

Publicaciones especializadas y gestión cultural en los años veinte. La construcción de espacios institucionales para la práctica fotográfica con fines artísticos

GABRIELA BAROLO | gabrielabarolo@gmail.com
UBA / UNA

| RESUMEN

El artículo se propone indagar en la revista especializada *Foto Magazine* (1927-1931), un proyecto editorial que se constituyó como una plataforma dedicada a la promoción de la producción de imágenes fotográficas con fines artísticos en Argentina. Con este objetivo, mientras que en sus páginas se ocupó de brindar periódicamente información sobre teoría y técnica fotográfica, su comité editorial, constituido por aficionados y fotógrafos profesionales, emprendió gestiones diversas para encauzar institucionalmente esta práctica.

La indagación examina desde su materialidad y contenido, hasta a las redes de sociabilidad e iniciativas que impulsó y sostuvo, para dar cuenta del entramado local implicado en la legitimación de la producción de ciertas imágenes. De esta manera, desde una perspectiva interdisciplinaria, el trabajo busca presentar un posible acercamiento a estos objetos y a las respuestas que pueden proporcionar para la reconstrucción de la política cultural del período.

Palabras clave: revistas culturales, gestión institucional, fotografía, arte

| ABSTRACT

This article aims to inquire the specialized magazine *Foto Magazine* (1927-1931), an editorial project that became a platform dedicated to promoting the production of photographic images with artistic purposes in Argentina. With this goal in mind, while its pages periodically provided information on photographic theory and technique, its editorial committee, made up of amateurs and professional photographers, undertook various efforts to institutionally channel this practice.

The investigation examines from its materiality and content to the sociability networks and initiatives it promoted and sustained, in order to account for the local network involved in the legitimization of the production of certain images. In this way, from an interdisciplinary perspective, the work seeks to present a possible approach to these kinds of objects and the answers they can provide for the construction of the History of the cultural policies at the time.

Key words: cultural magazines, institutional management, photography, art

| Introducción

Entre 1927 y 1931 circuló en Argentina una publicación especializada en fotografía con el título de *Foto Magazine*. El proyecto se ocupó de brindar periódicamente información sobre teoría y técnica fotográfica, así como novedades para los interesados en sus aplicaciones artísticas. Además, tejió alianzas y llevó adelante gestiones para la formación de espacios oficiales de reconocimiento de la producción de ciertos artistas fotógrafos. El análisis de su trayectoria da cuenta de una iniciativa temprana de institucionalización, así como de las redes involucradas en un proceso que buscó promover y organizar el cultivo del arte fotográfico nacional.

La revista surgió en un contexto local de expansión económica que se inició a principios de la década, signado por la movilidad social, la creciente urbanización y el desarrollo industrial. Las industrias culturales se vieron beneficiadas con este impulso y, en paralelo a los adelantos tecnológicos sobre los dispositivos de registro y transmisión, se ampliaron y democratizaron los consumos. Por caso, en 1927 Argentina tenía el mayor desarrollo del sistema de radiofonía de América del Sur (Matallana, 2006: 66) y era el segundo mercado regional para el cine de Hollywood (Rocchi, 2014: 173). En esta línea, el complejo editorial también atravesó un momento de crecimiento y diversificación que posibilitó la producción de una gran variedad de publicaciones especializadas, entre las que se contaron revistas de literatura, cine, radio, teatro, fotografía y artes plásticas, las cuales cumplieron un papel sustancial en los procesos de modernización cultural.²

En este marco, las imágenes fotográficas se producían y circulaban masivamente. Los progresos técnicos no sólo habían facilitado la operativa general de la toma, también habían agilizado las condiciones de su reproductibilidad. La industria se fortalecía internacionalmente y proveía de insumos a quienes se dedicaban a la fotografía como medio de vida o a quienes la practicaban solo por afición.

¹ Este artículo postula como hipótesis que *Foto Magazine* finaliza con el número 48, en abril de 1931. Por un lado, porque no se han encontrado entregas más allá de esta fecha en ninguno de los espacios en donde se encuentra conservada: la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Centro Materia de la Universidad Nacional Tres de Febrero, la biblioteca de la Universidad de Harvard y en, al menos, una colección privada. Otros argumentos relacionados con su trayectoria se encuentran desarrollados en la conclusión.

² Existen numerosos trabajos que indagan en estas producciones, como Sarlo, B. (1992) "Intelectuales y revistas: razones de una práctica" en *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 19-10; Artundo, P. y Saavedra, M. I. (2002) *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Serie Monográfica n.º 16; y Rogers, G. (2013) "Sufragio cultural: masividad y democratización en revistas argentinas de 1920" en *Iberoamericana*, XII, 50. El Archivo Histórico de Revistas Argentinas (<https://ahira.com.ar/>) es un espacio ineludible para abordar estos objetos.

Además, las décadas del 20' y el 30' constituyeron una etapa de innovación visual central en la historia del medio. Surgieron, por entonces, movimientos vanguardistas que tuvieron a la fotografía como parte de sus exploraciones, como el constructivismo ruso, la escuela de la Bauhaus o el surrealismo. En estas circunstancias, la discusión sobre su artisticidad cobró especial relevancia no sólo en los centros hegemónicos, como Europa y los Estados Unidos,³ sino también en Latinoamérica, donde las exposiciones fueron “uno de los principales vehículos para la circulación de aquella fotografía que se erigía como una propuesta de visión del mundo” (Navarrete, 2018: 20).

Foto Magazine se propuso intervenir en el debate con la aspiración de lograr una jerarquización oficial de la práctica fotográfica nacional. Sus gestores fueron un grupo de fotógrafos amateurs y profesionales que emprendieron, en 1927, la creación del Círculo de Fotografía en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) y, en 1930, la organización del Primer Salón Anual de Fotografía.⁴ Examinar estas dos iniciativas específicas y relacionadas puede aportar al estudio del funcionamiento de la política cultural del período, ya que ambas operaciones confluyeron en un intento de institucionalización impulsado por un proyecto editorial que buscó insertarse en un entramado de dependencias estatales y asociaciones civiles.

| Profesionales y aficionados a la fotografía

Hacia 1927 la obtención mecánica de imágenes era una práctica extendida. La simplificación del proceso de captura y revelado, junto con la posibilidad de tomar fotografías en forma instantánea, permitían producirlas con menor tiempo y costo monetario que algunos años antes. Ya no eran necesarios amplios conocimientos para operar los aparatos e incluso, en condiciones lumínicas diurnas, con algunas cámaras solo hacía falta apretar un botón.

Su uso estaba instalado en la prensa y las revistas, el comercio fotográfico crecía y se diversificaba. Ejercer como fotógrafo era un medio de vida posible para individuos de diferentes estratos sociales, entre los que se contaban propietarios de estudios, operarios, reporteros gráficos, fotógrafos publicitarios o cuentapropistas. En el III Censo Nacional,⁵ llevado adelante 13 años antes, 1788 personas indicaban vivir de la fotografía,⁶ de las cuales el 65% eran extranjeras frente a un 35% de argentinas. Un 42% se concentraba en la Ciudad de Buenos Aires, a la que le seguía la provincia de Buenos Aires, con el 22%. En tercer y cuarto lugar se encontraban Santa Fe y Córdoba, con el 12% y el 5% respectivamente, y el 18% restante se distribuía en las otras 19 provincias y territorios objetos del censo.

³ Véase Trachtenberg (1980) y Phillips (1989). Un trabajo de enorme vigencia como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin apareció en la Revista de Investigación Social del Instituto de Investigación Social de Frankfurt en 1936.

⁴ Aquí se siguen los postulados de Tagg (2005: 81-87) quien propone que la fotografía como medio carece de significado fuera de los espacios históricos específicos de representación y práctica que la constituyen. Es decir, su naturaleza depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. De esta manera, su condición de arte es algo que se negocia y produce, antes de consolidarse, en una red en la que intervienen luchas institucionales y políticas más amplias.

⁵ Tercer Censo Nacional. Tomo IV. 1916. Recuperado el 30 de junio de 2022, de <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/index.php/censos>.

⁶ Si se confronta con el censo anterior (1895), esta cifra se había cuadruplicado. La comparación también exhibe cómo los fotógrafos profesionales, en los casi 20 años que separan ambos relevamientos, se habían desplegado a lo largo y ancho del país.

Por otro lado, por lo menos desde comienzos de siglo se emprendieron asociaciones gremiales de distinta trascendencia para nuclear a estos profesionales. En 1907 se fundó la Sociedad de Reporteros Gráficos, cuyos primeros directivos estaban vinculados a la revista *Caras y Caretas*, y en 1914 se creó la Asociación de Reporters.⁷ En 1920, una pequeña publicación titulada *El Fotógrafo*, que se proclamaba órgano defensor de la Sociedad de Resistencia Fotógrafos y Anexos,⁸ planteaba en su primera entrega:

Una revista como la nuestra, sólo podrá prosperar con el decidido apoyo de todos los obreros fotógrafos, por ellos, y para ellos se lucha y será lo que ellos quieran que sea. Procuren los compañeros, por todos los medios a su alcance, hacer circular la revista entre todos los fotógrafos (...) Es la voz de orden, compañeros: ¡A las filas! (*El Fotógrafo*, 1920: 1).

Junto a una exhortación sobre el derecho al descanso dominical para el sector, este número también dedicó un espacio para argumentar a favor de la artisticidad del medio: la fotografía podía llegar a ser un arte, quizás no a la altura de la pintura, pero sí “hermoso y noble”. Producir fotografías artísticas era, entonces, una aspiración posible de ser reclamada en el horizonte de la época y podía ser, de hecho, un objetivo a perseguir para muchos profesionales.

También podía serlo para quienes eran considerados aficionados a la fotografía. Este grupo estaba conformado por una diversidad de perfiles, aunados únicamente por practicar la actividad sin una finalidad comercial. Los aficionados, o amateurs, habían aparecido hacia finales del siglo XIX cuando las condiciones técnicas e industriales permitieron operar las cámaras fuera de los estudios, expandiendo el campo de lo fotografiable (Chéroux, 2014: 65).

Lograr imágenes con cualidades estéticas, y ser reconocido por ellas, requería maestría y conocimientos. Era preciso disponer de tiempo y estudiar los fundamentos teóricos y prácticos en circulación, así como contar con la posibilidad de experimentar con un abanico de técnicas y procedimientos. Para profundizar en estos saberes, los interesados podían asistir a institutos de enseñanza, tomar cursos por correo o frecuentar algún estudio fotográfico que se prestara a la formación individual. La misma *Foto Magazine* se presentaba como un dispositivo pedagógico, a través del ofrecimiento de un amplio repertorio de contenidos, con el objetivo de, tal como lo postulaban, “instruir deleitando”.

Esta revista, de rápida y amena lectura, publicaba mensualmente un corpus de artículos sobre técnica y teoría; convocatorias y actividades de interés; noticias, novedades y críticas de eventos; apuntes y recetas de revelado; cartas de lectores; publicidades de la industria y de casas de venta de insumos; y, por supuesto, un conjunto de imágenes fotográficas. Estas ocupaban un lugar destacado en la revista, ubicadas en el centro y a página completa. En los epígrafes se consignaba el título de cada imagen, en algunas ocasiones la técnica utilizada, y su autor. Este podía ser un fotógrafo local o extranjero,

⁷ Para un estudio pormenorizado de la historia local del fotoperiodismo ver Gamarnik, C. (2022) *El Fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975)*. Buenos Aires: Arte x Arte.

⁸ Es relevante señalar que esta asociación fue dirigida por Alejo Grellaud, y Ángel Lires ocupó la redacción de su revista. Además de activos colaboradores en *Foto Magazine*, ambos fueron profesionales muy reconocidos en el medio. Lires comenzó a trabajar en los talleres de la prestigiosa Galería Witcomb a los 18 años, en donde hizo una larga carrera hasta ocupar su dirección en 1961. Ver, en este mismo trabajo, el apartado “Redes y política cultural en torno a la práctica fotográfica”.

aficionado o profesional, y su obra servía como referencia a quienes aspiraban también a ver su nombre en la revista como artistas fotógrafos, aunque fuesen —por el momento— solo parte de los lectores.

| Una revista con una misión

La carta abierta con la que se inauguró la publicación planteaba que la misma venía a llenar el vacío dejado por las recientes disoluciones de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA) y de *Foto Revista*, las cuales habían dejado a “la afición” abandonada a sus propias fuerzas. La primera, integrada por hombres prominentes de la sociedad porteña que formaban parte de la dirigencia política y económica del país (Tell, 2017: 145), había cumplido en el pasado un rol central como proveedora de imágenes oficiales;⁹ pero casi 40 años después de su creación enfrentaba una “deshonrosa disolución”. Al respecto, otro artículo de esa primera entrega señalaba que a los miembros de la SFAA “les interesa hoy la fotografía solo como necesidad y no como deporte artístico” (*Foto Magazine*, 1927: 4). El autor anónimo de esta nota recordaba con nostalgia a los aficionados del 1900, que cargaban con la cámara para tomar fotos de paisajes con trabajo y entusiasmo, y se exasperaba al señalar las vulgares instantáneas que interesaban a los actuales.

A la falta de interés genuino de los socios “modernos”, se sumaba el desdén que habían mostrado quienes pertenecían a una clase poderosa para ejercer una protección concreta: “resulta inconcebible que tratándose de personas acaudaladas que con toda seguridad tendrán un poco de amor por lo bello y algo de patriotismo, hayan contribuido a la disolución de una institución argentina única” (*Foto Magazine*, 1927: 4). Quizá por esos dos motivos combinados, los esfuerzos del entonces presidente argentino Marcelo T. de Alvear, socio fundador de la SFAA, o de Ezequiel P. Paz, director del diario *La Prensa*, no fueron suficientes para salvarla.

La desidia y el desmanejo también habían sido las causas de la pérdida de lectores y consecuente final de *Foto Revista*. Esta puede considerarse como un antecedente directo de *Foto Magazine*, ya que fue una publicación especializada que salió en un lapso inmediatamente anterior, de 1920 a 1926, y de la que participaron varios de los colaboradores que luego pasarían a integrar *Foto Magazine*. Además, por un tiempo, ofició como el órgano oficial de la SFAA y su comité editorial también estuvo integrado por socios de la misma. Uno de ellos fue su propio director, Roberto Guidi, un reconocido realizador cinematográfico del período silente. Además, ambas se asemejaban en su diseño¹⁰ y en los contenidos tratados.¹¹

⁹ *Foto Revista* señala que la SFAA había prestado beneficios a instituciones del país como extranjeras: “a los ministerios de Relaciones Exteriores, Agricultura y Marina, a la Escuela Naval y de Comercio, Intendencia Municipal, Casa de Moneda, Sociedad Rural Argentina, Instituto Geográfico Argentino, en numerosas obras de beneficencia e innumerables revistas nacionales y extranjeras, en las grandes Exposiciones internacionales, etc.” y que cultivaba vínculos estrechos con las Sociedades de Fotografía de Viena, Berlín, la Sociedad Francesa de Fotografía y el Foto Club París, y las sociedades italiana y belga, “dando a conocer los progresos y adelantos de nuestra República” (*Foto Revista*, 1920: 9).

¹⁰ El encargado del mismo fue Emiliano Celery, un reconocido pintor argentino y miembro de la SEBA. Es probable que *Foto Magazine* heredara, o al menos comprara, las matrices de diseño de *Foto Revista*. Por ejemplo, el borde calchaquí que caracterizó a la portada de *Foto Magazine* durante la mayor parte de su trayectoria fue utilizado, con mínimas diferencias, en las portadas de los números 1 y 3 del año III de *Foto Revista*.

¹¹ Otra publicación con la que *Foto Magazine* compartió temática y colaboradores fue *Correo Fotográfico Sudamericano*, con una exitosa trayectoria entre 1921 y 1952. Sin embargo, no hace ninguna mención de esta ni de su director, Alejandro del Conte. Ver Pedroni, J. C. y Medail (2014) “Alejandro C. Del Conte y la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921-1952)” en *11º Congreso de Historia de la fotografía en la Argentina*. Chascomús.

Quienes proyectaron *Foto Magazine* asumieron la misión de retomar el legado de las anteriores iniciativas y buscaron generar ámbitos de divulgación, sociabilidad, formación y validación de la práctica fotográfica local. Un escrito firmado por Agustín Montoto señalaba que en el ambiente local quienes se interesaban por la fotografía de índole artística poseían un espíritu individualista, a diferencia de lo que sucedía en España, Francia, Italia, Inglaterra o Estados Unidos, donde existían numerosos clubs, sociedades¹² y exposiciones anuales: “Por ello no ocupamos el lugar que nos correspondería; porque no tratamos de agruparnos, de trabajar unidos” (*Foto Magazine*, 1927: 6).



Imagen 1. *Foto Magazine*, N° 1, 1927

Pero, ¿era necesaria una cristalización institucional para configurar esos grupos?, ¿era imprescindible para dar impulso a la fotografía artística argentina?, ¿no era elocuente la disolución de la SFAA para señalar allí el agotamiento de un interés o la incapacidad para sostener colectivamente una iniciativa de esa índole?, ¿a quiénes, en definitiva, involucraba su regulación y las posibilidades de estabilizar, difundir y promover su práctica? En los próximos dos apartados se ensayarán respuestas a estos interrogantes a partir de la revisión de los actores involucrados en el proyecto de la revista: colaboradores, lectores, anunciantes y quienes formaban parte de sus redes de distribución.

¹² En Francia, por ejemplo, existían 120 asociaciones fotográficas en 1907 (Chéroux, 2014: 69).

| Productores y colaboradores

La composición del grupo de colaboradores muestra que esta misión fue asumida tanto por profesionales como por aficionados. Los perfiles diversos que convocó parecían estar aunados, casi exclusivamente, por el interés en la práctica y difusión de la fotografía, una consideración que resulta relevante para trazar el perfil de la tentativa de institucionalización bajo análisis. De su redacción participaron fotógrafos que fueron pioneros en técnicas específicas, que trabajaban por encargo o se desempeñaban como corresponsales. También había propietarios y trabajadores de prestigiosos estudios como Segundo Finizzola, Enrique Broszeit, Juan Pi y Ángel Lires. Hubo quienes combinaban el oficio con otras ramas de la cultura, como Juan Zuretti con la pintura, o Alberto Biasotti y Roberto Guidi con el cine. Entre los aficionados hubo un novelista e investigador como Oscar R. Beltrán, y otros que se dedicaban a profesiones liberales como Carlos Gutbrot y Alberto Cowell. Algunos colaboradores habían sido ex socios de la SFAA, o eran miembros de otros clubes o asociaciones contemporáneas. Una de las conclusiones generales más evidentes de este relevamiento es que el staff de la revista no pertenecía a un grupo social definido o económicamente homogéneo.

El grupo descrito estaba constituido por argentinos o inmigrantes que residían principalmente en la Ciudad de Buenos Aires, aunque también los hubo de otras pocas provincias. Además, contaba con colaboradores del extranjero, de países como Chile, Uruguay, Francia y España, si bien nunca se explicitó qué función específica cumplían y cuáles eran las implicancias del rol. Algunos participaban activamente, publicando fotografías, artículos o traducciones, mientras que otros directamente no tenían participación alguna, por lo que es probable que su sola mención otorgara, principalmente, prestigio a la publicación.

Su conformación fue mutando a lo largo del tiempo, mientras algunos integrantes dejaron de ser mencionados, hubo otros que se fueron sumando. Quienes la fundaron, en la dirección Gonzalo Prado y en la administración Blas Giangrestiani, permanecieron hasta la desaparición del proyecto. Prado fue un reconocido experto en la técnica del bromóleo y colaborador en otras publicaciones especializadas. Si bien parece haber sido un personaje con presencia en el medio, no se ha hallado mayor información sobre su trayectoria personal o profesional, a excepción del dato de que, en 1937, aparece como el fundador y presidente de la Sociedad de Fotógrafos Profesionales.¹³ Con respecto a Giangrestiani, cuando montó la revista rondaba los 40 años de edad. Era hijo de un comerciante italiano, estaba casado con una mujer que provenía de una familia de terratenientes de Concordia, y combinaba la fascinación por la fotografía con su profesión principal: era dentista.

Además, el conjunto estuvo compuesto casi en su totalidad por varones. Solo una mujer formó parte del mismo por un breve lapso de dos meses. Se trató de Melitta Lang, una fotógrafa austríaca que había arribado al país ocho años antes junto a su marido, el también fotógrafo profesional Willy Lang. Ambos fueron activos participantes en exposiciones y concursos fotográficos locales. Ella se desempeñaba profesionalmente en su estudio instalado en Belgrano bajo el nombre de "Melitta Lang Fotografía", y tuvo como discípula a quien se convertiría en la reconocida retratista, Anne Marie Heinrich. A pesar de su

¹³ Esta sociedad continúa vigente al día de hoy, denominada actualmente Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Argentina (AFPRA).

relación con la revista, la selección de fotografías que presentó en un stand individual en la III Exposición Comunal de 1927 fue la única que recibió, entre las de todo el staff de colaboradores, una crítica abiertamente negativa. Lang fue acusada de haber presentado un conjunto de obras muy inferior a su contribución para la edición anterior de la exposición, con una incorrecta ejecución en general. Más aún, ni siquiera la creyeron capaz de ser la auténtica autora de los trabajos presentados: “La señora Melitta Lang o mejor dicho el señor Willy Lang, ya que todos sabemos que es él y no ella quien hace los bromóleos” (*Foto Magazine*, 1927: 177).



Imagen 2. *Foto Magazine*, N° 12, 1927

Esta disposición refleja, en cierto modo, un estado de situación que evidencian también los datos del censo antes mencionado, donde las 53 mujeres fotógrafas encuestadas solo representaban el 3% de los profesionales. De todas maneras, la revista publicó algunas imágenes tomadas por fotógrafas, siempre en menor proporción y con menor frecuencia que las tomadas por varones. También se ocupó de informar actividades específicas, como la muestra de la Asociación Femenina de Arte Fotográfico en el Club Argentino de Mujeres, en noviembre de 1930, de la cual publicó varias de las obras expuestas. Aun así, las mujeres aparecieron principalmente como objeto fotografiado en las imágenes artísticas, generalmente bajo el género de retratos o desnudos, o como protagonistas de publicidades de artículos fotográficos.

| Lectores, distribución y financiamiento

Al celebrar su primer año de vida, *Foto Magazine* anunció que su tirada había aumentado en ochocientos ejemplares, junto a la ampliación de la cantidad de páginas. Si bien no se especifica cuál había sido su tirada inicial, este crecimiento parecía coronar todos los esfuerzos que se habían hecho para impulsarla. Es que editar una publicación de estas características no era una iniciativa económica: “El procurar incluir las imágenes implicaba poseer un presupuesto no siempre asequible, a lo que se sumaban problemas técnicos de reproducción que aún a fines de los años 20 no parecían totalmente superados” (Artundo, 2002: 15). La revista presentaba estos gastos como una verdadera “gesta patriótica” y declaraba no perseguir lucro alguno:

no es una empresa comercial; los que la dirigen viven para la revista y no de la revista ya que no necesitan, para vivir, las utilidades que ella pueda reportarles, sino que, por el contrario, están dispuestos, como lo han demostrado hasta ahora, a dar de su peculio particular lo que sea necesario para que continúe viviendo (*Foto Magazine*, 1928: 193).

Entre las razones que la propia publicación presentaba para explicar su éxito editorial estaba el gran incremento de suscriptores, así como de las empresas anunciantes, permitiéndole proyectar su divulgación a “todos los países de América Latina”. Este crecimiento se sostuvo durante los tres primeros años: si su número 6 presentaba 24 páginas, 5 reproducciones fotográficas y 11 anunciantes; el número 31 contenía 51 páginas, 18 reproducciones fotográficas y más del doble de anunciantes. En tanto, su costo se mantuvo a lo largo del tiempo que duró su circulación en 20 centavos por número, con una tarifa anual de \$2 para los suscriptores nacionales y de \$2.50 para los suscriptores extranjeros.

Los lectores eran interpelados activamente a través de distintas secciones. Se insistía en que no sólo tenían la obligación de pagar sus suscripciones, debían además recomendarla para conseguir nuevos adeptos y realizar sus compras en base a lo que se promocionara en sus páginas. Por otro lado, se los invitaba al envío de material como colaboradores ocasionales: *Foto Magazine* publicaría todas las notas que se le enviaran sobre fotografía artística, curiosidades fotográficas y viejos retratos de personalidades conocidas. Además, la revista mantuvo durante un período una “Galería del aficionado”, con una extensión de entre una y dos carillas, en la que publicaba un conjunto de fotografías enviadas por estos en un tamaño considerablemente más pequeño al de las fotografías centrales. A esto se sumó una sección de “Correo”, en la que se contestaban consultas técnicas y respecto de la cual el anónimo redactor a cargo manifestaba con frecuencia no dar abasto debido a la gran cantidad de misivas que recibía.

Los locales en donde podía adquirirse *Foto Magazine* dan cuenta de la amplia circulación que alcanzó a lo largo de su trayectoria, tanto en Argentina como en la región. Además de los 27 negocios de la Ciudad de Buenos Aires, todos ubicados en la zona céntrica, la revista llegó a distribuirse en otras 37 ciudades y pueblos del país: La Plata, Bahía Blanca, Tandil, Córdoba, Rosario, Resistencia, San Juan, Santa Fe, Tucumán, Mendoza y Viedma, entre otros. En el exterior, era posible conseguirla en las sucursales de la Casa Hans Frey —el primer establecimiento dedicado a la venta de artículos de fotografía del otro lado de la Cordillera— de distintas localidades chilenas, desde Antofagasta hasta Valdivia. También se conseguía en Montevideo, La Paz, Cochabamba, Lima, Arequipa y Asunción. El puesto de venta más lejano estuvo radicado en las Islas Canarias.



Imagen 3. *Foto Magazine*, N° 18, 1928

Los anunciantes de la rama fotográfica, industrias, empresarios y comerciantes fueron fundamentales para el financiamiento del proyecto y tenían el deber moral de apoyarlo por ser beneficiarios directos de su progreso. Las publicidades podían ser anuncios de diferentes tamaños, agrupados al comienzo y final de la revista, o artículos intercalados en el contenido. *Foto Magazine* contaba con el apoyo de empresas de la talla de Kodak, AGFA, Zeiss Ikon Pathé, Hauff, Gevaert, Gaumont, VoigAländer, General Electric y Burke & James, y algunas de estas tuvieron incluso una sección fija, como la “Página del Kodakista” o “Foto-Técnica Zeizz-Ikon”. De esta manera, la industria fotográfica internacional formaba parte del circuito de fotografía artística local. La publicación resumía así la distribución de responsabilidades en el proyecto: “*Foto Magazine* representa a nuestro país en todo el mundo fotográfico. Ayudando a quienes ayudan a *Foto Magazine* hará obra patriótica” (*Foto Magazine*, 1927: 168).



Imagen 4. Foto Magazine, Nº 10, 1927

| Redes y política cultural en torno a la práctica fotográfica

Además de informar, la revista se implicó en la creación de espacios oficiales para la exhibición pública y ponderación de las obras fotográficas. Para eso, era preciso atravesar un proceso de institucionalización, por lo que se acercaron, en primera instancia, a la antigua Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA). La SEBA había tenido un papel preponderante en la organización de la escena artística de la ciudad de Buenos Aires hacia fines del siglo XIX. La asociación había proyectado y conseguido la apertura de ámbitos fundamentales para la regulación del arte nacional. La creación del Museo Nacional de Bellas Artes (1896), de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1897), de la Academia Nacional de Bellas Artes (1905) y del Salón Nacional de Bellas Artes (1911) formaron parte de este proceso.¹⁴

¹⁴ En un estudio pormenorizado sobre el primer período de esta asociación, Malosetti Costa (2007) indica que a partir de la creación del Museo Nacional de Bellas Artes algunos de sus miembros “parecen tener en sus manos la suma del poder estético en la ciudad: desde la enseñanza artística hasta las decisiones respecto de las adquisiciones del museo, desde la adjudicación de premios en las exposiciones hasta el otorgamiento de becas a Europa” (Malosetti, 2007: 19).

Varios de sus socios ocuparon, durante largos períodos de tiempo, los cargos públicos necesarios para la administración de estas dependencias, por lo que estuvieron implicados en la gestión, validación y formación del trabajo artístico en Argentina. Para 1930, tres miembros de la comisión directiva de la SEBA que alternaban su presidencia, los pintores Cupertino del Campo, Pío Collivadino y Carlos P. Ripamonte, ostentaban la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Escuela Superior de Arte de la Nación, respectivamente. Además, eran docentes de diferentes cátedras en las instituciones educativas, integraban o habían integrado el jurado de los Salones Nacionales de Bellas Artes y, a excepción de Ripamonte, la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA).

La SEBA mantenía vínculos con dependencias estatales de distintos niveles.¹⁵ Además de las mencionadas en el párrafo anterior, también los tenía, por ejemplo, con los Ministerios de Instrucción y Obras Públicas y con la Intendencia Municipal.¹⁶ Un breve repaso por las actas de las sesiones de la Comisión Directiva del período exhibe la inestabilidad que atravesaba la asociación y las permanentes gestiones que se hacían para conseguir crédito con el cual financiar arreglos o acondicionar las instalaciones. El Concejo Deliberante le otorgó varios de los subsidios y, en noviembre de 1929, se propuso pedir un préstamo ante el Banco Popular Argentino a través del vínculo con su gerente, el Sr. Sáenz, ya que el mismo había sido parte de la misma comisión diez años antes.

Por otra parte, funcionaba en un edificio cedido por la municipalidad, del cual estuvo a punto de ser desalojada si no hubiese sido por las intensas diligencias para conseguir la cesión de otro edificio municipal que posibilitara una mudanza. El escaso público asistente a la sala de dibujo fue una preocupación constante y si bien se propuso hacer publicidad en los principales medios de prensa del país, la situación no se revirtió. Tampoco lograron celebrar el cincuentenario de la institución luego de posponerlo en numerosas ocasiones y a menudo las asambleas se aplazaban o eran canceladas por falta de quorum.

En el acta de sesión del 23 de noviembre de 1927, el secretario Eduardo Quintana consignó que un grupo de aficionados a la fotografía, que incluía a Prado, Giangrestiani y otros colaboradores de *Foto Magazine*, se acercó a la vieja institución con la propuesta de crear una sección específica para el cultivo de la fotografía, retomando un programa fallido que Ripamonte había impulsado en 1922 y que no había logrado implementarse con éxito. Por aquel entonces la iniciativa ya incluía entre sus principales objetivos la organización de un Salón Nacional de Fotografía.

La Comisión Directiva resolvió avanzar con la creación del Círculo de Fotografía y *Foto Magazine* asumió el rol de órgano de comunicación oficial del mismo. Al respecto la revista procuraba:

Guiéla Dios por la buena senda del éxito permanente, por siempre, que corone los trabajos que ella desarrolle, para que los aficionados tengan su punto de reunión de práctica y de enseñanza,

¹⁵ La información sobre las gestiones internas de la SEBA es tomada de los *Libros de Actas de Sesiones de la Comisión Directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Biblioteca de la Asociación Estímulo de Bellas Artes. 23 de noviembre 1927 - 5 de mayo 1931.

¹⁶ Con respecto a la necesidad de conseguir un préstamo, se expone: "El Sr. Collivadino tiene vinculaciones con el Sr. Jefe de la oficina de Obras Públicas y se le pidió que interpusiera su influencia". *Actas de Sesiones de la Comisión Directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Biblioteca de la Asociación Estímulo de Bellas Artes. 4 de noviembre de 1929.

que no dudamos sabrán aprovechar las lecciones que nos den los viejos artistas que componen la Sociedad y deseamos también que se ilumine la inteligencia de los aficionados para que ellos puedan presentar obras dignas de admiración confirmando con los hechos lo que tantos han negado: **la fotografía es un arte.** (*Foto Magazine*, 1927: 161)

Para que los fotógrafos pudiesen involucrarse en el desarrollo del círculo, la SEBA llevó adelante una modificación de su estatuto el 14 de diciembre. Los socios, a partir de entonces, pasaron a clasificarse como “artistas” o “amateurs”. Entre los primeros estaban los profesionales de “nombre o fama indiscutible” o quienes hubiesen producido obras aceptadas por “jurado de competencia reconocida”; mientras que los amateurs eran todas las personas amantes del arte, “amigas de artistas o instituciones”. Esto aclara hasta qué punto los espacios exhibitivos validaban y categorizaban a los productores de las obras de arte.

Tres semanas después de este cambio, ingresaron como nuevos socios un grupo grande de colaboradores de la revista: Gonzalo Prado, Fernando Llorens, Gustavo Schlottmann, Blas Giangrestiani, Carlos Gutbrot, Fernando Reffo, Theodoro Lampe, Benito Caldarella, Lires Giraldes, Agustín Montoto y Fernando Ellerhost. Todos ellos conformaron el círculo de fotografía de la SEBA, presidido por Quintana y con Giangrestiani como secretario. Entre otros nombres que se sumaron a la iniciativa estaban además los de Guillermo Maubach y Rossi & Lavarello, dueños de estudios fotográficos que eran también casas de venta e importación de artículos, y colaboradores y anunciantes estables en *Foto Magazine*. Con el paso de los meses, el vínculo entre la revista y la SEBA se fue afianzando, como lo demuestra el creciente número de colaboradores incorporados a la entidad. Alejo Grellaud, por ejemplo, un reconocido retratista con experiencia gremial, que había sido orador del Partido Socialista y que participaba asiduamente en concursos fotográficos, se unió a la SEBA en octubre de 1928, el mismo año en que se convirtió en director de la recién creada sección de Fotografía en la Escuela Superior de Bellas Artes (González, 2011: 48).

La SEBA supervisaba las actividades del Círculo, y sus iniciativas y quehaceres ocuparon una buena parte de las actas fechadas entre 1928 y 1930. La Comisión Directiva aprobó entonces un programa que incluía la realización de “excursiones fotográficas, dirigidas por los artistas de la Comisión, los que fijarán un tema para que los aficionados los reproduzcan según su punto de vista, de los que se elegirán los mejores y se formulará la respectiva crítica”.¹⁷ La realización de demostraciones técnicas públicas también fue parte del programa, y la sección llegó a contar con un laboratorio propio dentro de la institución. La organización del Primer Salón Anual de Fotografía fue, seguramente, su mayor logro y será abordado en el próximo apartado.

¹⁷ *Actas de Sesiones de la Comisión Directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Biblioteca de la Asociación Estímulo de Bellas Artes. 10 de agosto de 1928.

Imagen 5. *Foto Magazine*, N° 22, 1928

Por último, es importante destacar que los límites de la representación de la SEBA eran claros y no excedían lo artístico. Ante un pedido del fotógrafo Isidoro Kinller para utilizar el local con el objetivo de celebrar una reunión de fotógrafos profesionales para constituir una entidad en defensa de los intereses gremiales, la SEBA respondió: “Como esta Sociedad tiene por objeto defender el desarrollo de la cultura y el arte (art. II de los estatutos) y el fin de esta reunión no encuadra dentro de los estatutos, se resuelve no acceder a lo solicitado”.¹⁸

| Un salón anual para la fotografía

El Primer Salón Anual de Fotografía se celebró entre el 15 y el 31 de mayo de 1930 en la Asociación de Amigos del Arte y fue caracterizado como una deuda pendiente para la escena. Ya en 1922, *Foto Revista* había publicado un artículo titulado con el interrogante: “¿Podemos realizar el salón de arte

¹⁸ *Ibid.* 30 de junio de 1930.

fotográfico?”. Allí resaltaba el mérito educativo indiscutible de las manifestaciones de arte fotográfico exteriorizado en estos certámenes y se preguntaba si existían en el medio un número de cultores capaces de producir obras a la altura de una exhibición de esas características. La cuestión fundamental era la distribución de distinciones: más allá del premio material, lo que pesaba era el reconocimiento. Los diarios y revistas de la fecha señalaba, “de cualquier manera certificarán las distinciones discernidas” (*Foto Revista*, 1921: 200). El artículo reflexionaba también sobre la conveniencia de una convocatoria internacional, que con seguridad —consideraban— obtendría concurrencia europea, mientras que la regional se presentaba como una incógnita. Considerando estas apreciaciones, la iniciativa en 1930 supondría negarse a una red expositiva apuntalada por asociaciones e instituciones. Las estadísticas publicadas por un anuario norteamericano indicaban que la presencia de los expositores argentinos en los salones internacionales celebrados en un período inmediatamente anterior, entre 1925 y 1929, era baja: solo 4 entre los 1752 expositores provenientes de 49 naciones relevadas.¹⁹

Si bien el proyecto del salón se ubicaba en una larga trayectoria de exposiciones locales,²⁰ su celebración implicaba aspirar a una oficialidad inédita hasta entonces. Su referencia directa la constituía el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) que, organizado desde 1911, se convirtió en un espacio oficial clave dentro del proceso de institucionalización artística en Argentina y estuvo comprometido en el establecimiento de criterios de valoración para el arte “nacional”, con el reparto de distinciones en las categorías de pintura, escultura, arquitectura y arte decorativo.²¹

Aunque no se trataba del mismo evento, ni se incluyó a la fotografía como categoría, la iniciativa apadrinada por la SEBA buscó replicar aquella experiencia para el ambiente fotográfico. En primer lugar, el jurado fue conformado por la cúpula de las instituciones oficiales: Cupertino del Campo, Carlos Ripamonte y Pío Collivadino. Completaban el grupo el escultor Víctor Guarino, y el único fotógrafo profesional del plantel, Fernando Reffo,²² ambos socios de la SEBA. Esta composición replicaba el carácter endogámico de la escena en las primeras décadas del siglo XX, en la cual persistía, como ya fue señalado, la presencia de estos individuos en cargos determinantes (Baldasarre, 2013: 273; Fara, 2014: 3). A esto se refería el crítico de arte Atalaya al describir el SNBA de 1924:

exhibe todos los visos, aparentes e inherentes a las grandes calamidades que engendra el Estado, disfrazándolas con denominaciones pomposas, para justificar el dispendio de grandes sumas de dinero que no se emplean más que en fomentar mediocridades, que se propagan como hongos al pie de la encina patriarcal, de cuyas ramas penden las cátedras y diversos premios. (Atalaya, 1924, citado en Wechsler, 1999: 69)

¹⁹ Véase *El Progreso Fotográfico* (1930: 180). Además, los expositores de Estados Unidos, Gran Bretaña, Austria, Francia y Escocia representaban el 70% del total.

²⁰ Se puede citar como antecedentes a las exposiciones comunales, los concursos anuales organizados por la SFAA, las muestras del Círculo de Rosario o espacios municipales, así como las exhibiciones en galerías privadas.

²¹ Véase Wechsler (1999: 41-98).

²² De Reffo llama la atención su ascendente y rápida carrera. *Foto Magazine* parece haber acertado, tres años antes, al comentar sobre su participación en la III Exposición Comunal: “El Sr. Reffo es un gran entusiasta investigador de cuanto se relaciona con nuestro arte. De no decaer su entusiasmo pronto será uno de nuestros ases” (*Foto Magazine*, 1928: 183).

Foto Magazine ocupó un lugar central en la divulgación del evento. Fue una activa promotora de la convocatoria en los meses previos y estuvo a cargo de la publicación del catálogo ilustrado, fin para el que contaba con la autorización de conseguir todos los anunciantes necesarios para lograrlo, ya que la escasez de recursos le imposibilitaba a la SEBA misma financiarlo y producirlo. De esta manera, en un número especial la revista publicó una selección de las obras admitidas en el salón, junto a una nota crítica a cargo del arquitecto Jorge Servetti Reeves.

La comisión directiva de la SEBA, junto al círculo de fotografía se encargó de la difusión y decidió a quiénes girar las invitaciones, incluyendo a las principales sociedades fotográficas del mundo. Gestionó la sede para el evento, un espacio en la Asociación de Amigos del Arte, y consiguió la donación del diseño del cliché de tapa. Además, se encargó de la recepción de todas las obras provenientes de distintas provincias y naciones.

En el extenso reglamento de la convocatoria se estipulaba: “Sólo figurarán aquellas obras que, independientemente de su correcta ejecución técnica, presenten un carácter realmente artístico” (*Foto Magazine*, 1930: 343). Ese carácter realmente artístico debía provenir de una imagen original tomada a través del dispositivo fotográfico; toda reproducción, principalmente de obras de arte, quedaba terminantemente excluida. En total fueron enviadas 797 fotografías de las que fueron admitidas casi la mitad, 358,²³ ejecutadas en 17 procedimientos distintos. En esta composición hubo un total 109 fotógrafos extranjeros y tan solo 24 argentinos. Casi el 70% de estos residían en la Capital Federal. Fueron admitidos, además, fotógrafos de Rosario, Córdoba, Tucumán, Chubut, La Plata y Concordia. Si bien no se indica cuántos concurrentes locales fueron rechazados, ni de donde provenían, es posible inferir que su número fue alto, ya que entre los autores de las 439 fotografías no admitidas solo había 7 extranjeros.

A pesar de la distribución de la revista en Sudamérica, como se mencionó más arriba, y de la larga convocatoria para el envío de obras, *Foto Revista* había tenido razón en sus predicciones. De las 18 naciones participantes, la concurrencia regional fue casi nula, a excepción de la de Uruguay. De las tres grandes salas que ocupó la exposición, una estuvo destinada íntegramente a Estados Unidos: “La fotografía es en los Estados Unidos, una profesión eminentemente productiva en el orden comercial, circunstancia que hace que los amateurs obtengan, la mayoría de las veces, los mejores efectos interpretativos” (*Foto Magazine*, 1930: 13). También se hicieron envíos desde Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, Checoslovaquia, Dinamarca, Egipto, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, Nueva Zelanda y Suecia. Por último, 8 fotógrafos expusieron sus trabajos, seis residentes en Estados Unidos y dos, en Argentina: Melitta Lang y Mary C. Brown Harrys de Pozzeta.

El éxito de la iniciativa fue celebrado tanto por la revista como en las reuniones de la SEBA. El resultado había sobrepasado todo cálculo y la importancia de su realización quedó demostrada con la visita de 10.000 espectadores, entre los que se contaron “artistas, hombres de letras y numerosos aficionados a la fotografía”. La inauguración contó con la presencia de importantes personalidades, como Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de la Asociación Amigos del Arte, el Intendente Municipal José Luis

²³ Servetti Reeves indica esta cifra en la nota del catálogo ilustrado. En el catálogo de sala solo aparecen los títulos de 327 obras. *Catálogo del Salón Anual de Fotografía*. Centro Materia, UNTREF. 1930.

Cantilo, autoridades nacionales y municipales, y representantes diplomáticos de las naciones de los expositores extranjeros.



Imagen 6. *Foto Magazine*, N° 40, 1930

A diferencia del SNBA, que repartía premios e incluso se encargaba de la adquisición de algunas de las obras premiadas para integrar la colección estatal, el Salón Nacional de Fotografía no entregó distinciones monetarias. Aun así, se vendieron al público varias de las obras expuestas y se recaudó un total de \$752.26 por las ventas. Esta cifra no distaba mucho del costo monetario que le había insumido a la SEBA celebrarlo: \$422.15. Tampoco parece demasiado alta si se la compara con los \$6000 que otorgaba el Gran Premio del SNBA, instituido a comienzos de los 20'.²⁴

Por eso, es verosímil concluir que para los organizadores la sola admisión significaba un reconocimiento, ya que nada menos que el director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)²⁵ era el encargado de

²⁴ Para mayor información sobre el desenvolvimiento de estas premiaciones véase Fasce, P. (2019) "El premio a los extranjeros. Salón Nacional (1918-1930)" en *Boletín de Arte*, n.º 19.

²⁵ Phillips plantea, para el caso de Estados Unidos, que el Museo de Arte Moderno (MoMA) fue el espacio institucional en donde se produjo el establecimiento gradual de la fotografía como arte. Véase Phillips, C. (2003) "El tribunal de la fotografía" en Picaza, G. y Ribalta, J. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: GG.

subrayar el valor de las obras. Un rápido repaso por los nombres de los participantes locales admitidos, especialmente del grupo selecto de fotógrafos cuyas obras son reproducidas en las páginas del catálogo ilustrado a cargo de *Foto Magazine*, nos encuentra con nombres conocidos: Eduardo Quintana, Agustín Montoto, Melitta y Willy Lang, Roberto Guidi, Blas Giangrestiani, Alejo Grellaud, Walter Fried, Enrique de la Carcova y Fernando Reffo. Este agrupamiento exhibe, en cierta manera, las redes descriptas a lo largo de estas páginas y pone en duda el grado de efectividad de la tarea pedagógica de la revista ya que, finalmente, solo los “maestros” fueron distinguidos. Incluso el propio Reffo ostentó el título de jurado y expositor admitido a la vez.

Quizás esta circularidad de actores sea una de las razones por las que, al parecer, la convocatoria del evento no despertó el interés esperado de algunos prestigiosos fotógrafos.²⁶ Unos meses antes, en marzo del mismo año, la revista alertaba acerca de que justamente ellos no estaban enviando sus trabajos al salón que tanto esfuerzo había costado organizar y cuya existencia se hacía indispensable para el crecimiento de la escena local: “Es un deber moral de todos concurrir a esta demostración de valores, y por ello insistimos con toda la influencia que nuestras palabras puedan tener, en que ningún aficionado ni profesional debe desertar de esta verdadera cita de honor” (*Foto Magazine*, 1930: 2).



Imagen 7. *Foto Magazine*, N° 40, 1930

²⁶ A modo de comparación, en paralelo a la organización del Salón, *Foto Magazine* también llevó adelante un concurso de fotografía para sus lectores, en el cual recibió un total de 5279 fotografías (*Foto Magazine*, 1930: 74).

| A modo de cierre

La organización del certamen parece haber desgastado al equipo de dirección de la revista. A partir de julio, una vez que finaliza el Salón, la publicación pierde regularidad en la frecuencia de su salida. El golpe de Estado encabezado por José F. Uriburu, junto con los efectos económicos que atravesaba la región como consecuencia de la caída de la bolsa de Nueva York casi un año antes, parecen haber terminado de dinamitar el proyecto. En agosto y octubre de 1930 la revista no apareció y no dio explicaciones al respecto. Los números 44 y 45 aparecieron juntos en un mismo ejemplar doble, así como los 46 y 47, mientras que la cantidad de páginas disminuyó a menos de la mitad. El último número apareció en abril de 1931, el mismo mes en que se definió, en la sesión de la Comisión Directiva de la SEBA, que no habría fondos suficientes para financiar una segunda edición del Salón Anual de Fotografía,²⁷ a pesar de la insistencia con que Prado había impulsado su continuidad en reuniones anteriores. Finalmente, el evento se pospuso sin una nueva fecha prevista.

El Primer Salón Anual de Fotografía fue, probablemente, la más importante de las iniciativas que promovió *Foto Magazine* en tanto vocera de la sección de fotografía de la SEBA. Significaba la oportunidad de un evento único, en un ámbito legitimado oficialmente, para visibilizar y poner en circulación imágenes pero, también, para discutir cuáles podían ser consideradas artísticas y, por lo tanto, consagrar a sus productores como verdaderos artistas. El proyecto de la revista se involucró con una de las instituciones culturales más longevas en la escena y aprovechó la red que esta ofrecía: la CNBA, el SNBA, el MNBA y las academias.

De esta manera, la publicación funcionó como un articulador en una trayectoria de institucionalización, inserta en una trama de asociaciones culturales, oficiales y civiles. Si las décadas del 20' y el 30' fueron propensas a las discusiones sobre los límites de las imágenes mecánicas y sus posibilidades plásticas, en la revista estas se tradujeron en gestiones por la conquista de espacios institucionales. Sin embargo, ni el Salón ni la publicación lograron continuidad en el tiempo y la brevedad de la experiencia expone también la fragilidad de ese entramado.

| Fuentes

- *Foto Magazine* (1927-1931). Números citados: 1, 4, 11, 12, 13, 33, 37, 44 y 45.
- *El Fotógrafo* (1920). Número citado: 1.
- *Foto Revista* (1920-1926). Números citados: 1 y 24.
- *El Progreso Fotográfico* (1925-1936). Número citado: 122.
- Catálogo del Salón Anual de Fotografía. Centro Materia, UNTREF. 1930.
- III Censo Nacional de la República Argentina. Biblioteca del Consejo Nacional de Estadística y Censos. 1916.

²⁷ Actas de Sesiones de la Comisión Directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Biblioteca de la Asociación Estímulo de Bellas Artes. 1 de abril de 1931.

- Actas de Sesión la Comisión Directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Asociación Estímulo de Bellas Artes. 1927-1931.

| Bibliografía

- Artundo, P. y Saavedra, M. I. (2002). *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878- 1951*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, Serie Monográfica nº 6.
- Baldasarre, M. (2013). “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires” en *Contracorriente*, Vol. 10, nº 3.
- Brizuela, N. y Uslenghi A. (2021). *La cámara como método*. Eterna Cadencia.
- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.
- Facio, S. (1995). *La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Editorial La Azotea.
- Fara, C. (2014). “Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, Vol 44, nº 1.
- Gonzalez, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Malosetti Costa, L. (2022). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. FCE.
- Matallana, A. (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina: 1923-1947*. Prometeo.
- Navarrete, J. (2018). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos. 1925-1970*. CDF.
- Phillips, C. (1989). *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. MET.
- Rocchi (2014). “La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920-1945” en Barbero, M. y Regalsky, A. (eds.) *Americanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. EDUNTREF.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Gustavo Gili.
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. UNSAM Edita.
- Trachtenberg, A. (1980). *Classic Essays on Photography*. Leete’s Island Books.
- Wechsler, D. (1999). “Salones y contra salones” en Wechsler, D. y Penhos, M. (coord.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Ediciones del Jilguero.