cola: finalmente, un monocromo carente de toda inflexión textural o lumínica puede ser entendido como la identificación más radical con la especificidad material del medio; finalmente, reducida a su máxima “pureza”, la pintura devenía una pura cosa, un “objeto específico”. A la *cosidad* minimalista pronto le siguió el despeje de ecuación conceptual, la sustitución de la percepción visual por el acto enunciativo.

Teniendo en cuenta estas investigaciones de las neovanguardias de los 60, Benjamin Buchloh calificó de “regresiva” a la pintura neoexpresionista que dominó en los 80 el mercado internacional. Como ha señalado Viviana Usubiaga, a pesar de la influencia de estos paradigmas en la crítica local, la pintura argentina de esa década respondió más bien al contexto específico de la recuperación democrática. De todos modos, si es el corte con la tradición dramática de la pintura gestual la condición de posibilidad de las investigaciones matéricas de algunos jóvenes artistas argentinos, debemos asignar a algunas obras de Pablo Suárez de fines de los 80 –como *Trementina* o *Rosa de lejos*– un papel clave. En efecto, allí el artista recurre al doble sentido del humor para ironizar sobre los valores trascendentes supuestos como inmanentes al código de la pintura expresionista.



**Rosa Chanco.** *Bola de lodo*, CCEBA, Buenos Aires, 2007  
3 toneladas de lodo, materiales ayudativos, 15 artistas o no artistas,  
2 meses de trabajo, 1 mes de exposición, 200 x 200 cm



**Sofía Bohtlingk.** *Escultura*, 2014  
óleo sobre tela, 200 x 220 cm



**Elena Dahn.** *Sin título*, 2012  
yeso y pigmentos, 130 x 75 x 16 cm



**Paula Senderowicz.** *RDX*, 2014  
óleo sobre tela, 175 x 135 cm



**Julieta Escardó.** *El tiro del final*, 2012  
fotografía toma directa, 75 x 115 cm



**Matías Duville.** *El gran invierno*, 2014  
carbonilla y pastel sobre papel, 186 x 300 cm  
colección privada



**Santiago Porter.** *Monteros II*, 2014  
fotografía, 73 x 61 cm

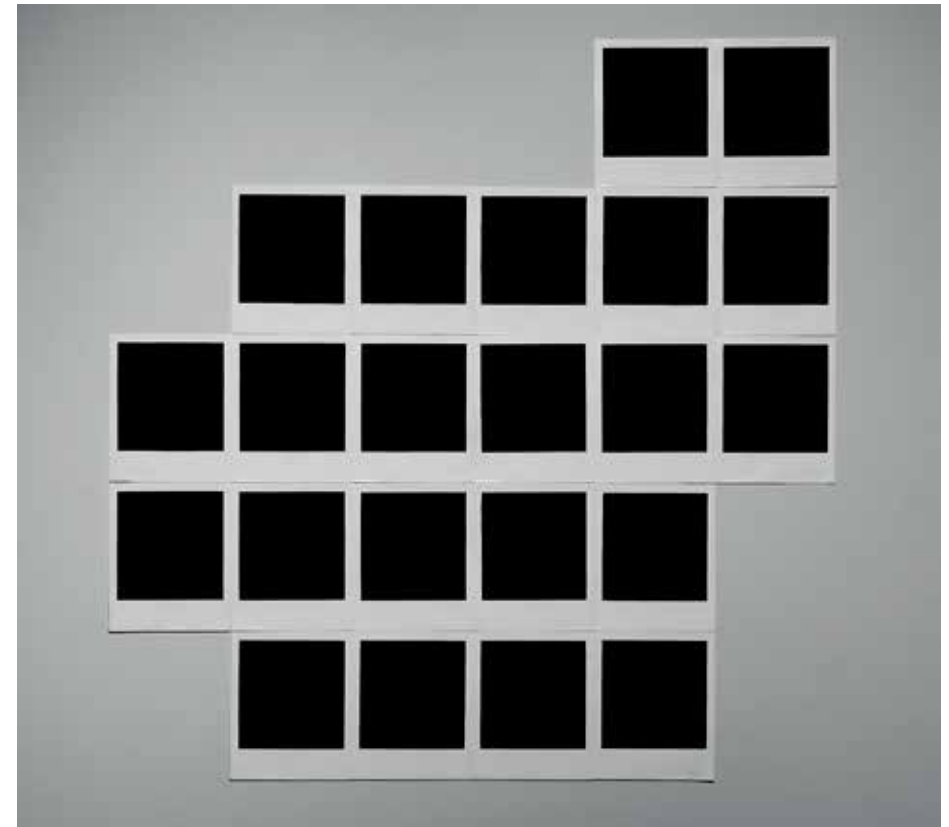


**Joaquín Boz.** *YT*, 2015  
óleo sobre papel, 130 x 95 cm

¿Cuál sería el “paralelo” fotográfico de estos procesos que arrancan cuando la pintura comienza a considerarse no en términos de representación sino de su fisicidad o *medium specificity*?

Esta conciencia auto referencial llevaría a la fotografía a pensarse –ya no en términos de iconografías abstractas- sino de su propia materialidad como huella lumínica. Se sabe que, en gran medida, el impacto de las neovanguardias norteamericanas se debe al olvido y posterior “descubrimiento” de las vanguardias radicales europeas. Del mismo modo, aunque las condiciones para que la fotografía reflexionara sobre su propia especificidad genética ya estaban dadas en la Europa de entreguerras (la práctica del fotograma, el concepto de “inconsciente óptico” de Benjamin, por citar algunas evidencias), no sería sino mucho más tarde, a partir de la *awareness* metalingüística del arte conceptual y el llamado “giro semiótico” en las ciencias humanas, que dicha orientación cobraría consistencia.

Debido a la dimensión política de nuestro arte conceptual, y a la tardía incorporación de la fotografía en el sistema institucional del arte, en Argentina este desarrollo tomó cuerpo recién a fines de los 90. *22 vistas de la casa de noche*, de Andrea Oстера (1998) constituye, en este sentido, una pieza clave no solo por su precedencia cronológica. Por un lado, observamos que la reducción de la fotografía a su pura materialidad (polaroids carentes de toda inflexión lumínica) conlleva la tradición conceptual, que va del monocromo a la sustitución de la imagen por información y que implica también el uso paradójico de la fotografía para señalar lo que no puede mostrar. Pero, además, la palabra “vista” nos retrotrae a un momento inicial. En una doble vertiente, porque los usos de las “vistas” fotográficas precedieron a su asimilación al género pictórico del “paisaje”, y porque la irrupción de nuevos saberes científicos y de nuevas técnicas como la óptica fotográfica incidieron en la transformación de la materialidad de la pintura. Si, por un lado, los gradientes lumínicos prometidos por el título de Oстера resultan irónicos, asimismo nos recuerdan que un pintor impresionista podía crear versiones de una misma catedral tomada a distintas horas del día.



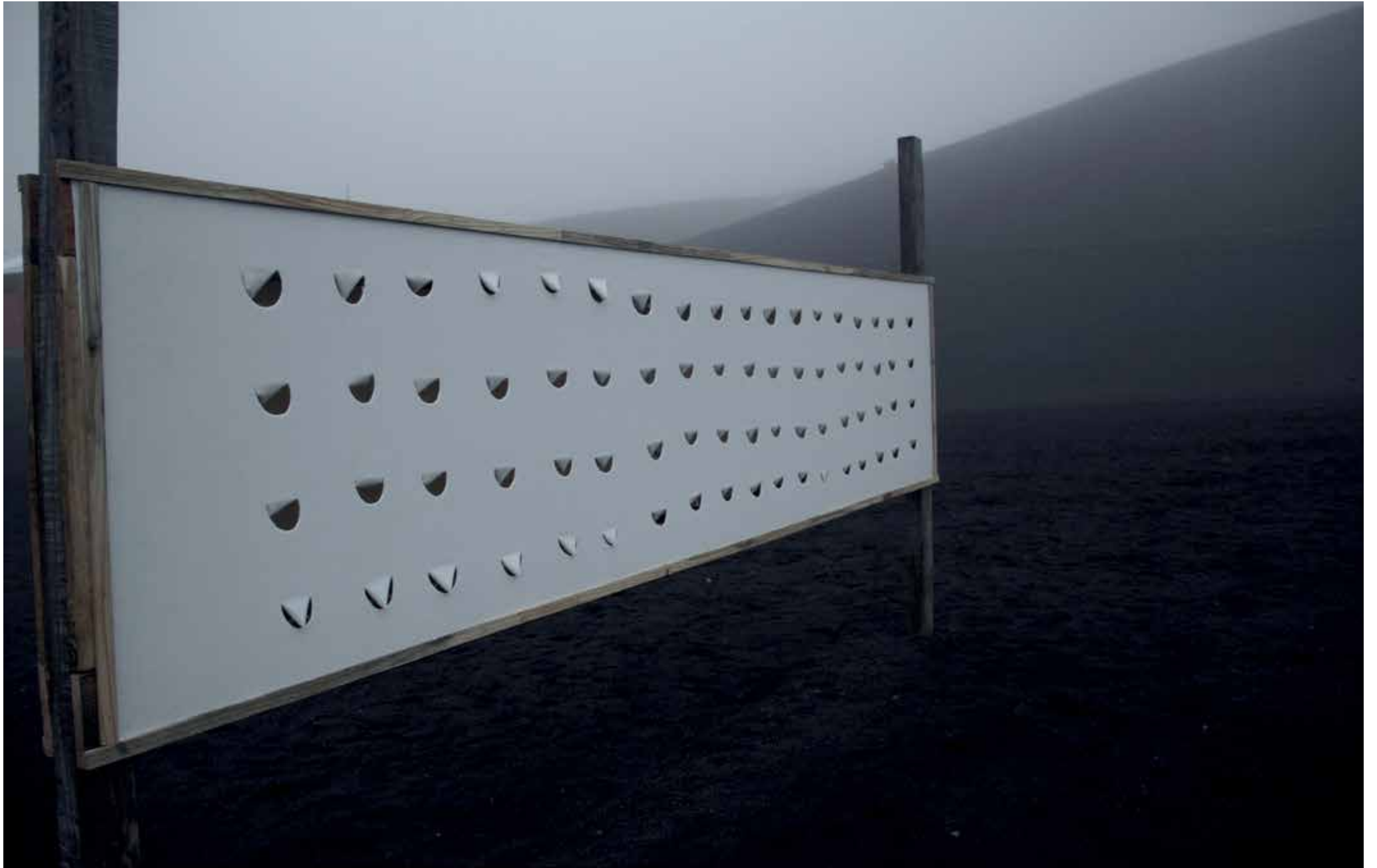
**Andrea Oстера.** *22 vistas de la casa de noche*, 1998  
polaroids, 55 x 54 cm  
cortesía MACRO

El cuerpo de obra desarrollado desde fines de los 90 por Pablo Ziccarello y, poco después, por Bruno Dubner, nos permite percibir la existencia de un dispositivo de trabajo específico, en el cual el análisis del código fotográfico no arroja por resultado la suposición de un sustrato físico dado e inmutable (huella de luz), sino que compromete al artista en la investigación conceptual de las condiciones que regulan la percepción. Este análisis conecta sus obras a distintos puntos de referencia históricos. Así como Ziccarello retoma, a través de la exposición múltiple, la problematización de las coordenadas espaciotemporales de la visión (*Microcentro*, 1999-2003), Dubner vuelve sobre el cuerpo como eje fenomenológico de la sensación (*Testimonio de un contacto*, 2007-2010).



**Bruno Dubner.** De la serie *Testimonio de un contacto*, 2007-2010  
130 x 100 cm  
depósito de materia y energía lumínica en soporte fotosensible acarreado  
durante una exploración en una habitación a oscuras





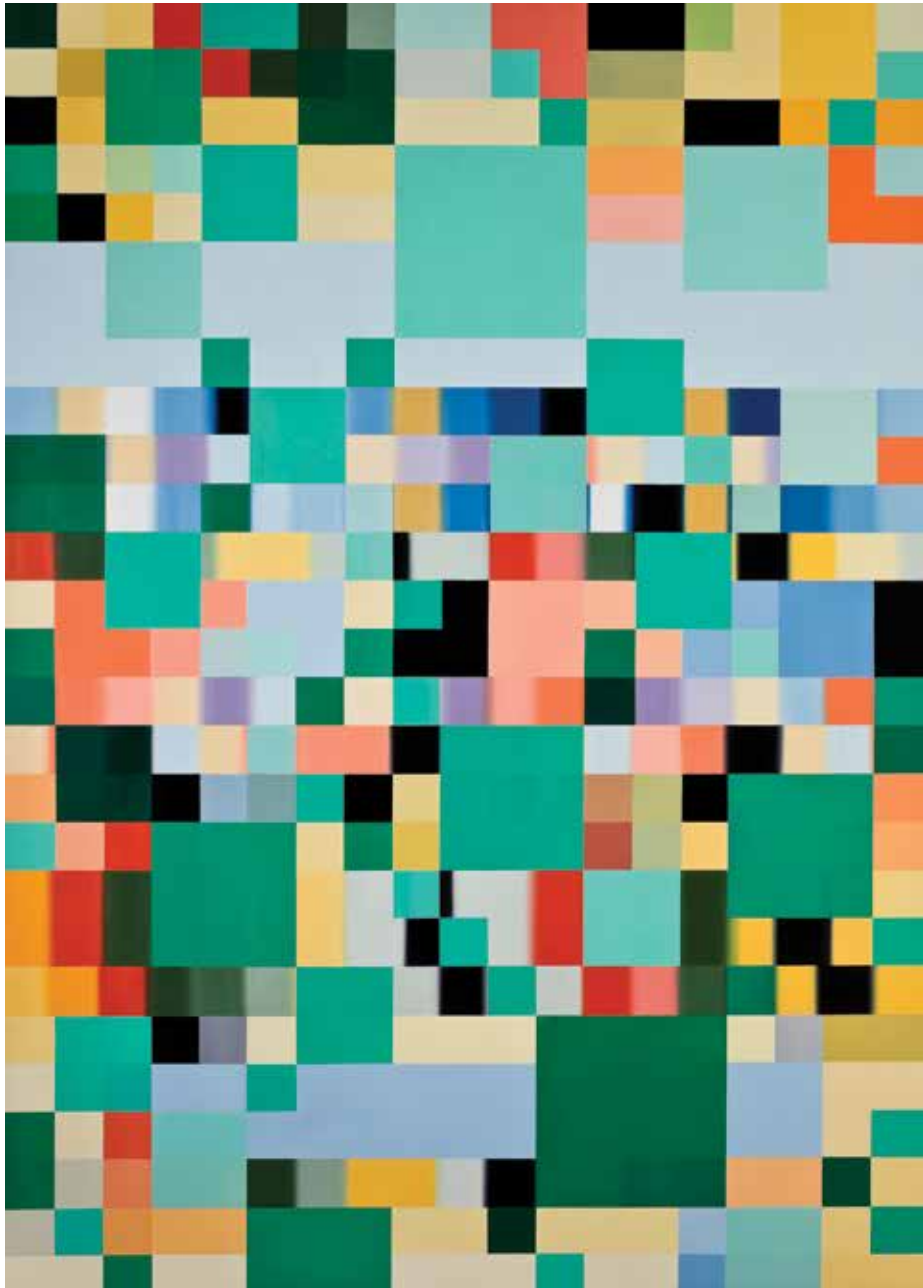
**Margarita García Faure.** *Pintura de intemperie (viento)*  
Base antártica Decepción, 2012  
fotografía, 33 x 50 cm



**Diego Gravinese.** *Belleza tomando té*, 1997  
acrílico sobre tela, 100 x 150 cm  
colección privada

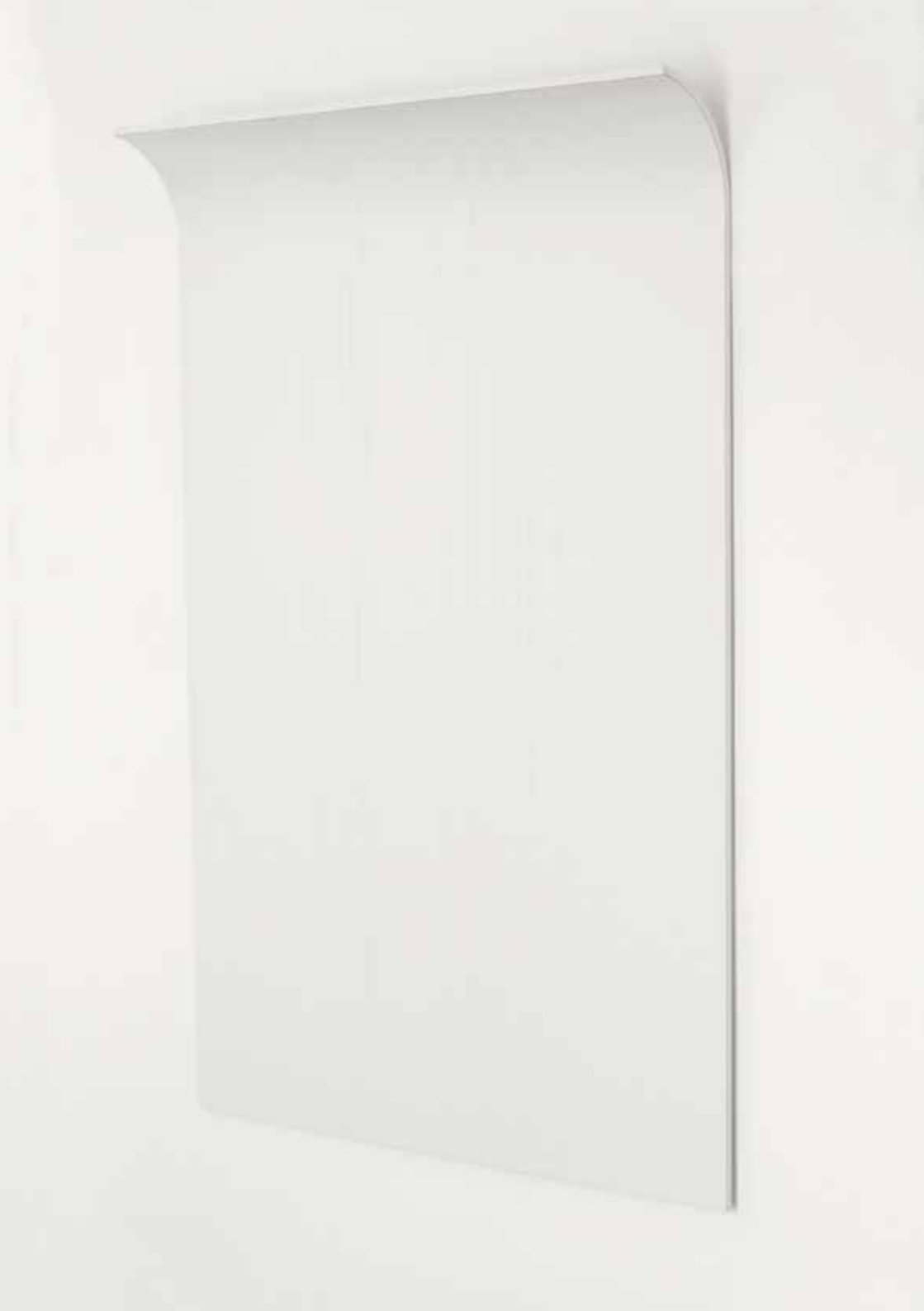


**Pablo Zicarello.** *Microcentro*, 1999 . 2003  
fotografía analógica 6 x 6, 100 x 100 cm



**Silvia Gurfein.** *La física de los relojes y la física de las nubes (green)*, 2009  
del trío *red/green/blue*  
óleo sobre tela, 133 x 95 cm  
colección privada

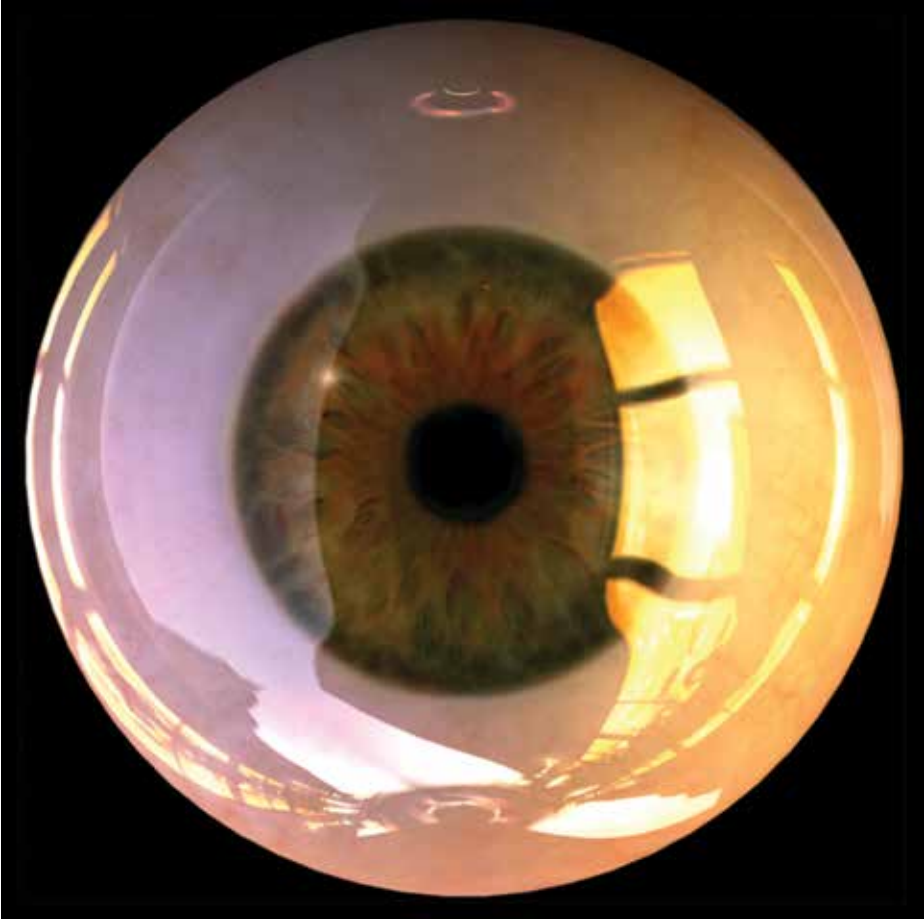
**Martín Weber.** *Barras de color*, 1995  
fotografía, 105 x 85 cm



**Silvana Lacarra.** *Sin título*, 2006  
fórmica sobre madera, 130 x 94 x 16 cm

**Bruno Dubner.** De la serie *Índice negro*, 2005-2008  
fotografía toma directa sobre negativo color, 50 x 50 cm





**Emiliano Miliyo.** *Loop*, 2011  
video, duración 3 minutos

Pero la misma historia puede contarse también desde su reverso. En efecto, así como hemos visto a los artistas fotógrafos seguir los pasos liderados por la pintura –el paso de la representación a la imagen abstracta, el paso de la imagen a la fisicidad material del medio- los mismos fueron suscitados en gran medida por la aparición corrosiva de esta nueva técnica.

Como hemos dicho, en términos deseantes, la relación entre pintura y fotografía precede bastante a la invención de la cámara. Si la perspectiva monocular florentina anuncia ya su dispositivo óptico, el minucioso escaneo empírico del ojo flamenco prefigura su condición de huella. Van Eyck no firmó *pinxit* en la obra que conmemora el matrimonio de los Arnolfini; sobre el espejo del fondo inscribió la frase *fuit hic*: lo importante era explicitar que él, como fiel testigo, “estuvo allí”.

Es por esta sobredeterminación deseante que el pasaje de la cámara oscura dieciochesca al descubrimiento de la fijación fotogénica es todo menos asombroso. Sin embargo, una vez objetivada, la naciente técnica iba a dismantelar la propia identidad asumida por la imagen en el seno normativo y pragmático de las Bellas Artes.

La novedad de la fotografía llevó a los hombres del siglo XIX a imaginar algo singular: la posibilidad de una imagen absolutamente objetiva, arrojada por la propia naturaleza en un proceso auto genético. Esta confianza positivista haría su propia marcha en las ciencias y en las técnicas de control disciplinario, pero, también, la confrontación con la idea de un mecanismo ocular sin sujeto, de un aparato de visión no selectivo, azuzó la conciencia sobre la labor y los límites de la mirada humana (el análisis del sujeto como máquina óptica). Hoy pensamos con naturalidad en términos de una *historia* de las percepciones, es decir de los bordes que en cada sociedad han separado lo dado y lo negado a los sentidos.

La intrusión de la fotografía impulsa al arte a ingresar en su propia edad moderna, esto es, cuyo cometido radica en trabajar, precisamente, esos bordes. Antes que en las propias prácticas fotográficas, la mirada como captura selectiva se evidencia en el corrimiento al “fuera de escena” del Realismo y, más tarde, en los recortes circunstanciales de algunos pintores como Lautrec y Degas. Al engaño ilusionista de la representación se impone

así la realidad del cuadro como entidad finita. La puesta en evidencia del marco como principio activo llegará a ocupar centralmente a ciertas investigaciones vanguardistas, como se ve, entre otros casos, en la síntesis objetual de la pintura concreta o en el arte Madí. Por otra parte, el conocimiento de la fotogénesis incide en el proceso de investigación materialista que arranca con las partículas lumínicas de la *impression* y culminará en el píxel. Todo este proceso se resume, antes de 1900, en el famoso *dictum* de Maurice Denis: “Es conveniente recordar que una pintura –antes de ser una batalla, un desnudo o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta con colores reunidos en un cierto orden”. Como ha señalado Rosalind Krauss, la preocupación del pintor no tiene nada que ver con la reducción disciplinaria a una técnica (las distintas “escuelas” de enseñanza de las Bellas Artes) ni con la identificación de la pintura a un medio físico *dado* (Greenberg y seguidores). Denis planteaba que la pintura es un conjunto de convenciones que ha de ser definido en cada momento histórico en el campo relativo de otras prácticas de construcción y circulación de imágenes, como, en este caso, la fotografía.

Posteriormente, en el curso del siglo XX, la fotografía sacaría provecho de este pensamiento diferencial para afirmar su propio poderío concentrando sus prácticas en las posibilidades ópticas de la toma y la condición material de huella lumínica. Cuando estas investigaciones fueron extremadas y los fotógrafos generaron imágenes sorprendidas o extrañadas de su entorno social y urbano, se dio un hecho políticamente relevante: la liberación del registro documental del reflejo mimético de un *statu quo*.

En la presente exposición, fotógrafos y pintores contemporáneos vuelven sobre estas experiencias –*trans-estilísticas*- de larga data, donde la “materialidad” del medio y las condiciones de visibilidad resultan indisociables. La anomalía del punto de vista o el enrarecimiento lumínico pueden ser comunes a obras tan distantes como la pintura de Diego Gravinese o las fotografías de Jorge Miño. La imposibilidad de ver puede vincular procedimientos tan disímiles como las tomas sin ojo de Raúl Flores o la fricción entre materia pictórica y códigos digitales planteada por Silvia Gurfein. El encuadre como instancia de ocultación puede acercar ciertas experiencias fotográficas a la labor pictórica de Max Gómez Canle, así como su multiplicación secuencial puede acercar la fotografía a los dispositivos del cine.

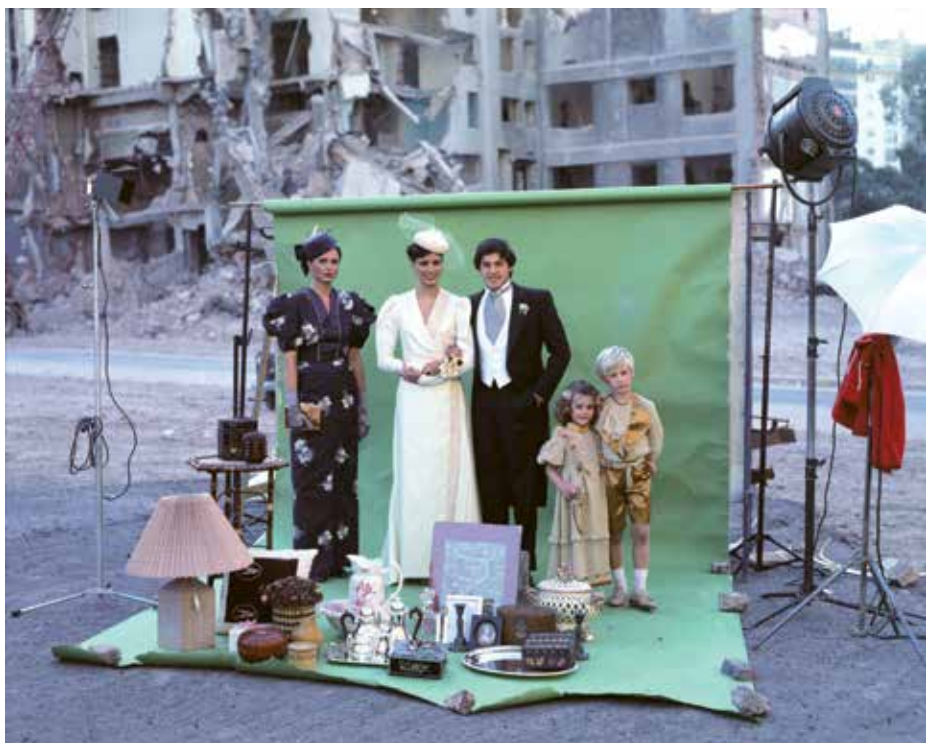
Finalmente, como ya había vaticinado Walter Benjamin, la cuestión excede la posición relativa de las disciplinas al interior del recinto del arte; lo que está en juego es la capacidad de fricción que una imagen artística puede provocar en la construcción discursiva que llamamos realidad.

**Sebastián Gordín.** *Gran Rex*, 1996  
caja con juego óptico, 49.5 x 63.7 x 36 cm  
cortesía MACRO

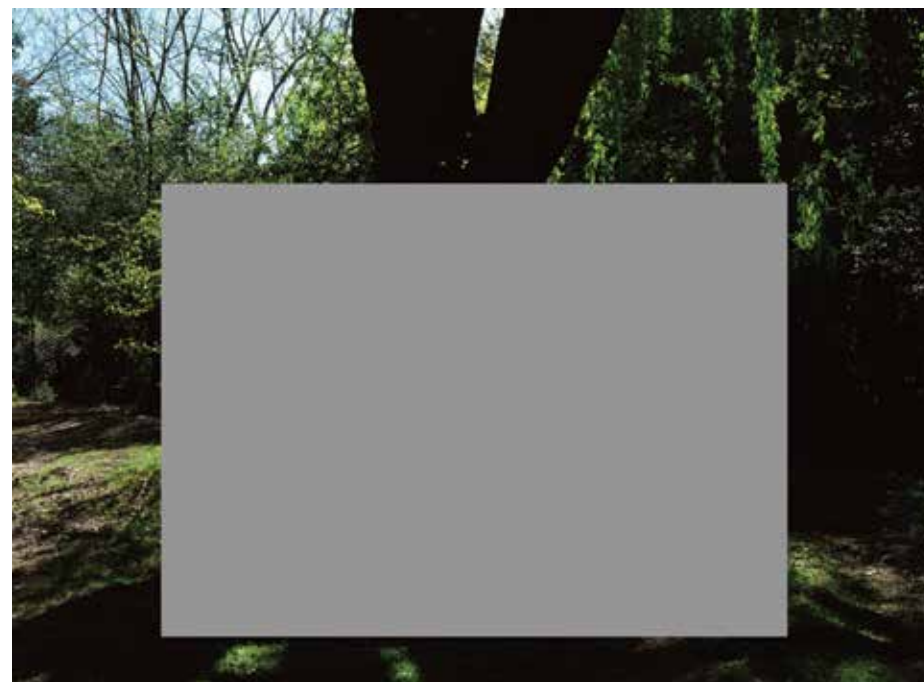
**Max Gómez Canle,** *Buscando el Magdalena de Zamora*, 2014  
fotografía, 18.5 x 24.5 cm







**Dalila Puzzovio.** *Mientras uno destruyen otros construyen*, 1979  
fotoperformance, 69.7 x 90 cm



**Anaké Asseff.** *28 de enero de 2009, Córdoba*, 2009-2014  
proyecto *Campos de realidad*  
fotografía y pintura sobre vidrio, 100 x 135 cm



**Jorge Miño.** De la serie *Sostener la mirada*, 2011  
fotografía, 170 x 130 cm



**Raúl Flores.** *Piletas*, 1999  
fotografía toma directa, copia única, 80 x 100 cm



**Esteban Pastorino.** *Moreno, Av. 9 de Julio, Plaza de la República, Av. Corrientes, Av. Pte Roque Sáenz Peña, Bolívar, Hipólito Yrigoyen, Av. La Rábida, Bartolomé Mitre, 2010*  
diapositiva color 35 mm x 39.54 metros, luces LED, acrílico, motores  
cortesía Colección Oxenford



**Cecilia Szalkowicz.** *Aproximaciones a una película*, 2008

6 impresoras en red, 6 secuencias con fotografías y textos, mesa con espejo, botellas de plástico, floreros, flores. Duración aproximada: 15 min. Una película cuyo soporte no es una pantalla sino hojas de papel. Secuencias narrativas en ritmos simultáneos que se "proyectan" en tiempo real al imprimirse.



**Alberto Goldenstein.** *Contact print*, 2011  
de la serie *Americanas*  
116 x 146 cm

curadora **Valeria González**

Asseff, Ananké  
Becú, Juan  
Boz, Joaquín  
Bohtlingk, Sofía  
Bruzzone, Dino  
Dahn, Elena  
Dubner, Bruno  
Duville, Matías  
Escardó, Julieta  
Flores, Raúl  
García Faure, Margarita  
Giménez, Lisa  
Goldenstein, Alberto  
Gómez Canle, Max  
Gordín, Sebastián  
Gravinese, Diego  
Gurfein, Silvia  
Lacarra, Silvana  
Landesmann, Estefanía  
López, Marcos  
Médici, Eduardo  
Miliyo, Emiliano  
Miño, Jorge  
Ostera, Andrea  
Pastorino, Esteban  
Pintor, Oscar  
Porter, Santiago  
Puzzovio, Dalila  
Res  
Roiger, Jorge  
Rosa Chanco  
Scafati, Mariela  
Suárez, Pablo  
Schoijett, Rosana  
Senderowicz, Paula  
Simonassi, Rosana  
Szalkowicz, Cecilia  
Vilela, Mariano  
Weber, Martín  
Zicarello, Pablo

# *In fraganti*

fotografía y pintura en el arte contemporáneo argentino

11 de abril / 18 de julio  
2015

**artexarte**  
FUNDACIÓN ALFONSO Y LUZ CASTILLO

**ARTEXARTE**  
**FUNDACIÓN ALFONSO Y LUZ CASTILLO**

Directora **Luz Castillo**  
Director artístico **Eduardo Médici**  
Coordinadora General **Marisol Maidana**  
Gestión Institucional **Melisa Ottolina**  
Relaciones Institucionales **Cristina Saccone**

Imagen de tapa **Pablo Ziccarello**

**Diseño** Estudio Giménez . Duhau

Lavalleja 1062, Buenos Aires, Argentina  
5411 4773 2738 / 4772 6754  
www.artexarte.com.ar  
info@artexarte.com.ar  
facebook/artexarte  
twitter@ArtexArte

González, Valeria

In fraganti : fotografía y pintura en el arte contemporáneo argentino . -  
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Artexarte, 2015.  
72 p. : il. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-24281-9-8

1. Arte. 2. Fotografía. I. Título  
CDD 770

Fecha de catalogación: 19/03/2015

© Fundación Alfonso y Luz Castillo  
© textos: Valeria González  
© obras: sus autores

Todos los derechos reservados  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Impreso en Argentina

**ISBN 978-987-24281-9-8**



9 789872 428198

diapo  
percepción  
perception  
staged photography  
staged photography  
mancha  
mancha  
realismo  
realismo  
tanatografía  
tanatografía  
sombra  
sombra  
soporte  
soporte  
monocromo  
monocromo  
film still  
film still  
fragmento  
fragmento  
viento  
viento  
estudio  
estudio  
long durée  
long durée  
distorsión  
distorsión  
óleo  
óleo  
lodo  
lodo  
ready made  
ready made  
subacuático  
subacuático  
archivo  
archivo  
deposición  
deposición  
temperatura  
temperatura  
trabajo  
trabajo  
trazo  
trazo  
visibilidad  
visibilidad  
luz  
luz  
retrato  
retrato  
rastro  
rastro  
inconsciente óptico  
inconsciente óptico  
exposición  
exposición  
negativo  
negativo  
epígrafe  
epígrafe  
pincelada  
pincelada  
cámara  
cámara  
punto de vista  
punto de vista  
cita  
cita  
presente  
presente  
impresión  
impresión  
dispositivo  
dispositivo  
RGB  
RGB  
fluides  
fluides  
ensayo  
ensayo  
bruma  
bruma  
superficie  
superficie  
marco  
marco  
fuera de campo  
fuera de campo  
fricción  
fricción  
trementina  
trementina